

tesi di dottorato diretta da

*Dr. Román Gubern / Dr. Josep M<sup>a</sup> Català*

RADICI CULTURALI  
DELLA COMICITÀ DI  
ALBERTO  
SORDI

Ipotesi d'approccio biografico 1920-1954

autore

*Ludovico Longhi*

**Universitat Autònoma de Barcelona**

**Facultat de Ciències de la Comunicació**

**Departament de Comunicació Audiovisual 1**



# PREMESSA

Il presente lavoro è frutto di un'investigazione personale durata otto anni. Un lungo periodo preceduto da un altrettanto lungo tirocinio all'attività di ricerca, finanziato nella sua prima metà da una borsa di studio della *Generalitat de Catalunya*. Un arco di tempo lunghissimo durante il quale mi sono visto costretto ad abusare della pazienza, in primis, dei miei più stretti familiari (una sola persona in realtà) e quindi dei miei colleghi di lavoro: dell'una e degli altri dirò più avanti.

Se appartenessi alla folta schiera dei fatalisti non avrei nessuna difficoltà ad accettare come buon auspicio il fatto che questo elaborato, fortemente vincolato alla cultura del mio paese d'origine, abbia visto la propria conclusione giusto in occasione della celebrazione del 150° anniversario dell'unità d'Italia, ma gli imprevisti frequenti ed i numerosi ostacoli incontrati nel cammino hanno spazzato via ogni residuo di ricorrenze cabalistiche. Gli influssi d'effemeridi hanno lasciato il posto alla fiducia nel lavoro quotidiano, metodico, minuto ma costante e ripetitivo fino alla noia.

Non solo... Se qualche lettore volesse ancora insistere con il pallino delle celebrazioni, a questi vorrei ricordare che proprio in questo stesso anno cade la 75<sup>a</sup> ricorrenza dello scoppio della guerra civile spagnola. Un episodio tra i più bui della storia del XX° secolo, in occasione del quale anche i miei connazionali hanno perso un'ulteriore opportunità di distinguersi per decoro e generosità. Più concretamente l'hanno fatto durante i bombardamenti del 13 febbraio 1938: quelli effettuati dai volontari italiani fascisti sulla città di Barcellona.

Dico questo, in relazione al mio lavoro, perché nel rivivere brevemente le fasi alterne d'una ricerca d'un significato tanto profondo nella formazione di chi scrive, verrebbe spontaneo, quasi immediato, ricorrere al modellico viaggio dantesco. Calzerebbe alla perfezione per spiegare molte cose: lo smarrimento nella selva oscura iniziale, la discesa agli inferi, l'incontro con tutta una serie di loschi figure, poi la grazia

salvifica di Beatrice, l'incorporazione nel gruppo di studi cinematografici per volontà di *colui che tutto muove*, la mano tesa di Virgilio, nuovi incontri esemplari ed infine la luce delle stelle. Però proprio in queste ultime settimane ho avuto l'occasione di assistere ad un ciclo di dibattiti e proiezioni organizzati dalla *Filmoteca di Catalunya*, in commemorazione del secondo degli avvenimenti storici sopra ricordati. Precisamente nella sessione dedicata ai suddetti bombardamenti, è stato proiettato l'emozionante film di Jesus Garay del 2008 *Mirant al cel*. Si tratta d'un docudramma che racconta il viaggio nella memoria (e nei profondi meandri del complesso di colpa e della sua rimozione) d'uno dei piloti dei bombardieri (interpretato da Paolo Ferrari) che ritorna nella capitale catalana, molti anni dopo, come professore di letteratura esperto di Dante invitato ad un congresso internazionale sulla Divina Commedia. Ero tra i pochi italiani presenti in sala, sicuramente l'unico nato a Padova come il personaggio protagonista del film. Sono uscito dalla sala con certo sentimento di vergogna e con la decisione di non ricorrere alle allegorie de *lo sacrato poema*.

Mi limiterò, dunque, a ricordare direttamente e a modo di ringraziamento la fiducia che ha riposto nel mio lavoro il Dott. Román Gubern che mi ha voluto nella sua *bottega* e dal quale ho cercato di imitare, il più fedelmente possibile, i trucchi del mestiere. Devo porgere enormi moti di riconoscenza al Dott. Josep M<sup>a</sup> Català, guida, maestro, generoso motore vitaminico di questa ricerca e vera anima del collettivo di studi cinematografici del nostro dipartimento. Vorrei esprimere anche grandissima gratitudine al Dott. Esteve Riambau di cui sono stato la *controfigura* per più d'un lustro durante il quale mi ha regalato, con uno sguardo severo e cartesiano consigli impagabili ed efficaci.

Ma quanto detto e scritto sarebbe stato inimmaginabile senza l'appoggio premuroso, la pazienza certosina, l'affetto incommensurabile di Francesca, la mia compagna a cui tutto questo lavoro va dedicato.

Barcellona, ottobre 2011

*Ludovico Longhi*





# INDICE

Premessa	5
1. APPROCCIO METODOLÓGICO	17
1.1. La verità non sta in un sogno ma in molti sogni	19
1.2. Storia... Historia... Història: la lunga distanza	23
1.3. Il capolavoro antropologico	27
1.4. L'approccio biografico: "Molti dei miei personaggi nascono da esperienze personali di vita"	37
1.5. "Colpa tua! Bell'idea regalarmi un gioco di pazienza [jigsaw puzzle]!"	45 45
2. LA COSTRUZIONE DELLA COMICITÀ	53
2.1. "Sento una voce fin da bambino ..."	55
2.1.1. "Pensa a te e alla famiglia tua!"	56
2.2. "Mi permette babbo?"	59
2.3. "Trattatela come una regina!"	62
2.4. "E non vi fate riconoscere da tutti per quello che siamo!"	65
2.5. "Pensa a te, Mario, pensa solo a te... Ricordati che a questo mondo c'è sempre uno pronto a pugnalarti alla schiena"	72
2.6. "Sono libero docente e <i>doceo</i> quando mi pare!"	75
2.7. "Cosa credi che mi stia divertendo? Sto lavorando! Sto pregando per voi!"	79
2.8. "Io... le brutte abitudini le prendo subito"	87
2.9. "Ma sono vent'anni che non fanno più <i>Via col Vento</i> "	96
2.10. "Quando mi guardi così sai a chi somigli? ...A quello là... quello che è andato a Roma con la gente a fare la marcia"	107
2.11. "Io sono romano" "Romano de Roma" "Purtroppo vivo Milano per ragioni di lavoro"	116

2.11.1.	“L’italiano in fanteria e il romano in fureria!” ... “Allora cosa dovrei dire io? Il romano abile e arruolato ed il milanese riformato?”	123
2.11.2.	La questione romana: “Il romanesco ... non è un dialetto, ma l’italiano parlato male”	131
2.12.	“Perché non vai alla Cines? Stanno girando un gran film storico”	139
2.13.	“Ho delle barzellette inedite che sono chiuse in cassaforte in banca”	143
2.14.	“Guardo gli asini che volano nel ciel”	156
2.14.1.	Zambuto, Cassola e Canali	162
2.14.2.	La Cooperativa Doppiatori Cinematografici	169
2.15.	I “Romanisti” e Bonnard	177
2.15.1.	Il feroce Saladino	182
2.16.	Ettore Petrolini	185
2.17.	<i>La principessa Tarakanova</i> , Soldati e Gogol’	190
2.18.	Campogalliani e Nazzari	201
2.18.1.	Il doppiatore doppiato	208
2.18.2.	Sergio Amidei	211
2.19.	Io sono un vigliacco! Lo sanno tutti!	219
2.19.1.	Quello è un artista di fama	227
2.19.2.	La cattiveria del “buon” Mattoli	236
2.19.3.	La borsa nera dello spettacolo sotto l’occupazione	244
2.19.4.	L’improntitudine ed il Circo Equestre Za-Bum	252
2.19.5.	Ora che l’Italia è libera, io ti dico, pensa a te e pensa alla famiglia tua	259
2.19.6.	Flashforward rivistaiolo	261
2.20.	Andreina Pagnani e le altre	263
2.20.1.	Il caso Mangano	270
2.20.1.1.	La <i>Croisette</i> galeotta	273
2.20.2.	“E che son matto? Che mi metto in casa un’estranea?”	277
2.20.3.	Elogio della poligamia	281
2.21.	Il Cinema durante la guerra	285
2.21.1.	Peppino ed Eduardo	288
2.22.	Amore e guerra	303
2.22.1.	<i>Giarabub</i> ed <i>I tre aquilotti</i>	308
2.22.2.	<i>Sant’Elena piccola isola.</i>	316
2.22.3.	Albertone ed i telefoni bianchi	320

2.22.4.	La fiera dell'est	329
2.23.	“Ma se tu vai ‘n do’ vanno i generali, sta’ tranquilla che il nemico sta dall'altra parte”	340
2.24.	<i>L'innocente...</i> Macario	347
2.24.1.	Il compagnuccio parodiava Macario?	359
2.25.	“Ho venticinque anni ed una bella calligrafia”	365
2.26.	“Il signor Sordi [...] faceva la vita del travet: entrava al mattino ed usciva la sera... Alla faccia del detto che i romani non lavorano mai”	371
2.26.1.	“Sordi ... faceva la parte di Barbarotti, un personaggio umile, un piccolo sottoposto, e fu molto bravo”	388
2.27.	“Come vi chiamate?”... “Giovanni Episcopo”... Già... Giovanni Episcopo, nato a Bari, commerciante”	383
2.27.1.	Lattuada: “Sordi è grande attore senza altri aggettivi”	387
2.28.	Voglio lanciare uomini nuovi... gente nuova!	394
2.28.1.	Che Tempi!	404
2.28.2.	Signorina ... ma perché non si lava le fette?	407
2.28.3.	“Buona sera amici miei carissimi, buona sera a tutti. Come state? State tutti bene?” “Buongiorno, amici e nemici. Buon giorno a tutti. Questo è il mio motto: buon giorno! Null'altri che buongiorno!” “Buona sera amici e nemici, grandi e piccini, vicini e lontani che siete in ascolto. Buona sera”	411
2.28.4.	Un ritmo lento del Maestro Gambara	421
2.28.5.	La lezione di Scola: “Noi pensiamo di cambiare il mondo ma è il mondo che cambia noi”	432
2.28.6.	“Per fortuna che la TV ti prende di faccia così [dei difetti] nessuno se ne accorgerà mai”	442
2.29.	“La verità è che il pubblico non vuole rivedere al cinema ciò che ha già sentito alla radio o alla TV”	450
2.29.1.	Posso chiamarti papà?	462
2.30.	“Ma chi sei?... non sei nessuno”	467
2.31.	“Lo sceicco bianco in fondo era autobiografico: Alberto era veramente un bel ragazzo le attrici di teatro lo adoravano”	473
2.32.	“Il resto erano tutte vitellonate”	488
2.32.1.	Avevo dentro una specie di diavoletto che, senza farmi riflettere un istante, mi spingeva a fare cose strampalate, impensabili, ma sempre esilaranti	494

2.32.2.	Alberto è il più vitellone dei vitelloni	498
2.32.3.	Quella scena in cui Sordi fa quel gesto con il braccio dicendo “lavoratoriii!” è indimenticabile	505
2.33.	Io so a memoria la miseria e la miseria è il copione della vera comicità. Non si può far ridere se non si conoscono bene il dolore, la fame	509
2.33.1.	Se <i>I vitelloni</i> riavvicinò Sordi al pubblico, il successo definitivo arrivò nel 1954 con ... Steno	520
2.34.	Non preoccuparti del fatto che la gente non ti conosce. Preoccupati piuttosto del fatto che forse non meriti di essere conosciuto (Confucio)	533
2.34.1.	Io l’ammazzo il coccodrillo... io ti spezzo la spina dorsale me ne mangio tanti di coccodrilli... io ti mangio coccodrillo!	543
2.34.2.	Il romano e il veneto si rassomigliano in parecchie cose [...] i veneti per dire mangiare dicono <i>magnar</i> e il romano dice <i>magnà</i>	558
3.	CONCLUSIONI	567
3.1.	“Ho fatto il neorealismo, ma dal lato del comico, perché quando ti riferisci alla realtà, l’ironia è l’unica cosa che ti salva dalla tragedia”	569
3.2.	“Il grottesco scava nell’intercapedine della maschera di Sordi in un’arte del raggiro e della menzogna come uniche risposte [... alla] vigliaccheria”	575
3.3.	L’attore pantera	577
4.	RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	587
4.1.	Bibliografia generale	589
4.1.1.	Questioni metodologiche sull’approccio biografico	589
4.1.2.	Riferimenti bibliografici letterari e saggistici	589
4.1.3.	Questioni di cornice teorica sulla Nuova Storia	590
4.1.4.	Questioni sulla storiografia cinematografica generale	590
4.2.	Questioni generali sul cinema italiano	590

4.2.1.	Questioni sul cinema comico ed i comici italiani	593
4.2.2.	Questioni di teatro polpolare (varietà e rivista)	594
4.2.3.	Questioni sulla storia del doppiaggio in Italia	594
4.3.	Monografie su Alberto Sordi	594
4.3.1.	Articoli di periodici su Alberto Sordi	595
4.3.2.	Scritti di Alberto Sordi ed interviste	596
4.3.3.	Capitoli su Alberto Sordi all'interno di volumi generali	596
4.3.4.	Sulle attività radiofoniche e canore sordiane	596
5.	RIFERIMENTI FILMO-VIDEOGRAFICI	599
5.1.	Videografia generale (VHS)	601
5.1.1.	Dvdgrafia di storia del cinema generale	601
5.1.2.	Dvdgrafia di storia del cinema italiano	602
5.2.	Filmografia sordiana completa (come interprete e/o regista)	603
5.3.	Videografia sordiana [VHS (come interprete e/o regista)]	643
5.3.1.	Dvdgrafia sordiana (come interprete e/o regista)	643
5.3.2.	Videografia sordiana come doppiatore (VHS)	646
5.3.3.	Dvdgrafia sordiana come doppiatore	647
5.4.	Altri materiali video	648
5.4.1.	Interviste e dichiarazioni televisive rilasciate da Alberto Sordi	649



1

APPROCCIO  
METODOLOGICO



## 1.1. La verità non sta in un sogno ma in molti sogni<sup>1</sup>

Parafrasando il cartiglio iniziale di *Il fiore delle mille e una notte* (Pier Paolo Pasolini, 1974) si potrebbe affermare che la *vera storia del cinema*<sup>2</sup> non sta in una sola ma in *molte storie*. Diremo, appunto, con Jenaro Talens e Santos Zunzunegui<sup>3</sup> che i presupposti epistemologici (vale a dire le riflessioni gnoseologiche intorno al sapere scientifico) di una *verdadera historia del cine* consistono nell'abbandono del miraggio di raggiungere una verità finale, definitiva ed unica. Dunque, i più recenti dibattiti, interni alla disciplina storiografica di settore, si sono trovati d'accordo nel considerare come gli studi tradizionali, che concentravano le proprie energie unicamente nello studio di film e autori, erroneamente riducevano ed impoverivano il carattere complesso e poliedrico della storia del cinema. Questa prospettiva si ascrive alla nuova direzione euristica (intesa come studio dei metodi e delle tecniche della ricerca scientifica) intrapresa dal discorso storico *tout court*. Nuovi percorsi e nuovi orizzonti di un'istituzione che come afferma Sergio Sevilla è un'istituzione che va studiata considerata nei suoi diversi aspetti economici, sociologici, linguistici e culturali in senso lato:

*La crisi dello scientismo [cioè la pretesa di voler applicare i principi delle scienze logiche e matematiche a tutti gli aspetti della realtà umana] può rappresentare, nei suoi aspetti più evidenti, un abbandono della delega affidata alle scienze esatte di costruire dei modelli assimilabili alla realtà. Si fa dunque strada una nuova prospettiva che sospende il principio teleologico ed univoco della teoria, senza tuttavia rinunciare ad*

---

<sup>1</sup> Iscrizione iniziale del film del 1974 di Pier Paolo Pasolini *Il fiore delle mille e una notte*. (N. del A.)

<sup>2</sup> Si prende a prestito questa dicitura dall'omonimo progetto di Jean Luc Godard che nelle sue stesse parole si prefiggeva di narrare la storia del cinema in modo biologico (oltre che archeologico e cronologico) vale a dire accompagnando l'enunciazione all'analisi visuale dei movimenti culturali, sociali ed industriali che hanno alimentato la storia del cinema: "mettere in relazione gli oggetti e fare in modo che la gente li veda" (Godard Jean Luc, *Introduction a une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, pag. 20).

<sup>33</sup> Talens Jenaro e Zunzunegui Santos, "Introducción: por una *verdadera* historia del cine", in Id. (coordinatori), *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, Vol. I, pagg. 9-38.

*una propria contrastazione e verifica. La sospensione del rigore di una visione monolitica viene sostituita dal vaglio di coerenza di nuove proposte teoriche o di nuovi punti di vista che aprono alla riflessione un ampio panorama di investigazioni*<sup>4</sup>.

Del resto, già nel 1973, Jean Mitry<sup>5</sup> sottolineava l'inadeguatezza d'una storia del cinema unitaria e monolitica, proponendo di seguito quattro possibili percorsi paralleli. Ad una *storia delle tecniche*, vale a dire dei mezzi che hanno reso possibile lo sviluppo del linguaggio cinematografico, affiancava una *storia dell'industria* conseguenza dell'evoluzione delle tecniche stesse come delle risposte del pubblico. Ad una *storia dell'arte cinematografica* (o, per meglio dire, di opere espressivamente e culturalmente alte dove la perfezione linguistica viene collegata ai progressi della tecnica e dell'industria), il co-fondatore Cinémathèque française accompagnava una *storia delle forme* intese come modi di significare, di esprimere e di raccontare, attraverso differenti sensibilità. Modi e tendenze diversi perché influenzate da movimenti artistici (plastici e/o letterari che dir si voglia) loro contemporanei, altrettanto diversi. Secondo quanto rileva Antonio Costa<sup>6</sup> la linea indicata da Mitry possiede un'interessante duttilità, straordinaria, generosa e ricca quanto la quantità e varietà di fonti che uno storico deve essere in grado di controllare e coordinare. La natura stessa dell'istituzione cinematografica è caratterizzata sin dalle proprie origini dalla circolazione di testi, di materiali tecnologici, di strategie industriali, di tendenze del pubblico e quindi impone una visione internazionale globale comparata. Tuttavia un progetto d'analisi che si propone di cambiare l'antica delega meramente archivistica, con un'opportuna articolazione dei vari aspetti e delle componenti dinamiche, assume una portata talmente ambiziosa da dover necessariamente limitare e specializzare i propri orizzonti. Condivisibilissima in questo senso è la linea indicata da Talens e Zunzunegui:

*Una Storia che pretende assumere una dimensione totalizzatrice  
lascia il passo ad una nuova storia e si dichiara volontariamente*

---

<sup>4</sup> Cfr. Sevilla Sergio, *El imaginario y el discurso histórico*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993 (traduzione mia).

<sup>5</sup> Cfr. Mitry Jean, "De quelques problèmes d'histoire et d'esthétique du cinéma", *Les Cahiers de la cinémathèque*, 1973, 10-11, pag. 115.

<sup>6</sup> Cfr. Costa Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985.

*frammentaria. Nei più recenti sforzi storiografici si fa sempre più strada una crescente rinuncia alla storia globale. La moltiplicazione di analisi in profondità di concreti testi filmici, come dell'attenzione concentrata sulle cinematografie nazionali, fanno emergere la necessità della riflessione storiografica di affiancare allo studio dei grandi movimenti quello dei piccoli sussulti che nelle loro incessanti microevoluzioni conferiscono varietà e ricchezza ai movimenti stessi ed alla Storia generale. Contemporaneamente la sempre più frequente pratica di far dialogare i testi filmici con i contesti che li hanno prodotti, abolisce la dittatura del principio meccanicistico di causa effetto. E parimenti l'abbandono definitivo d'un'unica ottica centrale omnicomprensiva, lascia spazio alla moltiplicazione di visioni. Caduto, dunque, l'obbligo di iscrizione alla catena causale, i film acquistano nuova dignità di fonte se considerati come catalizzatori di convergenze, dispute, dialoghi e rotture di diversi fattori. In questo modo lo storico proietta la propria attenzione oltre la considerazione del semplice evento, per concentrarsi sui dettagli significativi solo apparentemente poco trascendenti<sup>7</sup>.*

Secondo la convincente proposta avanzata dagli storici spagnoli, l'attenzione dedicata anche a piccoli dettagli nella loro irriducibile singolarità (che non sono, dunque, già dei *fatti* prima della loro considerazione in prospettiva storica) configura un campo d'indagine altamente eterogeneo. Un ambito allargato che richiede una strategia di ricerca non più arroccata in criteri di legittimazione autofondati, ma permeabile ai confronti interdisciplinari. Una tattica d'indagine che sia promotrice di vagli epistemologici generali, e che, come diceva Mitry, sappia inserire *strutturalisticamente*<sup>8</sup> una storia dell'arte cinematografica all'interno d'una storia delle forme:

---

<sup>7</sup> Talens Jenaro e Zunzunegui Santos, *op. cit.*, pagg. 34-35 (traduzione mia).

<sup>8</sup> S'intende, in questo caso la denotazione strutturalista in opposizione a quella storicista, vale a dire meno attenta alle relazioni diacroniche causa-effetto e più interessata ai dialoghi sincronici (o al limite acronici) tra diverse mentalità creative, tra diverse configurazioni dell'immaginario (cfr. Le Goff Jacques, *La nuova storia*, Milano, Mondadori, 1980, pag. 312)

*Il modo che aveva Èjzenštejn di pensare la storia del cinema ci regala un paradigma perfetto di questo nuovo modo di intendere la questione. Secondo Èjzenštejn riflettere sul cinema implicava spostarsi continuamente fuori dall'oggetto di studio. In una doppia direzione: quella delle altre arti ed in quella che inquadrava il cinema in una prospettiva di lunga durata. Unica prospettiva capace di conferire al cinema il ruolo di avatar della storia della rappresentazione. Esiste dunque un diniego radicale alla chiusura d'una specificità settoriale, ed una decisa proposta di inserire il cinema in un contesto più aperto, in un contesto nel quale si possono udire echi di tutte le arti, di tutte le culture<sup>9</sup>.*

In un campo d'indagine che lascia trasparire in forma più evidente il proprio aspetto rapsodico, che moltiplica il centro unico della storia globale in uno spazio di dispersione (sensibile ai suggerimenti interdisciplinari come ad esempio quegli dell'estetica o della semiotica<sup>10</sup>), acquista un'importanza fondamentale il ruolo dell'aedo. Un cantore, che per rimanere all'interno dell'iscrizione pasoliniana, mette in campo la propria abilità di immaginare e ricostruire la memoria storica... per frammenti, appunto. Uno storico che esce dall'anonimato della prospettiva positivista (dove i fatti esistono a prescindere) per mettersi e mettere in gioco attrezzarsi tutti gli strumenti atti a costruire trame degne d'un autentico romanzo. Un racconto avvincente, che deve lasciare traccia della propria complessità di redazione, della poliedricità della sua stessa configurazione, della disomogeneità di valore e dell'asincronicità ritmica di fatti cinematografici incoerenti e sconnessi tra loro. Lo storico nel suo nuovo ruolo assume, dunque, il compito di spiegare un ordito che mantenga in evidenza il proprio divenire, che riconosca il proprio carattere di parzialità e provvisorietà.

---

<sup>9</sup> Talens Jenaro e Zunzunegui Santos, *op. cit.*, pag. 35 (traduzione mia).

<sup>10</sup> Ricorda Antonio Costa (cfr. Id., *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985, pagg. 19-21) come Roman Jakobson, che posteriormente dedicherà particolare attenzione alla funzione estetica dei processi comunicativi con particolare interesse a quelli cinematografici [cfr. Aprà Adriano e Faccini Luigi (curatori), "Conversazione sul cinema con Roman Jakobson", in *Cinema & Film*, 1967, n°2, pagg. 157-162] già nell'interessante saggio del 1932 "Decadenza del cinema?" [cfr. Barbera Alberto e Turigliatto Roberto, *Leggere il cinema. Scritti sul cinema dalle origini ad oggi*, Milano, Mondadori, 1978, pagg. 231-238] aveva anticipato alcuni temi della semiotica cinematografica degli anni sessanta. Più recentemente, tuttavia, è lo statunitense Robert Stam (cfr. Id., *Teorie del film*, Roma, Audino, 2005, 2 voll.) l'autore di studi che meglio rendono conto dei distinti approcci interdisciplinari in campo cinematografico (relazione tra i principali movimenti e le principali riflessioni cinematografici con le scuole di pensiero e i cambiamenti nella società) dalle origini all'era digitale. (N. del A.)

In questo senso le particolari condizioni di sviluppo e redazione, del presente lavoro (pensato e realizzato tra Italia, Spagna e più precisamente in Catalunya) permettono che si conduca sotto i migliori auspici il superamento della disgiunzione semantica e morfologica di *story* (racconto) e *history* (disciplina globale positivista) nella nuova prospettiva di Storia... Historia... Història.

## 1.2. Storia... Historia... Història: la lunga distanza

*Se la “razionalità” dell’operazione interpretativa viene radicalmente contrapposta alla presunta irrazionalità dell’esperienza spettatoriale, lo storico rischia di perdere di vista il film in quanto film, in quanto oggetto creato per dare spettacolo; o, peggio (poiché spettatore in effetti lo è stato, anche se può cercare di rimuoverlo) rischia di essere condizionato dall’esperienza spettatoriale senza farvi i conti, senza potere sottoporre tale condizionamento a un filtro critico. Solo quando lo storico che interpreta il film si riconosce parte del pubblico al quale quel film ha voluto parlare, egli potrà, attraverso l’applicazione dei propri filtri critici, procedere ad approfondire e insieme superare la prima “esperienza immediata” vissuta come spettatore. E potrà avere qualcosa da insegnare agli altri spettatori, non in quanto pretenda di avere visto il film in modo radicalmente diverso dal resto del pubblico (perché, in tal caso, letteralmente, parlerebbe non dello stesso film ma di un film differente: il che può capitare, e capita spesso), ma solo in quanto, dopo averlo visto allo stesso modo di tutti gli altri, sia stato capace di guardarlo in modo più consapevole<sup>11</sup>.*

La lunga distanza èjzenštejniana, quel continuo movimento che va dall’interno all’esterno del proprio oggetto di studio, diventa la condizione necessaria all’assunzione

---

<sup>11</sup> Ortoleva Peppino, *Cinema e Storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991, pagg. 55-56

della nuova delega di storico. Questi, in quanto autore d'una *Storia intesa come narrazione*, si deve riconoscere anzitutto come spettatore e quindi (come sostiene Pierre Sorlin<sup>12</sup>) prendere la distanza necessaria per condurre la propria analisi, per salvare le proprie congetture dall'accusa d'essere, unicamente, moti d'animo *impressionisti*.

Il presente lavoro si iscrive programmaticamente in questa prospettiva. La sua appartenenza alla nuova prospettiva storiografica (così come s'è visto configurarsi nelle linee investigative di Talens e Zunzunegui, ma anche di Antonio Costa e come vedremo di Gian Piero Brunetta), gli concede, d'immediato ed anche solo logisticamente, il beneficio della giusta distanza. Mi permette inoltre, all'autore l'attivazione, quasi automatica, del filtro critico necessario alla *messa in valore* d'una esperienza quasi trentennale di spettatore privilegiato. Avvantaggiato rispetto ai colleghi spagnoli e catalani, per aver vissuto in prima persona *l'esperienza immediata* (di cui parla Ortoleva) e per essere, almeno anagraficamente (nel senso logistico del termine), più diretto testimone di quei *piccoli sussulti che nelle loro incessanti microevoluzioni conferiscono varietà e ricchezza ai movimenti stessi ed alla Storia generale*. Nella particolare condizione, quindi, di *Italiano ad Algeri* (per dirla con Rossini, ma in realtà italiano a Barcellona) ho potuto osservare e studiare con spirito sereno e distaccato, ma affettivamente presente, un fenomeno tanto vincolato alla terra d'origine, tanto singolarmente italiano, da apparire inesplicabile oltre i confini nazionali. Una volta assentato un preciso ruolo, riconosciuta la possibilità di apportare un contributo originale alla comunità (che ti ha saputo accogliere ed alla quale hai deciso di formar parte), allora si dice, a ragione, che spesso sono le storie a scegliere il proprio narratore, le idee, gli argomenti a scegliere il proprio autore. Ecco quanto nelle parole di Carlo Verdone:

*La sera del 26 febbraio una folla silenziosa è in fila composta sul Piazzale del Campidoglio. Scorre lentamente sotto l'austera statua del Marco Aurelio a cavallo per poi entrare nell'Aula Consiliare dove è esposta la salma di Alberto Sordi. Sono persone di tutti i ceti, di tutte le età: poveri e ricchi, giovani ed anziani, romani e non romani. Quel luogo, ricco di memorie latine, imperiali, crea una strana impressione: sembra di assistere all'omaggio che il popolo rende al suo Cesare. Un imperatore*

---

<sup>12</sup> Sorlin Pierre, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, pag. 307.

*buono, dal faccione un po' pavido e un po' straffottente le cui gesta sono impresse in chilometri e chilometri di pellicola*<sup>13</sup>.

Si trattava della ritrasmissione televisiva (in diretta nazionale ed internazionale) dei funerali di stato di Alberto Sordi. Gli ultimi saluti d'una unica *gens* ad un nostro egregio rappresentante. Un attore che ci ha interpretati per quello che siamo stati, ha costretti a specchiarci e, nei suoi momenti migliori, a vergognarci di noi stessi. Le esequie dimesse, ma di comune partecipazione di chi ha spiegato l'italianità a noi italiani, concentrando in sé le nostre aspirazioni, ma anche i nostri antropologici umori negativi e perfino le nostre abiezioni<sup>14</sup>. In questa esperienza diretta, o indiretta e mediata dalla *lunga distanza*, echeggiava l'affascinante motto di Walter Benjamin:

*Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo come propriamente è stato. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell'istante di un pericolo [...] Il pericolo sovrasta tanto il patrimonio della tradizione quanto coloro che lo ricevono [...] Bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla [... lo] storico ha il dovere di accendere nel passato la favilla della speranza [...] penetrato dall'idea che anche i morti non saranno al sicuro dal nemico, se questi vince*<sup>15</sup>.

Dunque, la mia delega s'origina dal lavoro del lutto, contro il pericolo dell'oblio, o, peggio, contro il pericolo d'una omologazione conformistica al revival *post mortem* come era avvenuto nel caso di Totò, un altro grande *eroe* popolare. Una delega assunta dalla lunga distanza, al di sopra della mischia, con la possibilità quindi di disegnare meglio il percorso interno a quella che Gian Piero Brunetta<sup>16</sup> chiama la *grande storia del cinema italiano*. Una storia che racchiude molte storie che interagiscono tra loro,

---

<sup>13</sup> Verdone Carlo, "Con tutto il mio... paterno affetto", in *l'Adige in più*, Trento, domenica 6 luglio, 2003, pag. 1.

<sup>14</sup> Cfr. Assumma Giorgio, "Presentazione", in Pascotto Antonio (curatore), *Alberto Sordi. Il cinema e gli altri*, Avellino, De Angelis Editore, 2008, pag. 7.

<sup>15</sup> Benjamin Walter, "Tesi di filosofia della storia VI", in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. Italiana a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995, pag. 77.

<sup>16</sup> Cfr. Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pagg. IX-XXV.

modificano il testo e formano il contesto. Una storia che si può studiare scomponendola nei suoi aspetti microcellulari, che si può osservare mettendo a fuoco più piani nello stesso tempo in ragione di una migliore accessibilità e circolazione delle fonti<sup>17</sup>. Non tanto dei capolavori, che giusto in ragione del loro statuto di straordinarietà, hanno sempre ecceduto i confini proprio contesto produttivo a costo di abbandonare gran parte del valore rappresentativo, quanto della produzione popolare. Tutta una serie di pellicole dalle aspirazioni artistiche medie o basse che grazie a magnetoscopi e dischi ottici hanno aumentato esponenzialmente la propria visibilità:

*Le cassette [ed i dvd] surrogano la visione cinematografica, privandola di tutto quel fondamentale valore aggiunto di emozioni che la visione in una sala a contatto con un vero pubblico produce, ma hanno dato un contributo fondamentale alle ricerche più recenti sul cinema italiano e hanno fornito agli studiosi possibilità di lettura delle fonti filmiche analoghe a quelle che le riproduzioni fotografiche dei quadri hanno fornito nell'ultimo secolo agli storici dell'arte [...] Quasi tutti i film, anche il più modesto, agli occhi di una critica che non ne cerchi soltanto i valori estetici, può racchiudere se non tesori almeno quantità di informazioni e di elementi significativi per la comprensione di tutte quelle storie e di quei complessi sistemi di significazione che il cinema trascina con sé<sup>18</sup>.*

Senza voler chiamare in causa la scuola degli studi culturali (che anche in Italia ha conseguito un certo proselitismo supportato dalle pubblicazioni periodiche della casa editrice “Il Mulino” di Bologna), occorre riconoscere che la possibilità di costituire videoteche private dove studiare in modo approfondito qualsiasi film s'è rivelata una pratica eccessivamente entusiastica. Se, da un lato, migliaia di pellicole, altrimenti condannate alla sparizione, sono diventate patrimonio comune di studiosi non solo di storia del cinema (anche di storia del mondo contemporaneo, di sociologia, di storia della lingua...), d'altro lato le analisi ravvicinate hanno valorizzato opere modeste

---

<sup>17</sup> Nel caso che mi riguarda, di preziosissimo aiuto sono state le rassegne e retrospettive proposte dalla Filmoteca di Catalunya e dall'Istituto Italiano di Cultura ed alla preziosissima inversione bibliografica, e di selezione di pubblicistica di settore, realizzata dalle medesime istituzioni. (N. del A.)

<sup>18</sup> Brunetta Gian Piero, *op. cit.*, pag. X.

mettendole sullo stesso piano ad altre di maggior respiro. In questo senso s'è cercato di mantenere lontano il pericolo d'una ottica distorta, seguendo le ammonizioni di Guido Aristarco:

*È stato proprio Gramsci che ci ha spesso sottratto dal pericolo dell'errore – pericolo sempre in agguato – nel cercare di mettere in pratica la sua distinzione tra autori e opere che si ammirano e non si amano, e che si ammirano e si amano al tempo stesso, quando i due giudizi sono coerenti tra loro*<sup>19</sup>.

Diremo, dunque, che Alberto Sordi è un attore che si ama, con discrezione... dalla lunga distanza.

### 1.3. Il capolavoro antropologico

*Questo affresco, crudo e anche grottesco, della deboscia maschile fanciottista e viziata, che pretende badantaggio e sopportazione delle tresche e poi inneggia filosoficamente alla libertà della donna quando finalmente si dimette da cameriera e da cornuta [...], lo trovo antropologicamente parlando un capolavoro. Una geniale trasposizione in canzonetta del profilo dell'italiano medio fedifrago, opportunista e piagnone ritratto, come nessun altro, da Alberto Sordi*<sup>20</sup>.

Il giovane ed affermato scrittore Diego De Silva, racconta per bocca di Vincenzo Malinconico, uno dei suoi *alter ego* letterarii, come a metà degli anni settanta la canzone preferita della sua adolescenza era *Diario* del gruppo musicale Equipe 84. Ancora oggi quasi quarant'anni dopo gli sembra d'estrema veridicità, perché descrive

---

<sup>19</sup> Aristarco Guido, "È più facile rompere l'atomo", in Id., *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996, pag. 21.

<sup>20</sup> De Silva Diego, *Mia suocera beve. Vita, affetti e cause perse di Vincenzo Malinconico, filosofo involontario*, Torino, Einaudi, 2010, pagg. 246-247.

un aspetto del costume che diventa immediatamente documento di vita sociale. Si tratta, secondo l'autore, d'un brano musicale che riesce ad essere testimonianza certa d'un prototipo psico-sociale propriamente italiano: un *capolavoro antropologico* che il solo Alberto Sordi è riuscito a sintetizzare. Senza voler a tutti i costi utilizzare astuzia e costruito dialettico per legittimare tutto quanto conforti i piaceri ed i desideri<sup>21</sup>, propongo questa citazione come sintomo<sup>22</sup> di una percezione comune, di una convinzione collettiva che la carriera interpretativa di Sordi sia stata assunta come catalizzatrice di forti pulsioni sociali.

Sulla stessa lunghezza d'onda, il sociologo e critico cinematografico Nicolò Costa osserva nella comicità cinematografica, ed in particolare nella *vis comica* sordiana, la capacità d'esser stata uno specchio deformante ed un moltiplicatore dialettico dei valori ideali e degli stili di vita prevalenti nella società civile e politica del Paese...

*... la stessa distinzione di due piani, uno economico-politico (strutturale) e un altro socio-culturale (sovrastutturale), pur essendo per molti versi insoddisfacente e restrittiva, è un sicuro e vivace metodo esplicativo del nesso che intercorre tra forme culturali comiche e trasformazioni sociali. Tutto ciò non implica l'accettazione deterministica dell'economicismo, secondo cui ogni manifestazione creativa dello spirito umano e da ricondurre al sistema d'interessi della società, ma semplicemente l'assunzione di un punto di partenza saldamente ancorato alla realtà, così come essa è e non come si vorrebbe che fosse. Dello storicismo, marxista e non, l'approccio sociologico critico conserva uno degli assiomi metodologici fondamentali, senza assorbirne per questo la visione del mondo, la filosofia della storia: non c'è manifestazione dell'agire sociale e delle sue rappresentazioni, non c'è cambiamento nelle*

---

<sup>21</sup> Cfr. Barthélemy Amengual, "Introduzione", in Aristarco Guido, *Il cinema fascista...* cit., pag. 8: "Uno spettatore "formato", "educato" sulle *Avventure di Tintin*, i disegni animati, le serie nere, le serie B, ammaestrato ad utilizzare il proprio sapere, la propria intelligenza e abilità dialettica per legittimare tutto ciò che conforta i propri desideri e piaceri, può difficilmente mettersi al livello di uno spettatore formatosi su fonti più classiche, su un umanesimo più austero, su un approccio alle opere d'arte basato sul concetto della loro necessità, della loro fecondità".

<sup>22</sup> Numerosissime sono le citazioni sordiane, infatti, in quest'anno d'intensa riflessione sui costumi ed i caratteri identitari degli italiani, data l'importante e già menzionata ricorrenza dei 150 anni dell'unità d'Italia. (N. del A.)

*arti e nella vita etica se prima non sono maturati cambiamenti significativi nelle relazioni della società civile [...] Il messaggio comico, allora, in quanto segno del più generale sistema delle comunicazioni di massa, è un prezioso fenomeno sociale per capire (fra l'altro senza saccente distacco) come è cambiato il costume nazionale, come si sono trasformati gli stili di vita degli italiani nel passaggio da un'economia preindustriale alla società dei consumi, dalla solidarietà meccanica alla solidarietà organica, dal mondo di un piccolo paese di provincia alle aree metropolitane, dal dominio delle autorità tradizionali nella società rurale alle nevrosi insite nella gerarchia burocratica della società industriale<sup>23</sup>.*

L'ipotesi di Nicolò Costa si costruisce a partire dalla visione globale del cinema italiano così come viene configurata da Gian Piero Brunetta. Vale a dire una visione detentrica d'una evoluzione storica sostanzialmente unitaria. Infatti l'intera struttura complessa e poliedrica, gli sviluppi a volte disomogenei, i molteplici processi inventivi ed espressivi, tutti possiedono matrici, modi, forme, miti, anime comuni: un chiaro esempio di quanto detto (di cui si ripeteranno le chiare indicazioni nel corso della successiva trattazione) consiste nell'enorme eredità dalla letteratura russa presente in tutti i gradi della cinematografia nazionale, sia autoriale che di genere. Questo ed altri modelli di riferimento rimangono negli anni, contraddistinti sempre da uno straordinario livello d'interazione fra la produzione d'autore e quella a carattere più commerciale. Mai, nemmeno nei periodi, più o meno lunghi, di crisi s'è verificato tra i due un distanziamento totale.

È stato il neorealismo a produrre un importantissimo cambiamento. Il cinema sorto dalle ceneri di cinecittà, rispetto a quello di regime, si proponeva di condurre superamento dialettico. Pur consolidando, in prospettiva, le strutture produttive del mezzo cinematografico, preesistenti alla guerra, ne ha rivitalizzato esteticamente i poteri visivi...

*... Il neorealismo, al di là d'ogni monumentalizzazione delle sue caratteristiche, segna anzitutto una piena riappropriazione dei poteri*

---

<sup>23</sup> Costa Nicolò, *Il divismo e il comico*, Torino, ERI edizioni RAI, 1982, pagg. 80-81.

*visivi non tanto nel senso d'una pura registrazione dell'esistente, quanto nel senso di riconquista d'un sentire comune, d'una capacità di condivisione delle esperienze e volontà di divenire artefici della propria storia e del proprio destino da parte di anonimi protagonisti presi dalla vita di tutti i giorni, e punto di partenza per un nuovo modo di vedere. Il cinema riesce a fare un uso pubblico della storia d'un paese uscito distrutto in senso materiale e morale da una guerra non voluta e priva di motivazioni e ad assumere il ruolo naturale di ambasciatore d'un paese animato da una fortissima volontà di rinascita. In qualche modo, anche la prevalenza della logica autoriale sembra lasciare il posto a un'opera che valorizza il suo essere frutto di una volontà e una forza collettiva. [...] Ma la vera forza viene dalla capacità di metabolizzare, da parte di tutto sistema, alcuni elementi e geni della lezione neorealista e di distribuirli a tutti i livelli riuscendo a fare in modo che, anche nel meno riuscito melodramma o commedia, si possano comunque riconoscere elementi significativi della storia sociale, dei mutamenti nella vita collettiva e nell'immaginario popolare<sup>24</sup>.*

Caratteristica principale del cinema italiano e punto di forza, dunque, sul quale impostare ogni seria indagine storiografica, risiede nell'aver rappresentato un fenomeno di grande partecipazione collettiva che, a partire dal secondo dopoguerra, con più forte e piena coscienza, s'è vissuto come unico patrimonio comune. Un unico sistema cinematografico che negli anni che vanno dal 1943 al 1963 (come ricorda Goffredo Fofi) s'è ramificato in distinti e notevoli percorsi. Nel ventennio dorato, la produzione nazionale s'è riprodotta quasi come un gigantesco serial, con passaggi consequenziali e scambi necessari di medesime linfe ed umori, da titolo a titolo, da storia a storia, da faccia a faccia. Il cinema italiano s'è perpetuato come creazione di un'unica opera, un'opera collettiva allo stesso modo della commedia dell'arte, dell'opera buffa del Settecento, o (prima dell'affermazione del potere autoriale) dell'opera lirica nell'era della sua massima diffusione popolare...

---

<sup>24</sup> Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pagg. XXIII-XXIV.

... Era... insomma, il pubblico... il popolo, (con buona pace di coloro che molto a sinistra, più a sinistra di tutti, vedevano il populismo sempre come una macchia, e lo vedevano dovunque, venerando una cultura altoborghese)... era il pubblico a determinare il film, era il pubblico a esserne in qualche modo il coautore. Possiamo concluderne che Alberto Sordi è stato la creazione collettiva di un popolo e di un'epoca? Sì, possiamo<sup>25</sup>.

A completamento dell'assioma fofiano, anche il sociologo Costa condivide l'idea che, nel periodo aureo del cinema italiano, sia il pubblico stesso a delegare ad Alberto Sordi l'interpretazione del loro tipo ideale. Un prototipo che, secondo quanto afferma Max Weber<sup>26</sup>, viene ottenuto mediante l'accentuazione di uno o più punti di vista, e mediante la connessione di una quantità di fenomeni particolari diffusi e discreti.

Secondo la plausibile ipotesi di Costa l'incoronazione popolare del Nostro avviene a compimento d'un lungo processo d'assunzione sovrastrutturale (cioè sociale e culturale) e quindi d'appropriazione del medio cinematografico<sup>27</sup>. Vale a dire dopo la comune accettazione delle mutate condizioni strutturali, del frenetico cambiamento delle condizioni economiche e politiche avvenute nel periodo della ricostruzione postbellica. Dal punto di vista sociale, la mutazione più dolorosa (perché improvvisa, vorticoso e per molti aspetti caotica) che la popolazione italiana si vede costretta ad affrontare, sta nel passaggio da una solidarietà meccanica a quella organica: vale a dire da un *modus vivendi* organizzato sulla prossimità del vicinato, sul familismo amorale o sulla famiglia estesa e sull'austerità consumistica, ad un nuovo modello tanto di famiglia tendenzialmente ristretta, come d'individualismo acquisitivo fondato sull'edonismo consumistico.

In un primo momento l'iniziale spaesamento non aveva incontrato, nella

---

<sup>25</sup> Fofi Goffredo, "L'età dell'oro del cinema italiano", in Id., *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pagg. 29-30.

<sup>26</sup> Cfr. Weber Max, *Il modello delle scienze storico sociale*, Torino, Einaudi, 1958, pag. 108.

<sup>27</sup> Cfr. Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 26: "Lo aveva ben capito Rossellini quando aveva voluto per Roma città aperta Fabrizi e la Magnani, lo capirono bene i giovani avventurieri della produzione quando, crollate le censure fasciste, dettero grande spazio a Totò e assoldarono tutti i talenti minori del teatro minore, seguendo in questo gli insegnamenti di un cinema pur condizionato da mille lacci come quello degli anni Trenta, che ne circondava i suoi divi e dive patinati e imbustati, per immettere qualcosa di vero in un sistema del falso".

finzione cinematografica, un unico capro espiatorio, un grande stupido su cui scaricare tutta la propria frustrazione. Si proponevano assai allegramente tutta una serie di macchiette, di serafici zoticoni, personaggi che di film in film evidenziavano le proprie distinte e molteplici inadeguatezze. A parte il caso di Totò, sempre al di fuori ed al di sopra di qualunque categorizzazione drammaturgica, solo il grande Peppino De Filippo aveva distrattamente toccato i vertici di *tragica* idiozia. Dico tragica perché sufficiente in se stessa ad attirare l'aggressività inibita degli spettatori.

Solo in alcuni sketch di film corali (come ad esempio *Cameriera bella presenza offresi...* film di Giorgio Pastina del 1951 o *Via Padova 46* diretto da Giorgio Bianchi nel 1953) al futuro interprete del Pappagone televisivo<sup>28</sup> verrà data la possibilità di fungere da grande parafulmine del sadismo spettatoriale. Per il resto, esisteva solo una comunità di poveri citrulli, presenti per lo più nell'italica tradizione di film a sketch: un collettivo di piccoli parafulmini per una coralità di piccole catarsi, dove un po' di compassione rassicurava e riconfermava il nuovo status sociale (reale o desiderato)...

*In un certo senso, lo spettatore proietta i propri limiti nel personaggio comico, il quale glieli ritorna così amplificati che nessuno vi si può coscientemente riconoscere, né tantomeno identificare. L'attore comico è un modello negativo da non imitare, proprio perché gli obiettivi minimi da centrare sono altri [...] Se ne deduce che la "compassione" per il personaggio buffo aiuta gli italiani ad essere migliori, [...] ma] è impensabile che il divismo comico di questo periodo abbia contribuito a dare agli spettatori una più avvertita coscienza di sé, favorendo un rapporto critico con la società civile e con il sistema politico. Però ha aiutato (come già Totò) molta gente a rimuovere almeno alcuni degli effetti negativi prodotti dai condizionamenti sociali e, pur non facendo superare le situazioni di svantaggio culturale, ha favorito in una certa misura lo sviluppo linguistico e il miglioramento dei rapporti interpersonali. La compassione serve agli spettatori per dimenticare il trauma dell'integrazione. I personaggi sono infatti troppo brutti, deboli e*

---

<sup>28</sup> In questo caso sì che un Peppino, già maturo, interpreterà sul piccolo schermo con grandissimo successo il personaggio del grande allocco, per il resto salvo alcune partecipazioni culinarie, verrà per tutta la carriera fagocitato nell'aurea autoriale del fratello Eduardo o nel limbo comico di Totò. (N. del A)

*insignificanti per supporre che qualche capitalista abbia interesse a utilizzare la loro forza-lavoro per conseguire il profitto. Ma lo spettatore non chiede all'ottusa balordaggine del mentecatto di acquisire qualche barlume di coscienza di classe. Infatti, lo spettatore, che quasi sempre è un ex-contadino da poco inurbato per lavorare nell'industria e nel commercio, desidera intensamente superare i momenti dell'inadeguatezza anomizzante, della frattura tra valori tradizionali e insuccesso pratico nell'agire di comunità: non rimpiange la vita agreste perché spera d'integrarsi nella società industriale. Perciò la gente ride di soggetti che dimostrano di essere culturalmente inferiori, di coloro che, pur essendo attirati dai nuovi ambienti di ricezione, sono ancora strutturalmente legati all'ambiente di provenienza<sup>29</sup>.*

Come ricorda lo storico Pietro Cavallo<sup>30</sup>, già agli inizi degli anni cinquanta si assiste ad una sensibile mutazione delle condizioni economico-politiche che alla fine del decennio condurrà l'Italia verso il miracolo economico. Con la morte di Stalin e la fine della guerra di Corea, l'ulteriore fase della guerra fredda facilita tra pesi europei confinanti nuovi rapporti di cooperazione ed integrazione in funzione anti sovietica. Tra tutti i paesi europei ascritti al patto atlantico, il più beneficiato è l'Italia. Il cinema con le sue sensibilissime antenne percepisce immediatamente il clima di cambiamento ed il grande pubblico (coautore della cinematografia nazionale) abbandona gradatamente la propria predilezione per gli allocchi disadattati. Superata la crisi di disadattamento, tra il bacino di spettatori comincia a delinearsi un nuovo ceto medio formato da impiegati commercianti e professionisti del settore terziario. Sono cittadini che s'apprestano a vedere i primi benefici delle mutate condizioni economiche. Percepiscono un reddito non corrosivo dall'inflazione e possono beneficiare d'un nuovo status costruito sull'incipiente sistema dei consumi. I loro modelli sono gli imprenditori privati come Agnelli e Pirelli o quelli pubblici come Enrico Mattei: particolarmente a quest'ultimo viene riconosciuta l'abilità d'aver saputo personalizzare il proprio spirito imprenditoriale con una certa machiavellica spregiudicatezza.

---

<sup>29</sup> Costa Nicolò, *op. cit.*, pagg. 99-100.

<sup>30</sup> Cavallo Pietro, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Napoli, Liguori, 2009, pag. 231.

Nel buio della sala, se prima trionfava il riso dell'oblio, il riso compassionevole per sconfitti e declassati, ora si ride per mantenere stretti il più possibile i vincoli di prossimità con i soggetti sociali che appaiono in qualche misura vincenti. La stima (critica e non incondizionata) per i grandi *capitani d'industria*, non provoca irrisione sarcastica, ma profonda e sconcertante gelosia. Invidia frustrante ma priva di conati imitativi. Da un lato, infatti, l'accumulazione capitalistica mediante il successo nella libera competizione non riesce a convertirsi in un valore ideale socialmente diffuso, contemporaneamente la figura dell'imprenditore viene ad acquisire, nella fantasia nazionalpopolare, un alto indice di scetticismo. Un sistema di tassazione antiquato e controlli eccessivamente allegri hanno consolidato una comune diffidenza per il dispositivo fiscale italiano, nel mentre che un sistema economico consenziente con l'evasione di capitali in Svizzera e fautore del meccanismo delle nazionalizzazioni e dei salvataggi industriali, ne ha fatto definitivamente precipitare la fiducia. L'inconfessata ed inconfessabile simpatia per i vincenti (anche quando questi sono privi di scrupoli) crea un conflitto di coscienza, apre una frizione nella coesione sociale che nel cinema comico trova ancora una promessa di sollievo. Il grande respiro cinematografico tende a rafforzare l'unità e la sicurezza di una coscienza collettiva strettamente aderente ai valori di coesione sociale, minacciate dalle nuove ambizioni, dai conati d'arrivismo e dall'oscuro fascino dell'opportunismo. Il nuovo eroe (o pseudo eroe) comico prende la parola contro l'angosciante ammirazione per chi rappresenta i disvalori delle subculture dominanti, dei quadri dirigenziali digiuni di legittimità eticopolitica. Questi è il prototipo...

*... dell'italiano medio che si sa muovere tra le antiche istituzioni, che cerca comunque di trovare un proprio ben definito ruolo tra i ceti sociali marginali e l'élite politica ed economica. Proprio tra forze così diverse e contrastanti si agita la maschera del piccolo borghese, forte con i deboli e debole con i forti, la maschera di Alberto Sordi, il vile<sup>31</sup>.*

Come ricorda Nicolò Costa si ride di chi è riuscito a spuntarla, di chi ha superato mille difficoltà commettendo una serie di piccoli soprusi. Si prendono in giro questi

---

<sup>31</sup> Costa Nicolò, *op. cit.*, pag. 103.

gruppi sociali diventati protagonisti nella vita pubblica nazionale per renderli accettabili nella vita quotidiana. Solo così la loro presenza coercitiva o conflittuale viene esorcizzata senza gravi frustrazioni collettive. Racconta lo sceneggiatore Rodolfo Sonego di come il pubblico di allora sentisse la necessità di nuove figure comiche: non più mirabolanti mentecatti, ma personaggi interpreti del disagio, della tensione emotiva, della difficoltà di rapporto con le forze dominanti. Nuovi agenti di critica sociale non più sbandierata, nuovi ruoli di satira implicita che un solo protagonista ha saputo assumere, in modo quasi istintivo...

*Era il '53 e Sordi fece per la prima volta un personaggio. Poi venne Un eroe dei nostri tempi, Il marito, Il vedovo. E Sordi diventò un attore. Il seduttore comunque fu un boom. Succede a volte al cinema. Sordi ammazzò tutti. Non rimase più nulla di Walter Chiari, di Macario, di Rascel. I comici del momento, perfino i loro registi, come Mattoli, tutto quel cinema diciamo brillante e artificiale che veniva dal varietà, si trovò spiazzato. Non restò più niente: in pochi giorni Sordi prese tutti i contratti. Infatti se si va a vedere quanti film faceva in quegli anni... Mi sembra ci siano momenti di dieci titoli per anno<sup>32</sup>.*

Il presente lavoro s'interroga sul perché in un paese dalla lunga tradizione di comici, eredi diretti della commedia dell'arte, guitti, saltimbanchi, giullari, clown, pagliacci e buffoni viene consegnata ad Alberto Sordi questa delega. Si chiede perché proprio a lui (e non ad altri) è stato affidato l'incarico didattico d'insegnare come si cerca di fare il "furbo" senza soccombere per la vergogna durante il tentativo. Fino al momento, infatti, il Nostro aveva interpretato solo piccole macchiette. Nei ruoli di maggior spessore, invece, era andato incontro a cocenti delusioni<sup>33</sup>. Non aveva frequentato alcuna accademia, anzi, come vedremo, ne era stato allontanato. Non aveva studiato i classici, non aveva respirato l'aurea colta dei teatri di prosa. Come ricorda ancora Sonego la letteratura lo annoiava, non sapeva niente di certe cose, non leggeva

---

<sup>32</sup> Sonego Rodolfo in Danese Silvio, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003, pag. 143.

<sup>33</sup> Mi riferisco particolarmente a *Mamma mia che impressione!* film del 1951 di Roberto Savarese (ma supervisionato, come si vedrà da Vittorio De Sica, con la sceneggiatura dell'amico e collaboratore Cesare Zavattini) o *Lo sceicco bianco* di Federico Fellini dello stesso anno.

libri, non leggeva commedie, amava solo il varietà, le ragazze. Lo appassionava il desiderio di diventare un grande attore:

*Diego Fabbri, drammaturgo abile, serio, o Alessio Siciliano, uno sempre un po' cupo, ma bravo, non avevano capito una cosa fondamentale: era inutile parlare con Sordi, discutere del retroscena culturale di una sceneggiatura, storico o sociale, perché lui non ti capisce proprio, non ti segue. E io l'avevo compreso. Dissi: perdetevi tempo, vi arrabbiate e non concludete niente. Avevo anche provato a dirgli che c'era un risvolto sociale nella storia, che gli sceneggiatori pensavano di inserirlo meglio nella società... Che la società era importante. Ma lui mi guarda e dice senza ambiguità: ma che, c'hanno una società di loro proprietà? Cinematografica?*<sup>34</sup>.

Le parole di Sonogo (sceneggiatore privato ed anima pensante del Nostro) perpetuano l'interrogativo e la curiosità di investigare i motivi di questa investitura popolare, quasi trascendente: *vox populi vox dei*.

Nell'incipit dell' *Amadeus*<sup>35</sup> di Milos Forman l'anziano e sconsolato Antonio Salieri sosteneva, parlando del suo rivale, che "Non tutti gli uomini sono uguali agli occhi di Dio". La voce profonda di Fahrid Murray Abraham enunciava questo vuoto doloroso, sconsolato, che il solo lavoro della memoria poteva in parte attenuare. Dal dubbio, prendeva avvio il resoconto dettagliato dei fatti, l'ordine parziale degli episodi biografici di Mozart "un ometto infantile, senza cultura, a volte un po' volgare, senza idee e sognatore". In modo del tutto analogo, la presente ricerca intende indagare i motivi d'una tanto importante investitura attraverso la biografia sordiana.

Fuori dalla metafora teleologica, fuori dalla trascendente predestinazione, si è intesa come utile ricerca, l'esercizio di accostare criticamente notizie, opinioni, racconti

---

<sup>34</sup> Sonogo Rodolfo in Danese Silvio, *op. cit.*, pag.144.

<sup>35</sup> Il pluripremiato film del 1984 di Milos Forman *Amadeus* è un adattamento dell'omonimo lavoro teatrale del drammaturgo britannico Peter Shaffer. Questi prende avvio dall'idea che il compositore italiano Antonio Salieri soffra d'una forte duplicità di sentimenti nei confronti di Mozart: da un lato teme che quest'ultimo possa rubargli l'incarico di maestro di cappella presso la corte degli Asburgo, dall'altro ammira incondizionatamente la genialità del rivale. Un rivale che scrive divinamente ma, nella vita, si comporta come uno zoticone, tanto da far esclamare al religiosissimo Salieri "Perché Dio avrebbe scelto un fanciullo osceno quale suo strumento?" (N. del A.)

e testimonianze che hanno accompagnato principalmente il periodo di formazione di Sordi, per valutare i suoi effettivi e sostanziosi meriti: per distinguerli e distanziarli da iniziali disavventure, da fortunate coincidenze e soprattutto da prospettive canonizzanti *post mortem*.

## 1.4. L'approccio biografico: “Molti dei miei personaggi nascono da esperienze personali di vita”<sup>36</sup>

*L'immagine più caratteristica del giovane Alberto Sordi è quella che lo mostra addentare un'immensa forchettata di spaghetti - tali sono, anche se li chiama “maccheroni” - in Un americano a Roma (di Steno, 1954). Messo da parte il vitto all'americana preparato sul tavolo - mentre l'altro, gli spaghetti, era definito “roba da carrettieri” - Alberto torna alle origini: una divorante fame italiana (prima del decollo economico) che ingurgita pasta a testa in giù, la bocca spalancata, gli occhi persi in un miraggio di sazietà e anche di paura per l'attacco di fame a venire. La peculiarità della scena, eternata da poster appesi in molte case italiane, sta in una ferocia particolare con cui, non si fronteggia, ma si assale il bisogno primario del cibo. Gli spaghetti come creatura da cannibalizzare, in un sacrificio al dio atroce della bocca e del ventre. Non sta mangiando un monte di pasta, ma rosicchiando per rivalsa il cranio del mondo. M'hai provocato e io ti distruggo - qui è la favola del lupo e dell'agnello - così suona la dichiarazione di guerra al piatto (si noti, al di là dell'americanata, l'estro sadico del bracciale chiodato al polso di Sordi) [...] All'icona di Un americano a Roma la tradizione figurativa arriva da lontano. Di mostri divoratori aveva popolato la fantasia italiana — accanto ai lupi, agli orchi, ai macellai delle favole europee — il Pinocchio*

---

<sup>36</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in *La fiera del cinema* del gennaio 1960, riportata in Moscati Camillo, “Sordi si confessa”, in Id., *Alberto Sordi. Il più amato dagli italiani*, Genova, Lo Vecchio, 1989, pag. 57.

*di Collodi (1880-1883): da Mangiafuoco al terribile Pescecane, al Pescatore Verde, che fa frittiture dei viventi capitati a tiro*<sup>37</sup>.

In un suo recentissimo saggio sul cinema italiano (da cui proviene la suddetta citazione) lo storico Maurizio De Benedictis cerca di vincolare la grande produzione collettiva della stagione aurea del cinema nazionale, alla tradizione culturale italiana figurativa e letteraria. L'autore ipotizza affascinanti connessioni tra l'universo poetico di registi come Rossellini, Visconti, De Sica, Antonioni, Fellini, Pasolini ed i loro *corsi di vita*<sup>38</sup>. Mette, cioè, in relazione l'immaginario di questi grandi autori tanto con le traiettorie individuali, come con il proprio sentimento d'appartenenza ad istituzioni sensibili alle transizioni storiche.

Ma De Benedictis non si limita ai grandi totem della regia. Anzi, come s'evince dalla citazione considerata, il suo interesse analitico si dirige anche verso la carriera attoriale di Alberto Sordi. Perfino l'analisi delle capacità istrioniche del Nostro diventa un terreno fertile per l'applicazione dei suoi presupposti. E nello studio globale della lunga galleria sordiana di prototipi italici fa sottendere l'idea che l'identità individuale e quella collettiva si costruiscono sia nel tempo di condivisione generazionale di esperienze (relazioni con altri soggetti in cui l'individuo si riconosce e si specchia), come nel tempo storico (vale a dire come delega di un comportamento collettivo che forma parte di un continuum storico). Quindi quando Sordi afferma che molti dei suoi personaggi nascono da esperienze *personali* di vita occorre intendere questo "personali" in senso molto lato. Il percorso formativo sordiano, che mi cimento ad analizzare nel presente lavoro, deve essere inteso come una traiettoria *personale*, certo, ma soprattutto permeabile a tutti gli altri percorsi individuali che hanno configurato l'*habitat* del suo lungo tirocinio. Tutta la carriera sordiana, dunque, e nel caso più specifico il periodo d'apprendistato, si considererà un cammino transizionale pieno di crocevia, continuamente intersecato con altri cammini interdipendenti:

---

<sup>37</sup> De Benedictis Maurizio, "Alberto Sordi. L'attore, il mascherone e l'homunculus" in Id., *Da Paisà a Salò e oltre: parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2010, pag. 121.

<sup>38</sup> Secondo quanto riportano le sociologhe Manuela Olgner e Chiara Saraceno: *Il corso di vita è l'insieme dei modelli di vita graduati per età, inseriti nelle istituzioni sociali e soggetti a cambiamenti di tipo storico*. Olgner Manuela e Saraceno Chiara, *Che vita è. L'uso dei materiali biografici nell'analisi sociologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993, pag. 59.

*L'individuo non dipende solo dai propri sistemi di significato, dai propri vincoli e risorse ma anche da quelli di coloro con i quali la propria traiettoria si incrocia e si interseca. Le conseguenze delle interdipendenze di questo tipo sono evidenti in maniera particolare nei momenti di transizione...*<sup>39</sup>

In questa direzione *Illuminante* e *suggestivo* è il collegamento, che propone De Benedictis, tra la più famosa icona sordiana con i mostri divoratori presenti nelle *Avventure di Pinocchio*.

*Suggestivo* perché collega l'atto distruttivo del grande boccone dell'*Americano a Roma* alla tradizione di pitture e sculture di maschere grottesche del tardo rinascimento come l'orco del giardino delle meraviglie della villa di Bomarzo, o come il portale a forma di fauci spalancate nel volto di un gigante diabolico costruito da Federico Zuccari (1590-1594) per la casa romana di via Gregoriana che porta il suo nome.

*Illuminante* perché l'accostamento con i mostri voraci di Pinocchio (pare che lo stesso Lorenzini sia stato colto da infarto fulminato, durante una sua passeggiata notturna e solitaria per Firenze, dallo sguardo sardonico di una di quelle maschere grottesche) avvalora un ricordo d'infanzia sordiano dove il Nostro spiegava come proprio il capolavoro collodiano fosse stato il suo unico vero libro di formazione<sup>40</sup>.

Anche se Rodolfo Sonego insisteva sullo scarso amore letterario sordiano, vorrei seguire non tanto quella linea di pensiero per la quale *Le avventure di Pinocchio* sia stato uno dei pochi volumi letti dal Nostro, quanto piuttosto rilevare come proprio il capolavoro di Collodi sia stato l'unico libro citato nel lungo racconto autobiografico rilasciato, poco tempo prima di morire, a Maria Antonietta Schiavina. Dall'alto dei suoi, ormai 83 anni, nella prospettiva della *lunga distanza* è proprio il protagonista del nostro lavoro a discernere quegli episodi o quei particolari che, lontani dall'esperienza quotidiana, assumono un importante valore. Acquistano un profondo significato sia nella traiettoria individuale (riconoscimento del valore epifanico<sup>41</sup> della lettura di

---

<sup>39</sup> Olagnero Manuela e Saraceno Chiara in Lonardi Cristina, *Raccontare e raccontarsi. L'approccio biografico nelle scienze sociali*, Verona, Qui Edit, 2006, pag. 63.

<sup>40</sup> Cfr. Schiavina Maria Antonietta, *Storia di un commediante*, Milano, Zelig, 2003, pag. 14.

<sup>41</sup> Uso qui il termine "epifania" nel senso indicato dalla sociologa Cristina Lonardi (cfr. Lonardi Cristina, *Raccontare e raccontarsi. L'approccio biografico nelle scienze sociali*, Verona, Qui Edit, 2006, pag. 61) vale a dire come esperienza che lascia un segno profondo nella vita dell'individuo, un'esperienza

Pinocchio) che in quella collettiva: vale a dire come ipotesi di un vincolo tra il *Big Swallow* sordiano e la tradizione iconografica apotropaica (rappresentazione dell'orrore per avvicinarlo agli occhi ed ai sensi ed esorcizzarlo) assai fertile e presente nell'immaginario pittorico, architettonico e decorativo delle città italiane...

*... Passando per largo del Nazareno, nel centro di Roma, si ammira un palazzo nobiliare con sopra la porta una maschera, cioè un testone da belva tra l'oro e il leone, e la scritta "Cum feris ferus", feroce coi feroci. È una pratica sintesi del carattere apotropaico. Le rappresentazioni mettono paura col richiamo a una terribile violenza, al diabolico; spesso, al contempo, vorrebbero scioglierne il carico con una catarsi generalmente comica. In molti casi le figure mostruose ridono – di scherno, di selvaggio piacere del male – ; ma il ridere è anche una reazione nello spettatore per disinnescare una parte del male<sup>42</sup>.*

L'occuparsi, dunque, della biografia d'un riconosciuto protagonista della tradizione cinematografica italiana, significa considerare quello che questa stessa tradizione ha voluto essere. Significa studiare la configurazione artistico-produttiva che la medesima ha voluto darsi, attraverso la promozione di propri elementi esemplari.

Del resto Oliveros F. Otero nella redazione del suo manuale sulla scelta educativa delle biografie *ad usum delphini* sostiene che il criterio decisivo per l'assegnazione della patente d'*esemplarità* assegnata alle storie di vita<sup>43</sup>, consiste nel selezionare solo quelle che privilegiano lo sviluppo dell'aspetto umano a contatto con altri esseri umani negli avvenimenti della vita quotidiana<sup>44</sup>.

---

che sul momento destruttura la routine ma che acquista un importante valore solo retroattivamente, vale a dire quando il protagonista trasforma in racconto quanto gli è accaduto. (N. del A.)

<sup>42</sup> De Benedictis Maurizio, *op. cit.*, pagg. 128-129.

<sup>43</sup> Senza voler condurre una sterile enunciazione tassonomica, rilevo che utilizzo il termine *storia di vita* considerandolo come un insieme organizzato in forma cronologico-narrativa, spontaneo o pilotato, esclusivo o integrato con altre fonti, di eventi, esperienze, strategie relativi alla vita di un soggetto e da lui trasmesse direttamente, o per via indiretta a una terza persona. Quando la terza persona raccoglie e configura il racconto in un testo la storia di vita diventa una biografia ed assume il valore di tassello di mosaico nello studio di comunità ed istituzioni (cfr. Lonardi Cristina, *op. cit.*, pagg. 55-57).

<sup>44</sup> Cfr. Otero Olivero F., *Educar con biografías. Retazos de 33 personajes*, Pamplona, Eunsa, 1997, pag. 63 (traduzione mia).

Se Erving Goffman sosteneva che *ad ogni individuo le leggi della fisica concedono una biografia*<sup>45</sup> è altrettanto vero che la storia di vita acquista maggior interesse e significato quanto più la condotta giornaliera si viene a costruire su decisioni di condivisione di valori collettivi, piuttosto che alle semplici necessità personali. Perfino gli stessi racconti autobiografici (che grazie a Maria Antonietta Schiavina incontreremo ripetutamente) acquistano inteso valore quando rifuggono dall'egocentrismo, dalla apologia auto-assolutoria:

*A volte prenderemo in considerazione qualcuno che ha scritto la sua propria biografia, sempre che si tratti di una vera autobiografia o di autentiche memorie. Perché ricordare la vita passata significa ricreare la vita presente prolungando all'indietro la nostra esistenza, significa uscire dalle strutture del nostro oggi*<sup>46</sup>.

Dunque proprio l'assunzione della prospettiva di traiettoria collettiva, *suggestiva ed illuminante*, indicata da De Benedictis, impedisce di cadere nella trappola di quella che Pierre Bourdieu chiama *l'illusione biografica*<sup>47</sup>. Impedisce ed allerta, inoltre, sul pericolo di cedere alle lusinghe retoriche di considerare l'esistenza individuale come orientata da una chiara progettualità, come determinata da una coerente intenzionalità, alla stessa stregua d'una pura creazione agiografica.

Il sociologo francese, tendenzialmente critico con la prospettiva che lavora sulla vicinanza morfologica e semantica di storia... historia... història, riconosce la validità scientifica all'approccio biografico solo quando questo stesso si mantiene in tensione dialettica con la traiettoria collettiva della comunità che annovera il *biografato* tra i suoi membri e che gli conferisce il grado di esemplarità...

*... il grado in cui gli individui o i gruppi sono rivolti verso il futuro o verso il passato dipende dalla loro traiettoria collettiva passata o*

---

<sup>45</sup> Cfr. Goffman Erving, *Stigma. L'identità negata*, traduzione di Roberto Giammanco, Verona, Ombre Corte, 2003.

<sup>46</sup> Otero Oliveros F., *op. cit.*, pag. 142 (traduzione mia).

<sup>47</sup> Cfr. Bourdieu Pierre, *Ragioni Pratiche*, Bologna, Il Mulino, 1995, pag. 71.

*potenziale, cioè dalla misura in cui sono riusciti a riprodurre le proprietà delle generazioni che li hanno preceduti*<sup>48</sup>

Quelle di Pierre Bourdieu, tuttavia, non sono le uniche né le più feroci critiche all'uso privilegiato di biografie e narrazioni (storie... historias... histories) da parte degli studiosi di scienze sociali. Il fatto che raccontare storie di vita sia comunemente vissuto come una delle maniere più familiari di rappresentare e rappresentarsi la realtà (qualsiasi cosa si voglia intendere con questo termine)<sup>49</sup>, rende assai debole la percezione distintiva tra narrazione di aneddoti personali, genere letterario e *modo* di fare ricerca.

Se da un lato la nuova cornice teorica storiografica (all'interno della quale s'iscrive questo studio) beneficia della libertà d'attingere ad un repertorio amplissimo (quasi illimitato di fonti, come ricorda Gian Piero Brunetta<sup>50</sup>) dall'altro deve difendersi dalle eterne accuse di spontaneismo metodologico (secondo cui ognuno diventa autore del proprio metodo) mosse dal delirio quantofrenico degli adepti al paradigma quantitativo. Dunque, senza cadere, per concitazione polemica, nell'ortodossia opposta, nel vuoto metodologico di "tutto quanto fa biografia", vorrei fissare alcuni punti concettuali per mantenere viva la comunicazione tra la pratica del fare ricerca (per la quale il metodo è strumentale) e la riflessione sulla pratica medesima (fare metodologia).

In questa direzione di aiuto fondamentale s'è rivelato il contributo di Cristina Lonardi ricercatrice del dipartimento di Scienze dell'Educazione dell'Università di Verona, che in suo preziosissimo volume del 2006 (Id. *Raccontare e raccontarsi*, già

---

<sup>48</sup> Bourdieu Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983, pag. 453.

<sup>49</sup> Cfr. Niero Mauro, in Lonardi Cristina, *op. cit.*, pag. 9.

<sup>50</sup> *Quali sono le fonti a cui lo storico può attingere e deve considerare utili al suo lavoro? Quelle filmiche, certo, hanno un ruolo privilegiato, sono il punto prospettico e il cuore della ricerca, ma non sono certo le sole. Nell'Apologia della storia o Mestiere di storico, Marc Bloch, nell'indicare l'infinita varietà di testimonianze storiche, diceva: "Tutto ciò che l'uomo dice o scrive, tutto ciò che costruisce e tocca, può e deve dare informazioni su di lui". Oggi, ogni documento utile a informare su aspetti anche minimi della civiltà o dell'omo cinematographicus ha il diritto al riconoscimento e alla dignità di fonte: sia esso documento filmico o cartaceo, manoscritto, atto amministrativo, ma sia anche qualsiasi materiale che contribuisca alla realizzazione di un film, dalle lettere dei produttori ai primi progetti di sceneggiatura, ai bozzetti per i costumi e le scenografie; o ne accompagni la vita, dalle foto di scena al corredo pubblicitario, ai manifesti, ai gadget, alle strategie pubblicitarie, agli atti censori, alle critiche giornalistiche, a tutto quel materiale che serve alla costruzione e consolidamento dei fenomeni di culto, agli effetti sociali di un film e così via. Senza dimenticare la storia orale...* (Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pag. XIII).

ripetutamente citato in nota) si è adoperata a tracciare una mappa dei diversi modi di fare ricerca ascrivibili all'*approccio biografico*. La dottoressa Lonardi compie una distinzione assai interessante ai fini del presente lavoro, tra approccio biografico, appunto, e metodo biografico. Con quest'ultimo termine essa intende:

*l'utilizzo di documenti di vita personale, la raccolta e l'analisi di storie di vita o racconti di vita o simili, che descrivono momenti precisi o particolari rispetto a frammenti di vita; narrazioni, insomma, che vedono il soggetto narrante come autore, produttore e protagonista della narrazione. [Questo s'evince] a partire dalla definizione di Denzin di metodo biografico, secondo cui esso consisterebbe "nell'utilizzo e collezione a fini di studio di documenti di vita personale, storie, narrazioni che descrivono momenti di svolta nelle vite degli individui"<sup>51</sup>.*

Anche se, come s'è detto, si può considerare tutto il periodo di formazione sordiano ("con il senno di poi"), come una *macro fase* di transizione, dirigere l'analisi unicamente ai "momenti di svolta", (intesi come singoli episodi) significherebbe ridurre il vissuto del Nostro ad una serie di *exploit* teleologicamente determinata.

Al metodo biografico Cristina Lonardi sovrappone *l'approccio biografico*, come modo di condurre una ricerca basata sulla narrazione biografica. Questo, in quanto modo (e non metodo) è molto più duttile e permeabile a considerare in uno sguardo d'insieme tutto quel mosaico di documenti a cui faceva riferimento Gian Piero Brunetta. Non solo quindi, l'attenzione del metodo biografico per la cronaca di episodi eclatanti ed avvincenti, ma l'interesse anche per il quotidiano, il contesto nel quale la narrazione di un individuo acquista e condivide significati. Più precisamente, dunque, si considera l'approccio biografico...

*... come un vero e proprio approccio teorico fondato sulle storie di vita e come ambito conoscitivo forte... [che] riguarda le tecniche di*

---

<sup>51</sup> La dottoressa Lonardi fa riferimento alla definizione di *metodo biografico* presa in prestito da Normand K. Denzin e Yvonna S. Lincoln vale a dire il lavoro di *raccolta di "documenti di vita" che descrivono momenti di svolta nelle esistenze degli individui* (cfr. Denzin Normand K. e Lincoln Yvonna S., "Interpretative Biography", *Qualitative Research Method*, London, Sage Publications, 17, 1989, in Lonardi Cristina *op. cit.*, pag. 49).

*raccolta dei racconti. Pur collocandosi indubbiamente fra le tecniche qualitative, i modi in cui le storie e i racconti sono distillati acquistano denominazioni diverse (intervista biografica, storia di vita, racconto di vita, autobiografia, etnobiografia, etc.), indicando strumenti diversi e tuttavia simili, che via via gli studiosi hanno affinato, tracciando così delle strade entro il vasto territorio dell'approccio biografico. Si intravede qui un modo di avvicinare la realtà, in senso sociologico, attraverso un atto relazionale ben preciso: l'atto del narrare. La narrazione come atto di costruzione sociale permette infatti di capire come gli individui conferiscano senso alle loro esperienze; come si costruisca la realtà simbolica che restituiscono nei racconti; come attribuiscono una logica agli eventi stabilendo continuità temporali, causali, formali; come le persone strutturino ciò che per il ricercatore è ignoto, senza dimenticare che "ogni comprensione è necessariamente mediata da significati che non sono costruiti solamente dal sé" e, soprattutto, senza dimenticare che "non si tratta... di cercare di comprendere un particolare individuo, ma un frammento di realtà storico-sociale..."<sup>52</sup>.*

L'approccio biografico, quindi, si propone di considerare con interesse i racconti di vita (story life) vale a dire gli episodi, gli aneddoti, i testi, insomma, in cui si privilegia quell'elemento accidentale che fa scorrere la narrazione. Ma, parimenti, si occupa anche e soprattutto delle storie di vita (history life) dove il particolare viene osservato nella sua contingenza, perché anche i racconti più originalmente individuali, per essere compresi appieno, devono essere osservati nella struttura di cui fanno parte. Le azioni e le decisioni, più o meno eclatanti, devono essere considerate dentro al proprio gruppo politico e storico, dentro l'appartenenza culturale da cui derivano e a cui s'attengono.

Quando il sociologo Paolo Jedlowski nella sua apologia dell'approccio biografico afferma che...

---

<sup>52</sup> Cristina Lonardi (Id., *op. cit.*, pagg. 49-51, nel suddetto frammento fa proprie le parole di Ricoeur Paul (Id., *Tempo e racconto*, Volume III, Milano, Jaka Books, 1988) e di Bertaux Daniel [Id. "Racconti di vita", in Bichi Rita (curatrice), *Racconti di vita. La prospettiva etnosociologica*, Milano, Franco Angeli, 1998].

*... perché vi sia una storia ciò che conta è l'istituzione di una distanza... separare la storia dal presente di chi narra e di chi ascolta... una storia ha a che fare con la particolarità e con la contingenza... il discorso scientifico tende all'universale, quello narrativo al particolare... sono due tensioni diverse<sup>53</sup>...*

... sembra proprio materializzare un augurio di Gian Piero Brunetta. Un auspicio secondo il quale si potesse finalmente studiare in profondità la tradizione cinematografica italiana (tradizione dalla straordinaria capacità di leggere le storie reali ed immaginarie della società raccontata) appoggiandosi a strumenti presi in prestito da altre discipline. Tra i nuovi impieghi di dispositivi esogeni (in grado d'esplorare in profondità la storia del cinema italiano, di rimisurare i rapporti interni e di ridefinire i confini territoriali) sembra sia scesa la luce pentecostale proprio sull'approccio biografico. La predilezione di questo *modus operandi* per la prospettiva della lunga distanza, la valorizzazione della vicinanza, della sovrapposizione quasi l'incastro tra racconti e storie (storie... historias... històries), lo converte in attrezzo privilegiato del nuovo spirito storiografico, che considera, il proprio oggetto di studio, appunto, frammentario e discontinuo come un puzzle incompiuto.

## 1.5. “Colpa tua! Bell’idea regalarmi un gioco di pazienza [jigsaw puzzle]!”<sup>54</sup>

*La biografia è un pezzo del mosaico costituito dallo studio di comunità e di istituzioni, tassello indispensabile per testare le assunzioni implicite che si fanno nella routine della ricerca a proposito degli esseri umani<sup>55</sup>.*

---

<sup>53</sup> Jedlowski Paolo, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pagg. 8-9.

<sup>54</sup> Animoso rimprovero diretto a Stanlio (Stan Laurel) in *Me and My Pal* (Charley Rogers - Lloyd French, 1933) da Ollio (Oliver Hardy) naturalmente doppiato da Alberto Sordi.

<sup>55</sup> Becker Howard S., “The life story and the scientific mosaic”, in Id., *Sociological Work. Method and Substance*, Allen Lane, The Penguin Press, 1970.

In un ambito di studi sordiani, parlare di puzzle, di gioco di pazienza, incompiuto fa venire in mente il cortometraggio *Me and My Pal* (Charley Rogers - Lloyd French, 1932) uscito in Italia nel 1947 con il titolo di *Il regalo di nozze*<sup>56</sup>. L'argomento del film (interpretato da Stan Laurel e Oliver Hardy di cui il Nostro sarà il più famoso doppiatore in questo e gli altri film della coppia di comici statunitensi) sviluppa tutta una serie di inconsci e maldestri tentativi condotti da Stanlio per ritardare (e mandare a monte) il matrimonio dell'amico con la figlia del magnate Pietro Cocomero (interpretato dal baffone James Finlayson).

Se l'invio di una corona funeraria al posto del *bouquet* della sposa, causa unicamente le ire del futuro suocero, l'inizio del completamento del puzzle (esclusivo regalo fatto a Ollio prima di uscire per recarsi alla cerimonia) mette in moto una serie di incidenti a catena. Il risultato è quello di far naufragare definitivamente quelle nozze che avrebbero supposto la fine delle esilaranti disavventure dei due:

*Ollio: "ma si può sapere perché hai comperato una cosa simile?".  
Stanlio: "Beh quando sarai sposato non potremo uscire tutte le sere e così con questo ci divertiremo". Ollio: "Punto fermo [stop] con i divertimenti! Il mio tempo è troppo prezioso per sprecarlo in simili quisquillie... Non ti rendi conto che io oggi sto per diventare un grande e grosso magnate?... Lo sai cos'è un magnate almeno?". Stanlio: "Certo uno che magna [mangia] tutto"<sup>57</sup>.*

L'incompiutezza del puzzle impedisce la divisione ed assicura la continuità del divertimento della coppia. L'incompiutezza è lo spettro dell'oscurità, il fantasma del baratro nel quale teme costantemente di cadere il lume del ricercatore. Un pericolo ancor più presente nel caso particolare in cui sia la cornice teorica (la nuova storiografia) sia il *modus* d'analisi (l'approccio biografico) fanno della frammentarietà un principio operativo.

---

<sup>56</sup> In realtà nella sua prima uscita cinematografica (risalente al 1947) questo cortometraggio viene inserito (insieme a *Scram!* e *One good turn*) nel film di montaggio *Via Convento*, titolo che è conservato anche nella prima pubblicazione di home video italiana a cura della De Agostini di Novara (1997). (N. del A.)

<sup>57</sup> Dialogo tra Oliver Hardy e Stan Laurel in *Me and My Pal*, cit.

E purtuttavia comprendere la frammentarietà ed assumere l'incompletezza diventa un presupposto chiave per sapersi muovere all'interno delle nuove sensibilità con adeguato criterio, senza perdersi dentro la frantumazione d'esperienze, dentro il pulviscolo di storie di vita. Nel caso concreto di questo studio si è calibrata la bussola sulla stella polare indicata dall'illustre giornalista Edoardo Tiboni (letterato e *Grand'Ufficiale al merito* della Repubblica):

*Nel consegnare ad Alberto Sordi nel 1993 il Premio Flaiano alla carriera auspica la creazione di una Fondazione Sordi che custodisca tutti i film di cui il grande attore è protagonista e che egli ha saputo, fatto più unico che raro, conservare nella sua casa i cui sotterranei sono divenuti, una straordinaria cineteca dotata di tutti gli accorgimenti necessari per una perfetta conservazione delle pellicole. Insieme a queste, la Fondazione dovrebbe raccogliere grazie ad una paziente opera di ricerca, pubblicazioni di ogni tipo, dai libri, alle riviste ai quotidiani, in cui appaiono valutazioni critiche e notizie di Sordi attore e regista, procedere alla loro classificazione e schedatura. Il prezioso patrimonio verrebbe così ad essere un centro vivo di cultura cinematografica utile per gli studiosi che vorranno approfondire in tutti i suoi aspetti la storia straordinaria di questo grande attore che è anche la storia dell'Italia, dall'ultima grande guerra ai nostri giorni. Torno ora ad insistere su questa mia proposta con lo stesso Sordi ma vorrei farne partecipe anche il Sindaco di Roma, trattandosi di un bene da rendere senz'altro pubblico per i suoi valori d'arte e di documentazione. Il nesso che lega la vicenda artistica dell'attore e la nostra storia di italiani per più di mezzo secolo è stato com'è noto riassunto da Sordi in "Storia di un italiano" il programma televisivo di trenta ore realizzato con spezzoni di suoi film e qualche documentario. Questo grande, singolare affresco delle nostre vicende di popolo, con i nostri vizi e le nostre virtù, che nessun nostro scrittore o artista è riuscito a darci così completo e immediato, è stato da noi proposto anche in quindici giorni consecutivi alla platea del "Premio Flaiano" e si è concluso con un convegno al quale ha partecipato lo stesso Sordi<sup>58</sup>.*

---

<sup>58</sup> Tiboni Edoardo (curatore), *Alberto Sordi: storia di un italiano*, Pescara, Edians, 1995, pag. 7.

Da quando Tiboni lanciava con insistenza questo invito al Campidoglio si sono succeduti quattro sindaci di diversi schieramenti politici (Franco Carraro, Francesco Rutelli, Walter Veltroni e Gianni Alemanno). Nel frattempo Alberto Sordi è deceduto, la fondazione che porta il suo nome, e che aveva preso vita già nel 1992 (nella propria sede di Trigoria all'interno d'un campus biomedico), si occupa di ricerca medica per la salute degli anziani. Un'attività assai meritoria che richiede un dispiego d'energie economiche, fisiche, ed intellettuali talmente intenso e vincolante, da non lasciare quasi spazio ad altri progetti di studio. Ad eccezione dell'esposizione celebrativa *Sordi segreto: un italiano a Roma* svoltasi a Roma nel Complesso del Vittoriano tra il 10 luglio ed il 18 settembre 2004, tutti gli archivi privati di Alberto Sordi giacciono ancora sottochiave.

Così anche il grande affresco, auspicato da Edoardo Tiboni, a tutt'oggi appare ancora dipinto con la tecnica dell'incompiuto.

Nella medesima direzione si muove la necessaria periodizzazione del mio studio. Fissare come termine *a quo* l'infanzia sordiana e come termine *ad quem* la definitiva consacrazione nel 1954 (dopo aver considerato tutto il lungo e doloroso calvario d'apprendistato per poter imporre il proprio stile comico) non s'è trattato di una periodizzazione casuale o narrativamente affascinante, ma per dirla con lo storico del cinema Roy Menarini d'un vero dovere storiografico...

*... l'ambizione di questo [... lavoro] è quella di non rischiare l'obsolescenza. I metodi di indagine, le valutazioni, gli approcci potranno un giorno apparire obsoleti – questo lo decideranno i lettori – non il progetto in sé. Così come oggi leggiamo libri complessivi che analizzano l'epoca del Watergate, o il tempo di Regan, o l'era di Weimar e li riteniamo preziosi tuttora (proprio perché isolano un periodo di studio e non hanno necessità di aggiornarlo)<sup>59</sup>.*

Completare l'intero mosaico della carriera sordiana *complessiva*, rimane una *desiderata* che il sottoscritto comparte con Tiboni, ma anche l'interruzione intenzionale

---

<sup>59</sup> Menarini Roy, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Genova, Le Mani, 2011, pagg. 11-12.

del continuum, del completo *tout se tien*, possiede un valore produttivo. Quello di sospendere per sollecitare la curiosità, interrompere per stimolare ed incalzare l'interesse, dopo averlo concentrato e trattenuto. Sollecitare ed incalzare, pur sempre nella direzione indicata, vale a dire verso l'acquisizione di nuovi tasselli del mosaico sordiano.

Del resto periodizzare è un atto filosofico (come indicano Enrico Biasin, Federico Zecca ed ancora Roy Menarini), che oscilla tra la classificazione dell'universale e la relativizzazione dei confini storici. Contemporaneamente l'atto di riflessione sulla periodizzazione medesima, evita qualunque rischio di polarizzazione: allontana tanto dal dogma del periodo, quanto dall'abbattimento di ogni traccia cronologica. La natura incerta del cinema, il fatto che "l'invenzione senza futuro" dei Lumiere sia avvenuta quasi senza che essi stessi si siano accorti della sua autentica portata, permette alle periodizzazioni cinematografiche d'essere differenti e mutevoli a seconda dei criteri adottati dallo storico. Infatti se nel presente lavoro il termine *a quo*, 1920, è un semplice dato cronologico perché si riferisce ad un fatto (la nascita di Sordi) di per sé esterno alla disciplina in questione, il termine *ad quem* al contrario coincide con un il periodo di massimo successo della produzione cinematografica nazionale (solo all'inizio di quell'anno iniziano le trasmissioni televisive regolari della RAI) a cui segue un lungo periodo di stabilizzazione. Successo e stabilizzazione su indici altissimi del gradimento popolare del Nostro, che andrà studiato con strumenti nuovi e diversi da quelli usati in questo studio...

*quello della periodizzazione è un problema che ha a che fare con la conoscenza scientifica: ogni periodo deve avere una base filologica e documentaria, e passare i "controlli metodici caratteristici della storiografia". Tutto questo per dire che il problema della periodizzazione, affrontato direttamente e non per interposto argomento, consente di interrogarsi su molto più che non la sola questione storiografica. Significa guardare ai Film Studies come a una disciplina che deve necessariamente interrogarsi sui metodi d'indagine cronologica che pone in atto, oltre che sulle operazioni di valutazione dei fenomeni a partire dalla loro effettiva insorgenza...*<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Biasin Enrico, Menarini Roy e Zecca Federico, *Le età del cinema. Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*, Udine, Forum, 2008, pag. 17.



2

LA COSTRUZIONE  
DELLA COMICITÀ



## 2.1. “Sento una voce fin da bambino...”<sup>1</sup>

*L'arte e la carriera d'Alberto Sordi potrebbero essere argomento di un lungo saggio estremamente moderno e appassionante: quasi un nuovo Paradoxe sur le comédien. Ma la novità dovrebbe consistere soprattutto nel mettere in rilievo ciò che Diderot non ha detto: o che si poteva “far dire” a Diderot soltanto se lo si leggeva forzando il testo. Ed è questa, la novità: che l'attore è il simbolo più vivo dell'artista come “fenomeno psicologico”. In altre parole, tutti i procedimenti, dai più semplici ai più complicati, di questo fenomeno possono essere studiati meglio nell'attore che nel poeta, nel pittore, nel musicista: per la ragione che possono essere osservati non in un oggetto in qualche modo estraneo all'artista, in una poesia, in un quadro, in una melodia, ma nella voce, nei gesti, nell'espressione, nel corpo stesso dell'artista vivente. Corpo, che l'arte modifica via via per i propri scopi, e che è la materia medesima dell'arte dell'attore. Ed è chiaro che, come fenomeno da studiarsi, l'attore di cinema (non doppiato, si capisce) è assolutamente preferibile all'attore di teatro. Perché, che cos'è un attore di cinema se non un attore di teatro visto al microscopio?<sup>2</sup>.*

Quando si lavora attorno alla ricostruzione biografica di un grande attore si corre inevitabilmente incontro al rischio di venire risucchiati dalla *mitopoiesis* cinematografica. Vale a dire quell'irresistibile *glamour* che cosparge di *polvere di stelle* tutti i suoi protagonisti e costringe a sviluppare una visione curvata dal destino: un principio teleologico organizzatore, a suo piacimento, delle relazioni causali che legano le pagine della memoria. Se la vita di una persona qualunque è una combinazione di numeri estratti dalla ruota del caso, quella di un attore sembra regolata a ritroso da una sceneggiatura ferrea: un *decoupage* preciso d'eventi secondo i quali John Wayne non poteva essere altro che il buon *cowboy* solitario, Bela Lugosi il romantico vampiro transilvano, Alberto Sordi l'interprete di quel mostro sociale che è il piccolo borghese italiano. All'interno di questa

---

<sup>1</sup> L'attorcucolo di fotoromanzi Fernando Rivoli (Alberto Sordi) cerca di intenerire la sua ammiratrice Wanda Cavalli (Brunella Bovo) nel film del 1952 di Federico Fellini *Lo sceicco bianco* (N. del A.).

<sup>2</sup> Soldati Mario, “Sordi e Petri”, in Id., *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006, pag. 377.

logica tutti i piccoli e causali avvenimenti divengono spontanei e naturali presagi, e lo stesso interessato rincuora critici e giornalisti che “Io non potevo far altro che l’attore” certificando l’affermazione con la garanzia del senno di poi. Del resto Albertone viene alla luce, due settimane prima del previsto, proprio mentre sulla capitale si stava abbattendo un furioso nubifragio primaverile, che aveva reso impossibile far venire a casa l’ostetrica così la nascita petulante ed inopportuna già presagiva il carattere di alcuni dei suoi famosi e fortunati personaggi dei primi anni cinquanta, come *il compagnuccio della parrocchietta (Mamma mia che impressione!;* Roberto Savarese, 1951) o *Lo scocciatore* (id. Giorgio Bianchi, 1954). Sottolinea, per la precisione, Camillo Moscati:

*Allo Stato Civile di Roma risulta che “nell’anno 1920 il giorno 15 del mese di giugno, alle ore 7 e minuti 25, nella casa posta in Roma – Via S. Cosimato al n° 17, è nato il bimbo di sesso maschile SORDI ALBERTO figlio di Pietro e di Righetti Maria. Testimoni dell’atto, ricevuto il 19/6/1920 dall’ufficiale dello stato civile Collerò Domenico, furono i Sigg. Rinaldi Giovanni e Di Cola Giuseppe residenti in Roma. Denunciante il Sig. Sordi Pietro”. È bene fare questa precisazione poiché nelle varie enciclopedie del cinema ed in varie pubblicazioni la data riportata è a volte 1918, 1919 e molto raramente 1920<sup>3</sup>.*

### 2.1.1. “Pensa a te e alla famiglia tua!”<sup>4</sup>

*Mi ritengo un uomo fortunato perché l’affetto di un nucleo di ferro, mi ha aiutato più di qualsiasi altra vitamina, a crescere sano nel corpo e, soprattutto, nello spirito<sup>5</sup>.*

L’Albertone nazionale, nato e cresciuto dentro la sicura protezione del triplice grembo mussoliniano *dio - patria - famiglia*, anche nei momenti difficili della sua

---

<sup>3</sup> Moscati Camillo, *Alberto Sordi. Il più amato degli italiani*, Genova, Lo Vecchio, 1989, pag. 23.

<sup>4</sup> Tipico tormentone del personaggio creato da A. Sordi per la rivista *E lui dice...* (Sordi, Scarpelli, Metz, 1945) che entrava in scena con una lunga gonna femminile gridando la frase in questione (N. del A.).

<sup>5</sup> Dall’intervista ad Alberto Sordi, fatta da Maria Antonietta Schiavina, raccolta nel volume *Storia di un commediante*, Milano, Zelig, 2003.

carriera (che come si vedrà sono stati numerosi) dice di aver sempre trovato costante conforto nel pensiero che prima o poi sarebbe divenuto un grande attore. È ragionevole pensare che questa certissima vocazione sia cresciuta con lui nell'infanzia. Dal momento che non possedeva alcun antenato attore così quel particolare piacere d'esibirsi, la disinvolta capacità di mentire con tranquillità e padronanza di spirito, l'aveva sviluppata tra le mura di casa. Ricorda Maurizio Porro<sup>6</sup> nello stesso modo in cui il bambino de *Gli anni in tasca* [*L'argent de poche* (François Truffaut)] che cade dal balcone ed anziché infrangersi plana al suolo sorridente, Albertone a quattro anni viene investito da un'automobile uscendone illeso. Se fosse stato effettivamente un fenomeno inspiegabile e miracoloso o la sua prima grande performance, non è dato a sapere. Certo è che l'episodio gli regala un clamoroso successo tra le donne di Trastevere, che lo portano in trionfo sull'altare della chiesa di Santa Maria, là nei pressi della casa dove era nato, in via San Cosimato, il 15 giugno 1920. Nella famiglia Sordi, composta dal babbo Pietro maestro di bassotuba, la madre Maria Righetti maestra elementare, i tre fratelli Savina, Giuseppe (detto Pino) e Aurelia, Alberto arriva come il secondo e desideratissimo figlio maschio. È assai plausibile immaginarselo come il più affettuosamente protetto dalla madre e vezzeggiato dalle due sorelle Savina ed Aurelia che infatti andranno a vivere con il fratello e s'occuperanno di lui con dedizione remissiva, mantenendo vivo il vincolo ombelicale con la famiglia per tutta la vita. La casa di via San Cosimato era un edificio che faceva parte del grande demanio umbertino, costruito con un gran spreco di spazi e con annesso il ricreatorio giovanile Vittorio Emanuele III. Si trattava d'un edificio tutto racchiuso dentro un alto muro di cinta, all'interno del quale abitavano circa venti famiglie di dipendenti comunali. Come segnala Valentina Pattavina nella sua preziosa monografia su Albertone...

*... succede che da quando Alberto Sordi ci ha lasciato, per qualche tempo tutti gli anni qualcuno è andato a deporre una corona davanti al palazzo in cui l'attore è venuto al mondo, con tanto di giornalisti e troupe televisive al seguito. Peccato, però, che tutto questo sia avvenuto con il palazzo sbagliato, al numero 13 anziché al 7, proprio sull'altro lato della strada. C'è da dire che la palazzina in cui Sordi è davvero nato non esiste*

---

<sup>6</sup> Cfr. Porro Maurizio, *Alberto Sordi*, Milano, Il Formichiere, 1979, pag. 8.

*più da parecchio [...] nel 1929, con la sigla dei Patti Lateranensi, Mussolini donò al Vaticano il terreno su cui sorgeva quella costruzione, che nel 1930 fu abbattuta per fare posto al palazzone bianco della Caritas. Via il grande muro dunque, e il ricreatorio, e i lavatoi, e il vecchio cinema utilizzato come rimessa per le motociclette della milizia...<sup>7</sup>.*

Comunque quell'appartamento in quella palazzina, che ora non c'è più, era stato ottenuto da Pietro Sordi grazie all'incarico nella Banda municipale di Roma. Certo la sua famiglia non differiva molto dalle altre: era una tipica famiglia piccolo-borghese romana, di quelle che si incontrano soprattutto nei vecchi rioni, costruite su uno schema sbiadito e perbene, e chiusa nel giro di rapporti familiari stretti, gelosi della propria intimità. Infatti i genitori, sebbene fossero entrambi istruiti, appartenevano anch'essi al ceto popolare, secondo quel censo che, dall'epoca fascista fino agli anni settanta, include nelle file del *popolino* anche maestri artigiani ed impiegati pubblici. Si trattava d'una macro categoria di dipendenti pubblici e privati, con enormi differenze, con diverse mansioni e provenienti da diverse città: una classe sociale composita ed eterogenea, orrorizzata dall'idea di cadere nella miseria, ansiosa d'ascendere a gradi sociali superiori, rispettosamente deferente al culto delle apparenze, al decoro, alla bella figura da mantenere sempre e comunque davanti agli occhi dei vicini. In definitiva una piccola e schizofrenica borghesia che organizza tutte le proprie energie in opposte tensioni sull'asse della *doxa*: l'impellente desiderio di fuga dall'insopportabile anonimato e l'ossessiva ricerca dello stesso, cioè la necessità di un tranquillo adeguamento ad un conformismo, più di facciata che sostanziale, la preoccupazione d'esser causa del *mormorio* della gente.

Questa stretta consanguineità tra piccola borghesia e proletariato non era un'invenzione di *Roma città aperta*, ma una condizione reale che offriva poche possibilità di salvezza dall'oppressivo qualunquismo, opportunità che Alberto Sordi ha saputo raccogliere con sensibilità ed intelligenza adeguate. Il grande merito del comico romano è stato infatti quello di aver saputo costruire la propria carriera sublimando l'inconciliabile duplicità tra vita pubblica e privata, infaticabile assiduità sul set e

---

<sup>7</sup> Pattavina Valentina, *La grande anima d'Italia. Alberto Sordi, dal teatrino delle marionette ai fasti del cinema*. Torino, Einaudi, 2009, pag. 5.

tranquillo quasi dogmatico anonimato domestico. Il suo duraturo successo affonda le proprie radici nell'esser riuscito a combinare senza eccessivi traumi due esistenze parallele: da un lato le avventure nell'universo romano con tutte le sue bellezze, le retoriche e le spettacolari liturgie del quotidiano che arricchiscono di tipi, gesti e smorfie il serbatoio creativo dell'istinto artistico; d'altro lato l'invariabilità eterna degli affetti e delle strutture familiari.

## 2.2. “Mi permette babbo?”<sup>8</sup>

*[Mio padre] era un uomo d'una saggezza incredibile, un filosofo. Aveva fatto la prima guerra mondiale e ogni tanto raccontava le sue gesta sebbene mia madre a volte negasse i fatti che lui riferiva. In casa non s'occupava di nulla, aveva solo questa grande passione degli accordi... Suonava in una stanza in fondo, senza dar noia. Aveva uno sguardo rassegnato [il suo proposito era quello di] procacciare un modesto benessere alla famiglia: tirare su i figli con dignità, permettergli di studiare. Sapeva che per farsi strada bisogna praticare l'attività, e infatti suonava il bassotuba senza presunzione, magari s'alzava e chiedeva: “Maestro lo vuole più alto o più basso? Va bene, glielo faccio subito un po' più basso”. Era uno che non entrava nei fatti degli altri badava a lavorare e basta<sup>9</sup>.*

In casa Sordi le aspirazioni attoriali del giovane Alberto erano una novità assoluta, come si è visto sopra la famiglia era composta di decorosi impiegati statali e modesti professionisti: le uniche frequentazioni artistiche erano, semmai, concentrate nella figura del padre. Il signor Pietro era una persona molto saggia detentore di una filosofia di vita impostata sull'adattamento, sulla modestia, sulla ricerca della serenità. Amava la musica ed a soli dodici anni si era diplomato al conservatorio di Pesaro. Aveva scelto il bassotuba, uno strumento poco spettacolare, un *caratterista* comico nell'intero *cast* dell'orchestra del teatro Costanzi e della banda municipale. Si trattava

---

<sup>8</sup> Titolo del film di Mario Bonnard del 1956, dove un Alberto Sordi aspirante cantante d'opera rovina costantemente la tranquillità domestica del suocero Aldo Fabrizi (N. del A.).

<sup>9</sup> Livi Grazia., *Alberto Sordi*, Milano, Longanesi, 1967, pagg. 19-20.

d'una carriera artistica modesta condotta con lo zelo e l'umiltà dell'artigiano che si limita ad esercitare le sue rare e preziose competenze senza nessuna pretesa di gloria.

*Era un professore d'orchestra che aveva rinunciato a tutto nella vita dedicandosi esclusivamente a quelle quattro note che gli servivano per il suo lavoro, e cioè l'uso di uno strumento d'accompagnamento come il bassotuba che gli aveva permesso di lavorare sempre. Fin da giovanissimo avrebbe potuto optare per il violino, il clarino, il flauto; ma scelse il bassotuba perché, mi disse, non lo prendeva nessuno. Stava a significare che mio padre non doveva competere con nessun altro, mentre secondo lui io mi accingevo a voler emergere tra migliaia di persone, per diventare un grande attore. Ma non è facile ottenere il successo, e mio padre mi invitava alla riflessione, perché rimanere un attore mediocre per tutta una vita sarebbe stato molto duro, molto triste. Non ho potuto smentire quello che mi aveva detto. Quando si crede in ciò che si vuol fare, quando si è convinti di essere nel giusto, non ci si deve fermare alle prime difficoltà; prima o poi si riesce. Quando si ama un lavoro, quando l'impegno diventa veramente importante, costruttivo, ci si specializza e non si può fallire...<sup>10</sup>.*

Quando il piccolo Alberto assisteva alle prove rimaneva affascinato dalla figura del primo violino, lo ammirava quando prima di iniziare il concerto si alzava e dava la mano al direttore, e sospirava desiderando che un giorno si fosse alzato suo padre. Poi iniziava la musica Alberto attendeva ansioso il momento di gloria del babbo, che non arrivava... solo di tanto in tanto si sentiva un suono grave e comico.

*Io andavo a vedere mio padre al Teatro dell'Opera, che allora si chiamava Costanzi, ma ritornavo sempre a casa deluso... non suonava quasi mai. Lo vedevo seguire lo spartito per ore intere e soltanto ogni tanto qualche nota. Il primo violino quello sì che suonava. Io lo seguivo*

---

<sup>10</sup> Massimo Moscati (curatore), *Alberto Sordi. Ammazza che fusto!*, Milano, Rizzoli, 2000, pag. 12.

*incantato e immaginavo mio padre al suo posto. Soltanto quando rappresentarono Wagner mio padre diventò protagonista, prese il posto del primo violino<sup>11</sup>.*

Per papà Pietro la musica era non solo una grande passione ma anche una vera e propria ragione di vita probabilmente per una sorta di riconoscimento. Durante la prima guerra mondiale, infatti, il reclutamento nella banda presidiaria lo aveva tenuto lontano dalle carneficine della trincea, lo aveva preservato da ulteriori pericoli. Soprattutto e aveva infuso in lui, la percezione che la propria attività artistica, fosse una vera e propria missione collettiva di professionalità e dignità profonda:

*[mio padre sosteneva che]... non esiste un lavoro più umile di un altro, conta solo il fatto di saperlo fare bene o meno. L'importante è avere la propria specializzazione. Il bassotuba in Italia lo suoniamo solo in due: un collega di Milano ed io... Così in casa non ci manca mai nulla<sup>12</sup>.*

Un'umiltà, un anti-egocentrismo, un anti-narcisismo (insoliti in qualunque ambiente di lavoro e praticamente proibiti nel suo) che col tempo hanno premiato il professor Sordi, tanto negli affetti famigliari, come professionalmente, soprattutto quando è stato chiamato per alcune importanti sostituzioni sia a New York dal maestro Arturo Toscanini, che a Berlino dalla filarmonica nazionale. Proprio per la conoscenza diretta di quest'ambito artistico costruito attorno alla norma ferrea del *mors tua vita mea*, il padre non era per nulla entusiasta dei progetti attoriali del figlio. Però, tuttavia, mai avevano negato, ad Albertone il permesso di seguire la propria vocazione a patto di impegnarsi a fondo senza distrazioni. Particolarmente sulle soglie del secondo conflitto bellico se una di queste distrazioni consisteva nella chiamata alle armi:

*Era il 1940... stavo per iscrivermi al corso di allievo ufficiale di fanteria che, esibizionista come ero, significava divisa, fascino, donne. Papà*

---

<sup>11</sup> Dichiarazione di Sordi raccolta e pubblicata in Governi Giancarlo, *Alberto Sordi, l'italiano*, Roma, Armando Curcio Editore, 2010, pagg. 11-12.

<sup>12</sup> Dichiarazione di Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *Alberto Sordi. Storia di un commediante, racconti, aneddoti e confessioni*, Milano, Zelig, 2003, pag. 18.

*mi invitò ad una riflessione che solo il suo equilibrio poteva dettare: c'era la guerra, avevo appena ottenuto il contratto da doppiatore, se avessi lasciato la capitale avrei perso tutto... Così grazie alla mia conoscenza di alcuni rudimenti musicali ed alla sua intercessione presso il maestro Castrucci dell'82° di fanteria sono entrato anch'io nella banda militare ed ho potuto continuare a lavorare indisturbato anche durante la guerra<sup>13</sup>.*

Certo non si può affermare che Alberto avesse condiviso allegramente la prospettiva di doversi specializzare in un ruolo secondario, da *bassotuba* della cinematografia italiana, pur richiestissimo, ma dalla poca visibilità e soprattutto dallo scarso protagonismo. Eppure, osservando in prospettiva la carriera sordiana si possono delineare alcuni profili dell'eredità paterna come l'abnegazione professionale, la definitiva separazione tra vita pubblica e privata (quest'ultima, quasi misteriosa per la mancanza di pubbliche dichiarazioni o flirt spettacolari) e soprattutto l'ossessiva ricerca di una personale specializzazione. Come dire... un bassotuba, ma con dieci, quindici pistoni, con due padiglioni, cioè uno strumento talmente particolare da diventare più importante dei primi violini. Pietro Sordi un *umile grande uomo che viveva di piccole cose e di grandi valori* muore nel 1941, per disturbi alla prostata mal curati, senza poter gioire dei successi del figlio, ma intuendo che questi faceva sul serio e non si sarebbe fermato davanti a nessun ostacolo.

## 2.3. “Trattatela come una regina!”<sup>14</sup>

*Tutti insistevano: “Dovresti farti una famiglia”. E io: “Ma perché? Io ce l'ho la famiglia, è la mia da quando sono nato...”<sup>15</sup>.*

Il fatto che il giovane sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, Giulio Andreotti, abbia usato il motto popolare “i panni sporchi si lavano in famiglia”, per

---

<sup>13</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag.19.

<sup>14</sup> Raccomandazione urlata dal personaggio sordiano del figlio *diversamente devoto*, agli infermieri di un'infame casa di riposo dove egli ha abbandonato furtivamente la madre: da *Come una regina* di Ettore Scola, episodio del film collettivo del 1977 *I nuovi mostri* (N. del A.).

<sup>15</sup> Schiavina Maria Antonietta., *op. cit.*, pag. 114.

prendere posizione contro l'efficacia delle denunce sociali presentate da De Sica e Zavattini in *Umberto D.* (1952), rivela quanto sia radicata, ancora nell'ormai avanzato dopoguerra questa duplice morale del pubblico e del privato nella coscienza piccolo-borghese italiana (anche di uomini colti, o di successo o ricchissimi ma intellettualmente sempre di mentalità molto rigida): se all'esterno occorre essere (o mostrare d'essere) i più aperti e democratici possibile in accordo con i contratti del vivere sociale, dentro casa vige una monarchia assoluta, silenziosa ed autarchica. Responsabile assoluta di questo rinnovato culto di *Lari e Penati* è la signora Maria: Sordi la ricorda come una donna rassicurante, affettuosa e comprensiva, sempre con il sorriso sulle labbra ed una giustificazione per tutti, ma anche concreta, decisa e risoluta. Era devota praticante, seguiva alla lettera gli insegnamenti della religione cattolica e si proponeva più di ogni altra cosa di adempiere gli obblighi domestici. Così dalla nascita della prima figlia Savina in poi, abbandona di buon grado l'incarico alla scuola elementare e si dedica interamente ai figli, senza tuttavia dimenticare mai, nemmeno in casa, la sua vocazione di maestra.

*Mamma si occupava da sola della casa e di noi sostituendosi talvolta anche a papà che, spesso via per lavoro, le aveva delegato la nostra educazione dandole carta bianca... io la vedevo come la madonna: intoccabile e soprattutto senza peccato. Era una donna appagata e serena, che gioiva di ciò che aveva... o meglio, di ciò che non aveva rispecchiandosi nei figli con grande amore<sup>16</sup>.*

Era una donna con uno spiccato senso pratico che aveva saputo accentrare su di sé in casa tutti i compiti di direzione e coordinazione della casa, così com'è tipico di certe casalinghe romane, calme, economie, laboriose. Possedeva con gli stessi occhi chiari di Albertone, la stessa faccia paffuta forse un po' più allungata, amava il decoro, l'igiene e la pulizia della casa, era molto religiosa ed aveva poche amiche. Grazia Livi raccoglie una dichiarazione della portinaia del palazzo di via dei Pettinari (dove la famiglia Sordi trasloca nel '41, in occasione della morte del padre), che la descrive come:

---

<sup>16</sup> Ivi., pag. 14.

*una gran brava signora che non si impiccava di nessuno, badava solo alla famiglia, mai sgarbata, anzi se poteva, faceva la gentilezza e usciva sul pianerottolo col caffè<sup>17</sup>.*

Garbatezza, cortesia ma soprattutto metodica tranquillità erano le caratteristiche diffuse dalla signora Maria nel proprio ambito domestico. Anche le feste comandate trascorrevano secondo i binari immutabili delle consuetudini:

*alla domenica mattina... tutta la famiglia faceva l'uscita trionfale per la messa: la madre, ovvero la matriarca in testa, proprio com'è tipico dei vecchi rioni, il padre piccolo, pallido, i figli tutti ripuliti, in fila. Al pomeriggio, c'era sempre qualche parente che saliva la scala in via San Cosimato per una visita e questo era l'unico momento in cui la famiglia usciva dal riserbo e mostrava con piacere i segni del suo piccolo benessere: le tazzine di porcellana con dei piccoli fregi dorati, le tovagliette col pizzo, la poltrona a dondolo che era appartenuta alla nonna, i figli obbedienti che studiavano e avevano il loro avvenire dignitoso davanti<sup>18</sup>.*

Quindi una madre religiosamente ispirata al modello della sacra famiglia che si adopera con tutta se stessa a preservare all'interno del focolare un clima di serena tranquillità, un ordine dignitoso e forse un po' grigio che l'ultimogenito, il beniamino di casa, viene a stravolgere. Con l'affettuosa complicità delle sorelle già a quattro anni girava vestito da *Pierrot* ufficializzando il proprio ruolo di buffone:

*... già piccolissimo alle feste dove mi portavano le mie sorelle, vestito da Pierrot, mi esibivo strimpellando un vecchio mandolino. Avevo i capelli biondi e un viso angelico che faceva tenerezza. Fra gli invitati si alzava un coro di "Che caruccio! Che bellino!". Io mi sentivo al centro dell'attenzione e continuavo orgoglioso la mia esibizione. Dopo*

---

<sup>17</sup> Grazia Livi, *Alberto Sordi*, Milano, Longanesi, 1967, pag. 20.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

*mezz'oretta di suonatine, dal pubblico partiva una serie di manate che arrivavano dritte fino al mio collo. Spaventato, correvo ad avvisare Savina ed Aurelia: "Mi stanno menando"... riponevo deluso il mandolino... ma la voglia di successo era tale da superare qualsiasi rischio e, ad ogni festa, ricominciavo con la solita lagna<sup>19</sup>.*

La famiglia, in ogni sua accezione, anche parziale, rappresentava sempre un cerchio ben saldato che difendeva questo suo essere così estroverso, alimentava la sua sensazione di restare appeso al ramo del buonumore altrui. Quando c'erano delle visite Alberto saliva su di una sedia, declamava alcuni sonetti appresi dalle sorelle e riceveva dalle signore invitate elogi e carezze. La madre assisteva alla performance orgogliosa e, contemporaneamente, timorosa che quella esuberante vitalità potesse umiliare le altre signore, forse mamme di bambini, magari più applicati nello studio, ma tristi e magri. Ricorda la sorella Savina:

*Era un bambino molto vivace e affettuoso... ma certo era un gran commediante! Da piccolino non voleva mai andare a scuola, lo accompagnavo io che ero la maggiore e facevo fatica. Eppure, appena arrivava a scuola, lui si metteva in mostra come se fosse il primo, il più bravo di tutti. E infatti in tutte le fotografie della classe Alberto è sempre in prima fila, col petto in fuori, e gli altri ragazzini, più magri e piccini, indietro... era molto bellino, aveva i riccioli biondi pettinati alti, la pelle dorata, gli occhi rotondi, dolci, e infatti a cinque anni fu fotografato da un certo Rinaldo... Un fotografo famoso in Trastevere, che ritrattava i bambini a mezzo busto con una gran testa, dei gran ricci, tutti alonati in tondo... aveva inventato un concorso per i bambini più belli d'Italia, e [Alberto] lo vinse...<sup>20</sup>.*

Il premio oltre a suscitare alla madre e sorelle (che ammiravano la foto di Alberto incorniciata in vetrina) un forte sentimento d'orgoglio e felicità, consisteva

---

<sup>19</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 24.

<sup>20</sup> Livi Grazia., *op. cit.*, pag. 21.

nell'omaggio di una tessera che permetteva a tutta la famiglia d'entrare gratis al cinema Italnova di Trastevere.

## 2.4. “E non vi fate riconoscere da tutti per quello che siamo!”<sup>21</sup>

*Umanamente, in privato, era un italiano non proprio abituale. In casa si comportava al contrario dell'italiano normale, non si è voluto sposare per stare con le sorelle, con la mamma... Era un cattolico molto osservante, ma non si preoccupava che in giro si sapesse, era un suo fatto privato... La famiglia allora era una rete intensissima di rapporti obbligati il centro e l'essenza della società italiana. E anche in questo lui era asociale, non proliferava. Come un cardinale! Gli bastava la famiglia che aveva già. Le sorelle si dedicavano solo a lui, tenevano in ordine la casa, lo curavano come due suore laiche<sup>22</sup>.*

Se letto con *il senno di poi*, l'episodio del trionfo al concorso fotografico (con le conseguenti implicazioni cinematografiche, anche se solo da spettatore) rappresenta il sintomo di quello che in futuro sarà il meccanismo di gratificazione familiare sordiano: una romanzesca anticipazione di come saprà costruire il successo professionale appoggiandosi alla fedele e sotterranea dedizione delle sorelle<sup>23</sup> che come due antiche vestali manterranno vivo per tutta la loro vita il sacro focolare domestico. “Si è trattata di una preservazione della privacy assoluta” ricorda l'attore Fiorenzo Fiorentini (uno dei suoi primissimi collaboratori, come vedremo, all'epoca della radio):

*Secondo me e da sempre Sordi intrattiene un rapporto con una sola persona, cioè con Alberto Sordi. Non so ricostruire quali possano essere i*

---

<sup>21</sup> Battuta contro un gruppo di turisti italiani nel film del 1966 di Alberto Sordi *Fumo di Londra* (N. del A.).

<sup>22</sup> Mario Monicelli, “Il vero Sordi”, in Fofi Goffredo, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pagg. 228–229.

<sup>23</sup> Savina, la sorella maggiore, viene a mancare nel 1972, mentre Aurelia, ormai ultra novantenne, si mantiene ancora in ottima salute (N. del A.).

*rapporti con una persona che esiste solo nei confronti di se stessa. Una volta, con dei comuni amici, abbiamo scoperto che Alberto Sordi non esiste. Non esiste perché Sordi è veramente un attore, cioè si mimetizza in maniera totale con quello che si trova di fronte, con le situazioni, magari con le stesse vicende che ha intenzione di interpretare. La recitazione è un mezzo totale, per lui, al fine del raggiungimento di certi scopi e rientra totalmente nei suoi interessi sia artistici che di altro genere. Insomma, diciamo che se Sordi si trova a parlare con un generale assume un atteggiamento e una mentalità militareschi tanto quanto se si trova di fronte un prete assume un modo di fare e di pensare “pretini”. È veramente camaleontico e da quanto mi risulta, tra tutte queste trasformazioni, neppure gli amici più intimi, sono mai riusciti a individuare qual è il vero Alberto Sordi. Non ci sono spiragli per definirlo, oltre episodi aneddotici o retorici tramite cui, comunque, non si può definire una persona perché magari rientrano nei fatti patologici o al massimo si possono interpretare come indicazioni. In ogni caso, non credo sia stato mai amico di qualcuno. Nel senso che, anche all'epoca radiofonica, se lui stava vicino a una persona era perché questa persona in qualche modo gli serviva, fosse anche roba per farne l'imitazione<sup>24</sup>.*

Quando Grazia Livi lo incontra nel 1967, dopo l'uscita del secondo lungometraggio da lui diretto, *Scusi, Lei è favorevole o contrario?*, per scrivere il saggio monografico ampiamente citato in questo lavoro, ne compie un ritratto significativo:

*Il suo aspetto, a quarant'anni passati, è ancora piacevole. È ingrassato, soprattutto nel viso e nel collo, ma la faccia serba qualcosa di infantile, come una grossa oliva matura e oblunga, e gli occhi sono chiari, tondi, a volte dolci e stupiti. Si veste in maniera un po' vistosa: mocassini di cuoio chiaro, giacca con gli spacchetti, orologio d'oro con cinturino di cocodrillo, calzini bianchi o beige o celestini. È agile, la sua lunga consuetudine col palcoscenico è evidente proprio in questo: nel portamento*

---

<sup>24</sup> Dichiarazione di Fiorenzo Fiorentini in Fofi Goffredo e Faldini Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979, pag. 354.

*snodato, un poco molle, in questo suo entrare nelle stanze leggermente di sbieco come sbucando dalle quinte. È sempre abbronzato, anche d'inverno, ed emana un buon odore pulito, che è poi l'odore agro e fresco di una colonia di nome Dry con la quale si friziona i capelli, tutti i giorni, da vent'anni a questa parte<sup>25</sup>.*

Nelle poche occasioni in cui interveniva a qualche atto pubblico, appariva molto simpatico e cordiale, spesso con un atteggiamento buffo e spensierato. Gradiva gli affettuosi complimenti di giovani ammiratrici aggressive e filiformi, ma le manteneva a distanza squadrandole con sarcasmo, perché in realtà amava le donne calme e generose che gli ricordano la mamma e le sorelle. Fumava e beveva whisky con moderazione perché la sua attenzione era rivolta altrove, rapita dall'osservazione degli altri invitati per coglierne i lati ridicoli per giudicarle. Tanto i tipi invadenti come i *parvenu* richiamavano la sua attenzione solo perché rappresentavano facili prede della sua sardonica canzonatura: persone abili a brillare in superficie, ma in possesso di una conversazione affettata che alla lunga rivelava il loro irrefrenabile nervosismo. Provava, invece, un'incondizionata ammirazione per i re, le regine, principi e nobili in generale, per la loro aristocratica freddezza e perché incarnavano la sua idea ingenua e fiabesca del potere. In questo senso è rimasto celebre il suo giudizio sulla principessa di Monaco:

*Grace Kelly mi strinse la mano in modo così distaccato che è come se me la fossi stretta da solo<sup>26</sup>.*

Operatori dei *Cinegiornali Luce* o fotografi di rotocalchi hanno puntualmente illustrano l'atteggiamento generoso con cui partecipava alle irrinunciabili occasioni mondane: difficilmente rimane seduto in disparte, al contrario circola sempre con piacere tra gli invitati. È sempre attorniato da persone che riesce a dominare con qualche prontezza di spirito caustica, brillante ed estroversa: regala strizzate d'occhio, sorrisi amichevoli e fragorose risate. Celebrità ed ammirazione sembrano entusiasmarlo ed in ogni occasione la sua partecipazione è garanzia di successo.

---

<sup>25</sup> Livi Grazia., *op. cit.*, pagg. 9-10.

<sup>26</sup> Giacobelli Enrico, *Un italiano a Roma. La vita, i successi, le passioni di Alberto Sordi*, Torino, Lindau, 2003, pag. 110.

*Poi se ne va, salutando tutti molto semplicemente e cordialmente: sotto casa è parcheggiata la grande automobile che guida da sé, con prudenza, una Maserati quattroporte dal rombo liscio e sicuro, vetri che si aprono elettricamente, odore di mogano all'interno, sedili foderati di cuoio fino. Certo sa di lasciare dietro di sé echi di ammirazione: "Quant'è simpatico quel Sordi! E che semplicità straordinaria! Chissà perché si dicono tante cose contro di lui!" Guidando, solo, si guarda compiaciuto nello specchietto<sup>27</sup>.*

Queste puntuali e misurate apparizioni davano di lui l'immagine di una persona euforica e leggera, sempre entusiasta di divertirsi, di divertire e libera di possedere una cinica e spregiudicata visione del mondo. Tutto falso, tutto un equivoco. Riceveva moltissimi inviti, ma si faceva quasi sempre negare. Contraddicendo quel *topos* divistico che obbliga l'attore a sentirsi vivo solo tra il calore degli ammiratori, Albertone cercava l'isolamento: amava stare in casa, protetto dai tradimenti e le trappole di una professione insidiosa. La dimensione privata rappresentava un autentico baluardo di salute costruito attorno ad abitudini rituali, quasi ossessive, con le due sorelle che vegliavano su di lui nella penombra.

*In me hanno prevalso la difficoltà di rinunciare alle abitudini di scapolo e la coscienza che una vita familiare sarebbe stata incompatibile con l'impegno per il cinema. Ho sempre vissuto con le mie sorelle non ho mai considerato il matrimonio un rifugio dalla solitudine<sup>28</sup>.*

Savina, era la maggiore, piccola, mite e materna. Ricamava, insegnava religione e lettere in una scuola secondaria ed al venerdì preparava squisite pietanze di pesce ripieno. Aurelia, la minore, era riservata coordinava le mansioni dei vari domestici: il cameriere-autista, la cuoca, le due cameriere, la guardarobiera, il giardiniere.

---

<sup>27</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 10.

<sup>28</sup> Spagnoli Marco, *Alberto Sordi. Storia di un italiano*, Roma, Adnkronos, pagg. 74–75.

*Non appena Sordi rientra nella bella casa di via Druso, richiude con calma il portone dai pannelli di legno chiaro, e spegne tutte le luci, torna ad essere quello che è nella realtà: un uomo chiuso, introverso. Sale calmo la scala che ha un'intera parete occupata da un grande pannello francese, sfumato ed idillico, fra l'azzurro e l'argento, passa per il salone sobrio, arredato con mobili del Settecento, attraversa lo studiolo dove due bei quadri metafisici di De Chirico sono appesi alle pareti (gli unici quadri contemporanei che possiede), poi entra nella camera da letto. A volte si sofferma a guardare un oggetto di cui è particolarmente orgoglioso, magari una caffettiera antica (ne ha una bella collezione), perché gli piacciono molto gli oggetti pregiati che ha accumulato a poco a poco: simboli di signorilità conquistata dal nulla. Sono oggetti suoi, nei quali si riconosce e si specchia con un narcisismo geloso. Non gli piace che altri li tocchino: ha la mania di preservare tutto ciò che ha conquistato con prudenza e fatica. Dà pochissimi ricevimenti proprio per questo: per evitare i danni e lo spreco che possono nascere dai gesti scomposti degli ospiti. Così, se è proprio costretto a invitare qualcuno, preferisce che siano gli aristocratici romani (i Torlonia, i Pignatelli) che lui, nato in Trastevere, considera più capaci di apprezzare le cose di pregio, e che oltre a tutto gli danno più soddisfazione "perché quella e gente che come butta l'occhio su un oggettino subito ne capisce il valore e lo nota". Ma in genere la casa è vuota, e Sordi nei momenti liberi vi si aggira da solo, con il piacere un poco puerile, un poco ristretto, d'esplorare il proprio regno<sup>29</sup>.*

Con tatto e prudenza, Savina e Aurelia vivevano in perfetta simbiosi col fratello senza perdere mai di vista i suoi movimenti, le sue esigenze. Questi all'interno del *proprio regno* non si faceva mancare nulla e si circondava di tutti i comfort possibili: così accanto ai preziosi oggetti d'antiquariato sistemava gli utensili più moderni. Di fianco al tinello c'era l'attrezzatura per la sauna, nell'anti-bagno, accanto alla camera da letto una grande stanza con specchi e poltrone girevoli solo per il rituale della barba.

---

<sup>29</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 11-12.

Piccole eccentricità che gli garantivano un'esistenza tranquilla, lo sollevavano dalla necessità di uscire dal pericolo di affrontare tutto ciò che non poteva controllare. La vita esterna non penetrava aggressivamente, ma filtrava soavemente sotto l'uscio di via Durso, in punta di piedi come il cameriere che entrando nella sua camera da letto la mattina dava avvio alla liturgia quotidiana:

*Il cameriere bussa, posa il vassoio accanto al letto: un bricchettino d'argento dove ci sono due caffè esatti, uno da bere subito, l'altro da sorseggiare lentamente a occhi semichiusi, mentre la luce filtra dalla persiana aperta a metà. La sorella Aurelia entra soltanto se viene chiamata, perché questo è il bello d'un rapporto con la gente del proprio sangue: "che non ha diritti e non può mica entrare come farebbe una moglie e mettersi a strillare". Il telefono squilla, ma un apposito centralino dispone che non squilli direttamente all'orecchio di Sordi. L'estraneo che chiama deve prima passare attraverso una serie di voci impersonali che tendono a negare o a dubitare: "Non credo che ci sia" "Mi dica chi è che faccio richiamare"... Alle due, se la giornata di lavoro glielo consente, Sordi mangia a casa, con la tovaglia bianca, i vini ben scelti, un servizio di tavola lento e accurato. La silenziosa compagnia delle sorelle gli è gradita. Quella degli estranei no, perché il rito del pasto, secondo lui, è troppo intimo, ed è odioso trovarsi con un estraneo al ristorante, con la pietanza davanti, e una conversazione impacciata che impedisce di masticare in modo tranquillo. "Chi ti conosce a te?" è il suo ritornello per chiunque tenti di accampare il diritto di mangiare con lui o di parlargli di qualcosa che non lo interessa. Nel pomeriggio tardo, verso le sei, Sordi in genere dorme per un'oretta, poi esce di nuovo per lavoro, ma sempre, prima d'uscire, ha cura di lasciar detto dove va. La casa è importante e deve serbare una traccia precisa dei suoi movimenti. Non solo, ma la sollecitudine e la tenerezza per le sorelle sono vere e sentite. Se può, cerca anche di tornare a casa per cena, verso le nove, perché non gli piace trascinarsi con gli amici nei ristoranti, dov'è insofferente della familiarità che gli mostrano avventori e trattori, come se fosse uno di loro, un romanaccio, un plebeo, un rionale, un dialettale. Poi,*

*dopo il pasto, siede nello studiolo tappezzato di libri che non legge (è la biblioteca di Ermanno Contini [giornalista e sceneggiatore], comprata dopo la sua morte) o nel salottino della televisione. Qui si mette in poltrona, accanto alle sorelle, beve un sorso di vino, socchiude gli occhi davanti al video fin quando il sonno s'annuncia<sup>30</sup>.*

Questa regola personale era come una norma aurea, un rituale magico che gli consentiva di dominare la vita personale: rappresentava un guscio protettivo, un tutore del suo rendimento sul lavoro. Il Nostro aveva costantemente questa necessità di autopreservazione, di isolamento fino alla esclusione da qualunque arricchimento esterno perché ai piaceri della vita preferiva il suo lavoro, all'affetto degli altri anteponeva se stesso riflesso sul grande schermo. La carriera cinematografica ha rappresentato il nucleo primario della sua personalità, un'essenza esigente che ha fagocitato tutto il resto: a partire dalla lunga gavetta fino al difficile conseguimento del consenso popolare non poteva pensare ad altro. Mano a mano che raggiungeva i suoi scopi, costruiva la sfera del privato con una precisione alchemica, per difendere quello che aveva raggiunto. Il prezzo da pagare è stato quello di dover affrontare la solitudine come una precisa esigenza piuttosto che come un castigo o una sofferenza.

## 2.5. “Pensa a te, Mario, pensa solo a te... Ricordati che a questo mondo c'è sempre uno pronto a pugnalarti alla schiena”<sup>31</sup>

*Bisogna star bene attenti... perché governare un successo è difficilissimo. Purtroppo l'Italia non è una famiglia, non c'è coesione, non è unita. In Francia ho visto un cantante di centotrent'anni che quasi non respirava più, portato a braccia sul palcoscenico e messo lì a cantare, e il pubblico a applaudirlo... Qui no, qui non ti sostiene nessuno. Qui, non*

---

<sup>30</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 16.

<sup>31</sup> Lezione di vita data al figlio nel monicellano *Un borghese piccolo, piccolo* del 1977 (N. del A.).

*appena hai raggiunto il successo, devi difenderti su tutti i fronti, perché ci sono i mediocri che ti spiano, che hanno inventato il declino. Oppure ci sono i consiglieri che spuntano fuori da tutte le parti e che ti vogliono indirizzare per forza, ti dicono: “Perché non fai una parte seria?” “Ah, per te è arrivato proprio il momento del ruolo drammatico!” “Insomma fanno di tutto per farti intraprendere una strada sbagliata e poi, quando l’hai intrapresa, non li vedi mica più, anzi son là che ti deridono e che sghignazzano come diavoli. No, governarsi è terribile, non si può mai distendersi un momentino e tantomeno fidarsi<sup>32</sup>.*

Alberto Sordi, infatti, non si fidava, non si distraeva mai, e, raggiunta la celebrità, non ha mai smesso di rinunciare a tutti gli allettamenti che potevano distrarlo dal governo di sé. Non s’è mai innamorato sul serio, non ha avuto la passione per le automobili, per il gioco, per i viaggi. Come avviene con la maggior parte dei grandi attori, era naturalmente affetto da una certa dose d’egocentrismo che s’è venuta ad accentuare con il trascorrere del tempo, con le umiliazioni e le fatiche, con la tenace volontà di riuscire, con la consapevolezza di valere più degli altri. L’elevata autostima ha calpestato tutte le altre cose vitali come amore, abbandono, tenerezza e compassione: a poco a poco s’è chiuso. Si è isolato in se stesso in perfetta accondiscendenza con la propria vocazione. Lavorava assiduamente con passione e cautela. Amministrava la *mens sana in corpore sano* concentrandosi nel rispetto duro e morboso delle proprie consuetudini, sopra indicate, perché aveva lucida coscienza del fatto che il mondo del cinema è feroce ed esige un impegno esclusivo. Era contento di non subire i richiami inquieti, dolorosi o gioiosi della mondanità, di potersi consegnare al cinema tutto intero, perché la sua grande carica d’estroversione, di vitalità e di naturale trasporto all’imitazione burlesca, trovava nella chiusa ritualità quotidiana, linfa vitale, nutrimento avvincente da invertire esclusivamente nei suoi personaggi, nella sua *delega pubblica*.

Chiuso nel fortino della sua villa, senza voci che possano interrompere il filo dei suoi monologhi o allentare la stretta dolorosa della solitudine (accettata ed esaltata come condizione di sublime egoismo) Sordi ha accumulato, in una filosofia quasi guicciardiniana, tutte le possibili varietà di un’autodifesa a oltranza dell’individuo:

---

<sup>32</sup> Dichiarazione di Sordi in Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 16.

perfetta sineddoche del carattere dell'italiano che s'è indurito nell'egoismo, nel tradimento, nella viltà considerata la qualità del *furbo più degli altri*. Nel lungo, tenace e coerente isolamento artistico ha potuto esercitare con pienezza il lavoro stanislavskijano su se stesso, decifrando le enigmatiche caratteristiche di un popolo che non può ricordare la grandezza dell'impero romano se non nelle spettacolari ricostruzioni prima fasciste poi hollywoodiane.

In quasi sessant'anni di attività, infatti, il Nostro non ha fatto altro che interpretare se stesso, non si è mai truccato da qualcuno che non gli assomigliasse profondamente. Sempre *autopsicografico*, nei suoi personaggi egli riproduce la mentalità, le ideologie, gli impulsi privati, il carattere di chi prima, con sottobraccio codici della lex romana e la pretesa universalità del latino, ha ingenuamente creduto nella chimera della pomposa costruzione civica della Terza Roma, poi offeso e sconfitto, ha imparato a guardare vicende alterne della storia come uno spettacolo che si accetta con un senso di fatalità. Intuitivamente, proprio in questo chiamarsi fuori, nell'osservare le catastrofi come meri spettacoli, sospendendo qualunque sentimento di responsabilità, Sordi individua la peculiarità del carattere italiano. Distruggendo tutti quei luoghi comuni sulla figura dell'attore e sulla scissione attore e uomo (il comico che è di natura triste; il pagliaccio che ride con la morte nel cuore; il cattivo sulla scena che possiede un animo delicato; il genio e sregolatezza dell'attore istrionico alla Kean, dedito agli eccessi droga alcool donne). Ma, con un'interpretazione personalissima dell'ammirato distacco aristocratico, Sordi inventa un meccanismo di narcisismo rovesciato: crudele con sé come nell'osservazione degli altri, si ingoffisce si avvilisce si deturpa fino a ottenere un autoritratto estremo, al limite del sostenibile, in una combinazione apparentemente antinomica di grottesco e di realistico.

*Bevo un gocciolino di vino e poi arranco pian piano verso la solitudine della camera da letto. Mi spoglio, mi lavo un po', mi prendo la mia mezza pillola d'aspirina, poi aggredisco il letto ed è la gioia d'una giornata finita. Sto un po' sdraiato, con gli occhi mezzi chiusi, e intanto faccio il mio riepilogo, una specie di esame di coscienza. Penso alla giornata che avrò domani, i contatti, i rapporti con gli sceneggiatori, le correzioni che dovrò fare al personaggio, gli appuntamenti. Già sono tutto*

*pieno di torpore, ma seguito a pensare un momentino alle cose mie, questo mi serve molto. Perché se anche gli altri ti aiutano e collaborano, sei sempre tu che devi eseguire, e se non t'applichi, se sei indolente, puoi anche portarti dietro un insuccesso che dura tutta la vita*<sup>33</sup>.

Nella tranquilla quiete del *privato* ha perfezionato un gratificante meccanismo d'osservazione del *pubblico* compiuta attraverso una lente deformata dalla cattiveria, in modo che ne riflettesse solo le qualità negative. Ha potuto così isolare le inconfessabili aspirazioni dei suoi concittadini, che con intensissima complicità hanno proiettato in lui il desiderio di identificazione con l'unico protagonista possibile della cronaca italiana del novecento. Vale a dire l'italiano medio, cioè uno sgorbio psicologico (per dirla con le parole di Ettore Scola<sup>34</sup>) un compagnuccio della parrocchietta, un americano a Roma, un manipolatore che si arrangia, detentore del benessere, un cinquantenne in crisi o padre giustiziere, che, tra farsa, commedia e tragedia, ha percorso la guerra, il dopoguerra, l'era della plastica e dell'automobile, il modello americano, il boom e il crac.

## 2.6. “Sono libero docente e doceo quando mi pare!”<sup>35</sup>

La produttiva sintonia tra *otium* e *nec-otium* affonda le proprie radici nella perfetta assunzione dell'*altro da sé* compiuta già nell'infanzia:

*Rassicurato nei bisogni e nei sentimenti primari, rotellina d'un orologio che sembrava perfetto nelle opere e i giorni del mito borghese che l'aveva così calorosamente accolto nel suo seno, il piccolo Sordi poteva tranquillamente diventare un “commediante”, imitando e ripetendo*

---

<sup>33</sup> Ibidem, pag. 17.

<sup>34</sup> Cfr. Borelli Sauro, “Sordi secondo Scola: un narciso alla rovescia”, in Bruzzichelli Pia (curatrice), *Alberto Sordi: un italiano allo specchio*, Assisi, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, 1995, pagg. 23-25.

<sup>35</sup> Secca risposta del maestro Ubaldo Impallato (interpretato da Sordi) alle madri dei suoi alunni, nel film del 1955 di Luigi Filippo D'Amico, *Bravissimo* (N. del A.).

*all'infinito quel sistema di persone e di valori che introiettava così bene anche dal suo inconscio in fieri di bambino. Il piccolo Sordi faceva il buffone, amava essere al centro dell'attenzione degli adulti, tesseva la trama del suo grande gioco usufruendo di ogni occasione possibile<sup>36</sup>.*

Se la santificazione religiosa dopo il mancato investimento stradale e quella laica del concorso fotografico erano stati sintomi occasionali della sua potenza esibitoria, la scuola, la parrocchia e lo stesso quartiere di Trastevere ne rappresentavano i primi ambiti esterni di sperimentazione. Quando viene iscritto alle scuole elementari (prima alla Niccolò Tommaseo, in via della Cisterna, poi alla Lamarmora), dal punto di vista del profitto, Alberto Sordi si inserisce nella classe con maggiori competenze rispetto ai suoi coetanei, poiché la madre gli aveva già insegnato a leggere e a scrivere. Da buona maestra la signora Righetti aveva voluto rendere meno traumatico l'inserimento nella vita pubblica del figlio che, da parte sua, già la sapeva molto lunga:

*Ero un bimbo sveglio, capivo in pochissimo tempo ciò che mi spiegavano, ma nei banchi di scuola ci stavo stretto e preferivo far volare la mia fantasia altrove. Gli insegnanti di allora erano severissimi e se non rigavi dritto ti pigliavano a calci in culo, senza problemi. Ma le botte erano meno dolorose dello studio che ritenevo inutile per i miei progetti. Ogni tanto mi impegnavo e in quei casi riuscivo perfino a eccellere<sup>37</sup>.*

Insomma per lui che in casa era sempre e comunque un autentico protagonista, il fatto di dover adattare il proprio ego a schemi regolari, ripetitivi e prestabiliti rappresentava una vera tortura. Inoltre le forse eccessive attenzioni domestiche non facilitano nemmeno la relazione con i suoi compagni di classe. Essi, infatti, all'inizio mal sopportavano la vena bellicosa e perfino un po' atroce del giovane Sordi che accompagnava quella predisposizione alla beffa ed allo scherno di chi si sente protetto come in una botte di ferro. Quasi in un prolegomeno delle vicende alterne della sua

---

<sup>36</sup> Porro Maurizio, *Alberto Sordi*, Milano, Il Formichiere, 1971, pag. 9.

<sup>37</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 15.

futura carriera Augusto Borselli, in una delle prime biografie sordiane pubblicate racconta:

*... gli atroci scherzi del più giovane dei Sordi ai danni dei suoi coetanei sortirono l'effetto di far coalizzare la scolaresca contro di lui. Fu così che egli divenne "er ciccione" della Tommaseo, in quanto i compagni furono certi di colpirlo nel vivo, mettendo in berlina il suo volto paffuto, il suo colorito roseo e la sua consistenza fisica. Costretto alla controffensiva l'alunno Alberto Sordi cominciò a coltivare il suo acuto spirito di osservazione: studiò i compagni, i contegni, i gesti, le piccole manie di ognuno di essi esibendosi quindi, fuori della classe e nelle ore di lezione, nelle primissime parodie ed imitazioni della sua carriera<sup>38</sup>.*

Quindi il precoce perfezionamento d'una tecnica d'imitazione caricaturesca avviene come meccanismo di difesa dal trauma dell'entrata nel gruppo, dalla percezione della prima incrinatura della sua onnipotenza infantile. Malauguratamente le iperboliche smorfie spesso erano anche indirizzate ai maestri, i quali, d'altro canto, si mostravano già insofferenti alla vivacità e alla improntitudine del loro discepolo irrequieto, tanto che veniva frequentemente penalizzato nella nota di condotta e costretto ad affrontare esami di riparazione o nel peggiore dei casi a ripetere l'anno. Nel tentativo di circoscrivere e ricondurre in termini decorosamente accettabili la straripante vitalità del giovanissimo Sordi, in genitori pensano in un primo momento di rinchiuderlo in collegio. La decisione viene, successivamente, modificata in seguito alla promessa d'Albertone, di occupare il doposcuola con lezioni di canto per diventare un basso: un proposito che aveva profondamente intenerito il professor Sordi, l'allora titolare bassotuba dell'Accademia di Santa Cecilia. Così parallelamente agli impegnativi esercizi canori, senza infamie, né lodi frequenta successivamente le scuole medie all'Armando Diaz e l'Istituto d'Avviamento Commerciale Giulio Romano, a Porta Portese. La sua insegnante di italiano Maria Amendola se lo ricordava come un allievo poco volenteroso, irrequieto, indisciplinato:

---

<sup>38</sup> Borselli Augusto, "I compagni di scuola lo chiamavano *er ciccione*", in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, Numero 31, 31 luglio 1954, pag. 24.

*Concludeva pochino, anzi pochissimo. Era la negligenza in persona, per di più vivacissimo. Ma era buono, corretto, non ebbi mai motivo di farlo punire... Era simpaticissimo anche allora e mi ricordo che quando entrava in classe tutti ridevano al solo vederlo. Forse perché portava sempre pochissimi libri, magari uno solo, e sopra c'era scritto a grandi caratteri GEOGRAFIA. I compiti d'italiano, però, me li faceva benino, garbati. Ogni tanto veniva la madre a chieder notizie, tanto una brava signora, di quelle religiose e preoccupate per i figli. Era un bel ragazzo, Sordi, aveva un bel faccione e lo mandavano a scuola sempre molto in ordine. Me lo ricordo ancora con un bel vestito marrone...<sup>39</sup>.*

Poco impegnato, quasi allergico allo studio, ma pronto a trasformare le noiose ore di lezione in un personale palcoscenico, dopo la prima *impasse* delle scuole elementari, era riuscito a riscuotere grande popolarità tra i suoi compagni di classe. Giacché, ormai, tutti conoscevano la sua acuta allergia allo studio, ogni volta che esibiva un'iperbolica deferenza verso gli insegnanti riusciva a costruire delle esilaranti performance per contrasto e spiazzamento. Aveva fatto tesoro degli spiacevoli imprevisti capitatigli alla scuola Tommaseo di modo che sapeva mostrarsi ossequioso e zelante con quegli stessi insegnanti che aveva appena finito di sbeffeggiare. Dotato naturalmente d'acuto spirito d'osservazione, viveva l'esperienza scolastica come una passeggiata in un microcosmo, dove poteva sortire stimolante nutrimento all'irrefrenabile desiderio d'esibirsi. Lo spirito d'osservazione poggiava su un memoria ferrea che gli conferiva un senso di sicurezza e di superiorità nei confronti dei programmi scolastici che pensava di poter imparare nel tempo massimo d'una settimana...

*... il fatto di studiare, l'ho sempre rifiutato per un mio innato senso di indolenza. Non mi sono mai impegnato a perfezionarmi: ho sempre rappresentato tutto in modo istintivo... Mi mancava la volontà di studiare; la scuola era un sacrificio immenso, tutto quello che insegnavano per me*

---

<sup>39</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 26-27.

*era inutile e l'ho sempre saputo. Andavo a scuola per forza di inerzia, perché era obbligatorio, per non dispiacere ai genitori*<sup>40</sup>.

Secondo i canoni di quel modello piccolo borghese che in quegli anni si veniva consolidando (rispettato sopra ogni altra cosa all'interno della famiglia Sordi dove solo lo studio e la cultura avevano fornito i mezzi di sostentamento) tutti i figli, sia maschi che femmine, avrebbero dovuto raggiungere il diploma. La signora Maria in equilibrio tra la pazienza e l'inflessibilità proprie d'una *madre-maestra*, faticava più del solito per far studiare l'ultimogenito. Cercava di convincerlo senza insistere né polemizzare. Lo strumento di persuasione che riteneva più efficace era la lettura di *Le avventure di Pinocchio*:

*Spesso, la sera, ci leggeva delle fiabe, specialmente Pinocchio, si soffermava appositamente su di alcuni passi che riteneva utili dal punto di vista didattico. Li leggeva perfettamente, con calma, puntando sulla descrizione dell'ambiente e dei personaggi, dal colore degli occhi a quello degli abiti. Particolari che Collodi aveva inserito nel suo libro precorrendo i tempi e scrivendo, più che una favola, la prima vera sceneggiatura della storia*<sup>41</sup>.

Se gli amanti danteschi Paolo e Francesca incontrano il loro destino nel libro "galeotto" degli amori di Lancillotto e Ginevra, Albertone lo vede nel capolavoro di Collodi: un racconto tristemente ironico, a volte addirittura satirico, che punzecchiava la pedagogia formale e, più in generale, le contraddizioni delle maniere e le inadeguatezze dell'educazione e dell'istruzione Ottocentesche. Molti commentatori effettivamente convengono che Pinocchio, piuttosto che una favola per ragazzi, sia in effetti un'allegoria della società moderna, uno sguardo impietoso sui contrasti tra rispettabilità e libero istinto, in un periodo (fine Ottocento) di grande severità nell'attenzione alle vuote formalità. Del resto

---

<sup>40</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Porro Maurizio, *op. cit.*, pagg. 90-91.

<sup>41</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 14aA.

Albertone come Pinocchio mal soffriva la dura disciplina scolastica avvezza per norma all'uso delle maniere forti e sbrigative:

*Gli insegnanti di allora erano severissimi e se non rigavi dritto ti pigliavano a calci in culo... Un certo Mango siciliano dava calci con le scarpette a punta e le bacchettate a scuola rappresentavano quasi una regola... Ero un bimbo sveglio, capivo in pochissimo tempo ciò che mi spiegavano, ma nei banchi di scuola ci stavo stretto e preferivo far volare la mia fantasia altrove<sup>42</sup>.*

In effetti quando il personaggio di Pinocchio mette la testa a posto e si adegua alle convenzioni, perde d'interesse tanto che all'autore Lorenzini non resta che glissare sul suo futuro da *omologato*: al contrario la smodata irrequietezza, l'anarchica fisicità, ma soprattutto la naturale ed irrefrenabile necessità di esibirsi rinverdiscono continuamente il fascino del famoso burattino. Forse per l'eccessiva severità, forse per l'inadeguatezza dei programmi scolastici (diretti più ad uniformare ed a creare tanti piccoli balilla, piuttosto che a valorizzare le doti individuali), Albertone è uno studente svogliato ed incostante, che otterrà il diploma di ragioniere studiando da privatista solo per far felice sua madre.

## 2.7. “Cosa credi, che mi stia divertendo? Sto lavorando! Sto pregando per voi!”<sup>43</sup>

*Inginocchiato devotamente in prima fila e in un angolino: coprendosi il volto con la mano inguantata per evitare, anche qui, di essere riconosciuto: A[lbertone] recita a fior di labbro le risposte dell'Introibo, recita con l'inserviente il Confiteor. Gli Oremus, l'Epistola, il Vangelo, il Credo... A[lbertone] si leva, si segna, all'Incarnatus si genuflette. Infine siede, con soave rilassatezza, in attesa del Prefazio. Non*

---

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Anatema diretto contro il carbonaro impenitente interpretato da Robert Hossein, dal sordiano fraticello confessore nel film del 1969 di Luigi Magni, *Nell'anno del signore* (N. del A.).

*c'è niente di più bello, pensa, niente di più dolce e di più sicuro di una chiesa cattolica, e di una chiesa cattolica a Roma. "Ma che vvolete de più?" pensa. "Ma che vvolete de mejo de questo?". Questi interrogativi cullanti, materni e beffardi, A[lbertone] li rivolge mentalmente a certi suoi amici intellettuali: a letterati, autori, sceneggiatori, che fanno professione di laicismo e di miscredenza. "Ma 'ndove la trovi una Fede umana come questa? Una bontà de Cristo che perdona tutto; basta che jé chiedete perdono Una sicurezza, come questa, de fa li comodacci vostri basta che nun esaggerate; e, al tempo stesso, una garanzia, se quanno è finita sta vita nun finisce tutto de sta da la parte de la raggione? Nun me parlate de progresso e de l'evoluzione. Nun me parlate de storie de democrazzia. Nun me parlate, no, de rivoluzioni! Ma nun vedete, che nun succede niente? Sembra E poi? Ce rifamo. Dateme retta, er monno nun cambia mai. Li poveracci e li signori ce stanno e ce sta ranno sempre. Dateme retta, fiji bbelli...". Così medita. E alza lo sguardo alla volta affrescata...<sup>44</sup>.*

Anche a Santa Maria in Trastevere (dove, come ricordato sopra, era stato consacrato al Bambin Gesù, perché uscito indenne dall'investimento d'un furgone), il parroco cercava di insegnargli un po' di latino: senza esigere troppo, giusto due o tre frasi per servire messa. Albertone infatti amava bazzicare tra l'altare e la sagrestia della parrocchia, non (o non ancora) per sincera devozione, ma perché anche quella era un'occasione per potersi esibire: il gradimento del "pubblico" di fedeli era assicurato così come quello della madre che, come si è detto, era molto religiosa. Non si trattava solo di essere accettato benevolmente in tutte le case quando accompagnava il prete per la benedizione di Pasqua, di indossare il "costume di scena" d'una tonaca bianca da chierichetto, di porgere le ampolline al celebrante o di aggiustargli il cappellino, ma

---

<sup>44</sup> Mario Soldati letterato e regista italiano attento osservatore del costume italiano nel suo evolversi (dagli anni trenta fino all'ocaso del millennio), nel corso della sua carriera cinematografica ha spesso beneficiato dei servigi di Albertone [*La principessa Tarakanova* (1938), *Le miserie del Signor Travet* (1946), *Era di venerdì 17* (1957) e *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1959)] anche se ad eccezione del secondo film della serie, non gli ha mai accordato parti di grande rilievo. Tuttavia l'altissima ammirazione del cineasta torinese per il comico romano è stata numerose volte conclamata da articoli e dichiarazioni pubbliche del primo. Assai interessante, nonché divertente è il ritratto romanizzato che Soldati realizza di Sordi nel racconto *L'imprudenza*, terminato il 7 gennaio 1962 e pubblicato nella raccolta *55 novelle per l'inverno*, dal quale viene tratta questa citazione. Ora il racconto è pubblicato in Soldati Mario, *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006, pagg. 55-89.

anche e soprattutto di improvvisare un'inaspettata coreografia facendo roteare il turibolo spettacolarmente:

*... andavo spesso a fare il chierichetto, mettendo anche in quel ruolo tutta la mia vocazione artistica, davanti ai fedeli che nella mia fantasia trasformavo in pubblico venuto in chiesa per assistere al mio spettacolo. Il prete mi riprendeva con uno sganassone dicendomi: "Nun te la faccio più servì la messa". Io al momento fingevo ubbidienza e, subito dopo, ricominciavo con le smanettate, cantavo a voce alta, facevo piroette per muovere gli incensi e ricevevo immancabilmente una doppia razione di sganassoni. Essere attore era per me istintivo, ma non riuscivo a capire come avrei potuto rendermi gradevole senza dovermi imporre a tutti i costi. E mi resi conto fin dalle prime esibizioni che apparire significava anche rischiare<sup>45</sup>.*

Al contrario di quello che potrebbe far pensare, questo curioso ed anedddotico episodio dell'adolescenza Sordi è sempre rimasto fedele al proprio credo cattolico che praticava (come tutte le altre questioni che appartenevano alla sfera privata) sommessamente, senza nessun esibizionismo. Il sentimento religioso appreso in famiglia ancora prima d'imparare a parlare e camminare, costituisce il nucleo profondo ed intangibile della sua educazione: gli garantiva la certezza dell'esistenza di un centro, di un canone discriminatorio di bene e male. Una carriera professionale condotta con una frenesia quasi stacanovista non poteva essere sopportata da pensieri deboli da percorsi di variazione su linee d'ombra. Sordi ha potuto osservare e sbeffeggiare deviazioni eccentriche perché sapeva isolarle con precisione chirurgica (ma poi sapeva giudicarle con bonarietà):

*... troppo spesso si pensa di essere eterni e invulnerabili, ma poi giunge il momento della fine, quello in cui ognuno di noi ha bisogno di aggrapparsi a qualcosa, e allora si rivede tutto e ci si pente... Io prego ogni giorno: mattino e sera... chiedo... di assistermi e di proteggere le*

---

<sup>45</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 24.

*persone a me care, e finisco, a parole mie, con un discorso o una confidenza, magari su qualcosa che mi è capitato o che mi deve capitare... Insomma, pregare, per me, è un po' come parlare con qualcuno che può aiutarmi, anche in momenti difficili, dove altri non lo potrebbero fare. E molto comodo avere davanti, anche se invisibile, il Dio che ci ha dato il dono meraviglioso della vita; un Dio misericordioso che perdona tutto e capisce tutto. Ma non dobbiamo approfittarcene. Non ci si può sempre comportare male e poi chiedere perdono, altrimenti il Padreterno avrebbe tutte le ragioni per arrabbiarsi. Grazie al mio spirito di osservazione, nella fede e nella Chiesa ho trovato anche un modo per sorridere e far sorridere... ma la Chiesa di un tempo dava più spunti. Oggi, purtroppo, c'è un decadimento generale. L'inseguimento della modernità e l'ossessione di catturare il consenso dei giovani ha fatto perdere autenticità agli uomini di Chiesa. Essi, prima hanno abbandonato la tonaca, poi hanno portato le chitarre sull'altare, e adesso vogliono dare un giro di vite pure al celibato. Così ci si troverà a doversi confessare con uno che ha litigato dieci minuti prima con la moglie. Ai miei tempi dietro la grata del confessionale ci si vedeva il Padreterno in persona e, nel raccontare i propri peccati, si provava il classico "timor di Dio" che, perlomeno, ci faceva pentire di aver peccato... Oggi i preti aspirano a mimetizzarsi, adottano un linguaggio moderno, e quasi hanno paura di mostrarsi nella loro vera veste. Così anche la gente ha iniziato a vergognarsi di dimostrare la propria devozione. Davanti a un funerale, un tempo, ci si faceva il segno della croce, oggi è già un miracolo se si abbassa l'autoradio. E quanti ormai vanno a messa solo per fare un giro fuori casa o per vedere chi c'è e com'è è vestito e, con aria distratta, evitano perfino di rispondere al sacerdote!<sup>46</sup>.*

Il possesso d'un criterio di giudizio morale severamente blindato contro indiscriminati ammodernamenti (particolarmente se appartenenti al clero), ma perennemente addolcito dall'allenamento all'ironia ed alla comprensione, lo ha

---

<sup>46</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 85-88.

preservato nel tempo da ogni identificazione ideologica. La coscienza d'un credo incorruttibile gli ha permesso di entrare con estrema agilità nei caratteri della storia italiana del ventesimo secolo: il soliloquio quotidiano con il sacro cementava l'indivisibilità del proprio io configurandosi come ago della bilancia d'un professionismo ideologicamente neutro sempre disponibile potenzialmente a qualunque avventura. L'assoluto autocontrollo esistenziale ha costantemente rinvigorito la metodologia del binomio *appropriazione calda – rappresentazione fredda*: vale a dire d'un meccanismo di preparazione al ruolo costruito prima sull'osservazione partecipativa quasi elegiaca d'un soggetto vicino alla tipologia del personaggio, poi sull'esercizio recitativo quasi cerebrale, tendente a un effetto di straniamento. A questo proposito afferma Ettore Capriolo:

*Ma Alberto Sordi è ovviamente un attore. Interessa dunque cercare di stabilire quale lavoro svolge l'attore sul personaggio [...] potremmo dire che Sordi non vive il personaggio, ma lo racconta come se si trovasse in un caffè e dovesse descriverlo agli amici. È, lo sanno tutti, il principio basilare della recitazione epica nella famosa formulazione brechtiana della "Scena di strada", ma è anche, e soprattutto (almeno nel caso specifico), la tecnica dell'attore di varietà che, costretto dalle esigenze del mestiere a interpretare in una serata tutta una serie di sketch, non può evidentemente immedesimarsi in ognuno dei suoi personaggi e che, proponendosi intenti più o meno satirici, deve necessariamente controllare lo sviluppo di ogni figura tenendo conto delle reazioni immediate del pubblico<sup>47</sup>.*

Un'esecuzione di testa quindi, che gli permette di praticare, senza alcuna remora, una continua emigrazione tra un carattere ed un altro, controllandolo e modificandolo grazie al meccanismo della *non* immedesimazione. Un diaframma tra gesto e stato d'animo, tra parola e pensiero che corrisponde all'atteggiamento di chi guarda e si guarda vivere e, fra se stesso e le proprie azioni, inserisce sempre la

---

<sup>47</sup> Capriolo Ettore, "Il personaggio Alberto Sordi", in Spinazzola Vittorio, *Film 62*, Milano, Feltrinelli, 1962, pagg. 223-224.

preoccupazione del giudizio del prossimo. In questo senso ha saputo metabolizzare da subito, quasi intuitivamente, la transazione dall'istituzione familiare a quella civile della scuola ed a quella collettiva della religione: le sorelle, i compagni di classe ed i parrochiani di Santa Maria in Trastevere gli avevano dato modo di sviluppare una presenza scenica eccezionale, di approfondire risorse nell'arte e nell'astuzia dello sberleffo agguerritissime, irresistibili e tali da strappare il sorriso anche allo spettatore più prevenuto. Tuttavia quest'esuberanza farsaiola, questi lazzi buffoneschi che incontravano il favore delle platee, pur rappresentando un abile travestimento all'aggressività ironica di una caricatura sottilmente elaborata, gli concedevano l'opportunità di esimersi dallo sviluppare approfondimenti civili e contestuali. Affiliato unicamente alla solipsistica devozione, non ha mai sentito la necessità di sposare alcun credo politico o di effettuare pubblici proclami mettendo sempre alla berlina i peccatori non il peccato in sé, come categoria. Senza mai permettersi di metter bocca sui dogmi cristiani, si è impegnato volentieri a burlarsi anche di sacerdoti e chierichetti.

Ha interpretato (come s'è detto e come vedremo) il compagnuccio della parrocchietta radiofonico e cinematografico (*Mamma mia che impressione!*; Roberto Savarese, 1951), il piccolo arrivista democristiano, viscido e ligio alle regole del potere solo in superficie (*Il moralista*; Giorgio Bianchi, 1959), ma anche il pretino di campagna che preferisce l'osteria alla sagrestia perché li incontra, insieme a delle buone ombrete<sup>48</sup>, più anime da salvare che non in parrocchia (*Il disco volante*; Tinto Brass, 1964); è stato il modernissimo Monsignor Ascanio La Costa che approfitta della particolare situazione d'isolamento dentro un ascensore bloccato, per sedurre la procace Stefania Sandrelli [*L'ascensore*, Luigi Comencini (episodio del film *Quelle strane occasioni*, 1976)] e parallelamente il fraticello confessore che si affligge disperatamente di non aver potuto salvare le anime di due cospiratori carbonari [*Nell'anno del signore* (Luigi Magni, 1969)]. Albertone quindi, in questi ed in altri casi interpreta diverse figure della chiesa senza mai approfondire una possibile polemica anticlericale. Forte di un'acutissima osservazione psicosomatica capace di individuare perfino le minime sfumature ed i *micro tic* delle sue vittime, traccia i suoi personaggi tanto laici quanto, appunto, prelati con un perfetto meccanismo di straniamento. S'appropria

---

<sup>48</sup> Nome veneto per i bicchierini di vino rosso, che a differenza di quelli di vino bianco, fanno appunto ombra (N. del A.).

empaticamente delle sfumature anche più riprovevoli ma v'interpone il filtro opaco del grottesco. In questo modo è riuscito a configurare la carta geografica della società italiana del secondo dopoguerra, una mappa priva di grandi eroi (e povera, per verità, anche di grandi *villani*), però ricca di sottogoverni morali e materiali: un campionario di personaggi socialmente generosi ma virtuosamente mediocri, rappresentati iperrealisticamente come individui soli, quasi sempre appartati dalle strutture a cui appartengono.

In altre parole quando Sordi prende di mira anche le alte cariche della nobiltà nera, li interpreta con uno spietato realismo, attraverso un registro acre, amaro e molto personale, senza però colpire mai (se non in forma molto generalizzata) il contesto. L'enorme perizia scenica sperimentata, acquistata ed accumulata in diversi ed eterogenei palcoscenici (salotto di casa, scuola, parrocchia...) gli permette di impossessarsi del personaggio. Gli consente di colpirlo sardonicamente, di renderlo ridicolo ingigantendo le sue debolezze caratteriali, le meschinità della sua condotta piuttosto che criticare le istituzioni cattoliche. Scrive Vittorio Spinazzola:

*Mai nel cinema italiano la critica di costume aveva attinto l'esplicita violenza che è in queste figure. La ragione principale della perplessità con cui furono accolte sta proprio nella coerenza del loro egocentrismo, che non trasmette alcun "messaggio" positivo, né si distende mai ad una speranza di riscatto. Il fatto è che al personaggio Sordi manca del tutto la dimensione patetica: le sue inquietanti vicende sono prive dell'apertura filantropica e umanitaria cui tradizionalmente il film sociale o pseudo-sociale italiano, ricorre per assicurarsi il favore delle platee. Dicevamo che non è possibile commiserare Sordi, nemmeno quando la sfortuna si accanisce contro di lui. Ad autocompassionarsi, semmai, già ci pensa da solo, facendo sfoggio di un pentimento tanto impudente e smaccato quanto le precedenti prove di canaglieria: da buon cattolico all'italiana, ciò che gli preme è ottenere una pronta assoluzione per poter subito tornare a peccare con la coscienza in pace. Nella vita privata la costituzionale doppiezza d'animo del personaggio trova nuove conferme. Presuntuoso e insolente, sempre pronto ad alzare la voce e la mano quando si sente in posizione di*

*vantaggio ma umilmente piagnucoloso coi superiori, coi datori di lavoro, con chiunque indossi una divisa ed eserciti un'autorità, Sordi incarna il figlio di buona famiglia che ha gettato a mare tutte le sane regole secondo cui è stato allevato, conservando uno solo dei vecchi abiti mentali, l'ipocrisia, e riconoscendo una sola legge, quella del più forte*<sup>49</sup>.

Una descrizione attenta e precisa del *fil rouge* che sottende alle creazioni d'Albertone e che troverà una perfetta sintesi proprio nel Don Abbondio manzoniano<sup>50</sup> l'ultimo sacerdote (in ordine di tempo) da lui interpretato. Si tratta di un personaggio immediatamente credibile, istantaneamente vero perché privo di santità congenita. Certo un anticampione d'amor cristiano, ma probabilmente il curato più vivo nell'immaginario nazionale:

*Il nostro Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terracotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro. Aveva quindi, assai di buon grado, ubbidito ai parenti, che lo vollero prete. Per dir la verità, non aveva gran fatto pensato agli obblighi e ai nobili fini del ministero al quale si dedicava: procacciarsi di che vivere con qualche agio, e mettersi in una classe riverita e forte, gli eran sembrate due ragioni più che sufficienti per una tale scelta. Ma una classe qualunque non protegge un individuo, non lo assicura, che fino a un certo segno: nessuna lo dispensa dal farsi un suo sistema particolare. Don Abbondio, assorbito continuamente ne' pensieri della propria quiete, non si curava di que' vantaggi, per ottenere i quali facesse bisogno d'adoperarsi molto, o d'arrischiarsi un poco. Il suo sistema consisteva principalmente nello scansar tutti i contrasti, e nel cedere, in quelli che non poteva scansare. Neutralità disarmata in tutte le guerre che scoppiavano intorno a lui, dalle contese, allora frequentissime, tra il clero e le podestà laiche, tra il militare e*

---

<sup>49</sup> Spinazzola Vittorio, "La comicità nuova del personaggio Sordi", in Id., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974, pagg. 220-221.

<sup>50</sup> Si tratta dell'ultimo adattamento televisivo del romanzo ottocentesco *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, realizzato dalla RAI per la regia di Salvatore Nocita nel 1989 (N. del A.).

*il civile, tra nobili e nobili, fino alle questioni tra due contadini, nate da una parola, e decise coi pugni, o con le coltellate. Se si trovava assolutamente costretto a prender parte tra due contendenti, stava col più forte, sempre però alla retroguardia, e procurando di far vedere all'altro ch'egli non gli era volontariamente nemico: pareva che gli dicesse: ma perché non avete saputo esser voi il più forte? ch'io mi sarei messo dalla vostra parte. Stando alla larga da' prepotenti, dissimulando le loro soverchierie passeggiere e capricciose, corrispondendo con sommissioni a quelle che venissero da un'intenzione più seria e più meditata, costringendo, a forza d'inchini e di rispetto gioviale, anche i più burberi e sdegnosi, a fargli un sorriso, quando gl'incontrava per la strada, il pover'uomo era riuscito a passare i sessant'anni, senza gran burrasche<sup>51</sup>.*

Il curato manzoniano, dunque, pare proprio l'essenza di molti ruoli sordiani, che per preservare una particolare forma d'autonomia che si fonda sull'istinto di conservazione, resistono decisi a qualunque principio di comunione con gli altri. Ma a differenza di Don Abbondio, personaggi sordiani sono talmente consapevoli e colpevoli dell'inefficacia e della gravità morale della propria trasgressione, da non meritare né perdono né attenuanti. Nemmeno dal proprio autore. Non possono concepire l'idea di dare un contributo al cambiamento sociale. Non sono in grado di rendersi conto (nel loro profondo egocentrismo) dell'importanza d'aver riacquisito libertà di decidere individualmente, d'essere tornati in possesso di esercitare la propria responsabilità pubblica. Non arrivano nemmeno a intuire che debbono essere lo stessi (in prima persona e volontariamente) a distogliere le loro attenzioni ed energie dal minuto tornaconto per dirigerle al conseguimento d'una nuova dignità morale. Alla stessa stregua di Don Abbondio, i personaggi sordiani non contemplan l'idea di adoperarsi in un rapporto fiduciario con il prossimo. Il coraggio e la forza dovrebbero (e potrebbero) saperselo dare<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Manzoni Alessandro, *I promessi sposi*, Milano, Garzanti, 1989, XVIII edizione, pagg. 16-17.

<sup>52</sup> Cfr. Spinazzola Vittorio, "Introduzione ai promessi sposi", in *I promessi sposi*, Milano, Garzanti, 1989, pag. XXV.

## 2.8. “Io... le brutte abitudini le prendo subito”<sup>53</sup>

*Las ciudades antiguas producen, de vez en cuando, una perla humana, un ser cargado con un destino fatigoso: encarnar los rasgos profundos de la comunidad, su lenguaje, sus obsesiones, sus miserias. Hacen reír aunque no quieran. Poseen un talento inmenso e inmanejable porque no les pertenece a ellos, sino a la comunidad. Suelen ser payasos tristes, genios ásperos, tipos incómodos. Llevan dentro del estomago, como un tumor, la geografía espiritual de la ciudad... Roma produjo a Alberto Sordi. ¿Le recuerdan? Si no han nacido en Roma, si no han mantenido con ella relaciones sentimentales, no intenten comprender la grandeza de Albertone. Nació en el corazón de la ostra, el Trastevere; fue conservador, católico, avaro, mezquino, solitario...<sup>54</sup>.*

A differenza di Totò e di altri famosi comici, Albertone possiede una faccia normale, senza nessuna particolare caratteristica naturalmente diretta al ridicolo, al risibile o al grottesco: nel suo caso la *vis comica* doveva principiarsi interiormente come naturale predisposizione all'ironia, alla capacità di evidenziare l'intrascendente affannarsi degli industriosi trasteverini. Fin da bambino si diletta nell'osservare i vicini del quartiere, s'industriava a studiare come parlavano, come si muovevano, come costruivano il loro atteggiamento, memorizzando in tal modo una ricca collezione di tipi:

*Mi piaceva la varietà, ma soprattutto, l'umanità. Gli anziani, ad esempio, mi attraevano tantissimo umana perché quando parlavano,*

---

<sup>53</sup> Frase diretta a Pierre Brasseur nel film del 1972 di Ettore Scola *La più bella serata della mia vita*, (N. del A.).

<sup>54</sup> *Le antiche città producono, di tanto in tanto, delle perle umane, sono persone caricate dal destino d'un pesante fardello: quello di incarnare le profonde caratteristiche della sua comunità, il linguaggio, le ossessioni, le miserie. Fanno ridere anche senza volerlo. Possiedono un talento smisurato ed incontrollabile perché i proprietari non sono loro, ma l'intera comunità. In genere sono dei pagliacci tristi, dei geni scorbutici, personaggi scomodi. Hanno nelle proprie interiora come un brutto male, la geografia spirituale della città stessa... Roma ha creato Alberto Sordi. Ve ne ricordate? Se non siete nati a Roma, se non l'avete mai amata, non potete nemmeno immaginare la grandeza di Albertone. È nato nel quartiere di Trastevere, il cuore dell'ostrica, era conservatore, cattolico, avaro, meschino solitario...* (González Enric, “El hombre que era Barcelona”, in *El País*, 13-4-2008).

*avevano toni di voce rassicuranti e argomenti sempre diversi. A sei, sette anni, incominciai a rendermi conto che tante cose non le potevo imparare dai libri bensì frequentando gente che aveva vissuto più di me. Mi affascinarono la chiarezza, l'ironia, il sarcasmo, la saggezza e la battuta tirata fuori al momento giusto. E sapevo che tutto ciò non l'avrei trovato nella scuola ufficiale ma in quella della vita<sup>55</sup>.*

Una volta giunto il momento di darsi a conoscere nel mondo dello spettacolo, il Nostro non s'era per nulla angosciato nella disperata ricerca dell'originalità o dell'eccezionalità, convinto com'era che la comicità esisteva nel reale, nell'indagine divertita sulla gente che lo circondava. In accordo con quel celebre aforisma di Mack Sennet che recita *tutti quelli che dicono di aver scoperto qualcosa di nuovo, o sono stupidi, o bugiardi, o entrambe le cose*, ma sperimentava gradualmente un efficace meccanismo di understatement della *gloria mundi*, incosciente o precosciente di quanto facesse alcuni lustri addietro Oliver Hardy, il comico nordamericano più amato e studiato.

Ollio, come veniva chiamato in Italia, nelle proprie memorie racconta di come si divertiva a passare le estati ad Atlanta, seduto nella grande *hall* dell'albergo di proprietà della madre, praticando il *Lobby Watching*<sup>56</sup>: un dilettevole passatempo che consisteva nell'osservare tutto quell'affannarsi di mondanità che entrava ed usciva dall'edificio, con un ibrido sentimento di infantile curiosità, piacere e comprensione. Il ricchissimo repertorio di latifondisti e ricchi allevatori del sud, eleganti e vanitosi, pazienti nel rispettare il ciclo naturale di un contesto ancora libero da impazziti cronometraggi industriali, generosi tanto nel fisico (indice della loro opulenza economica) come nella

---

<sup>55</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 23.

<sup>56</sup> Cfr. Giusti Marco, *Laurel & Hardy*, Milano, Il Castoro, 1997, pag. 11-12. Continua Giusti: *Credo che Hardy osservasse la gente con un misto di piacere e di studio, di curiosità infantile e di umana comprensione. In fondo, non è tanto differente dall'usanza meridionale di mettere la sedia fuori dalla porta e vedere il mondo del vicolo, o dalla esclamazione – più o meno cosciente - non vado al cinema perché ce l'ho a casa". In definitiva, l'osservare è già una forma di assistere a uno spettacolo in movimento, di vedere riconoscere e catalogare i vari tipi di umanità che la sorte ci offre di incontrare. Tanto meglio se questa umanità ci è più o meno familiare. Il piacere di stare a tavola e sentir parlare parenti e amici, è in pratica uguale al piacere di stare al cinema e vedere Laurel & Hardy. Basta vederli, anche se non fanno niente ha detto acutamente Pierre Etaix. E questo per varie ragioni, una perché Laurel & Hardy hanno saputo costruire due personaggi più reali di qualsiasi altro visto al cinema; un'altra – molto più cinematografica – perché hanno saputo rendere di questi due personaggi un'immagine fisica perfetta, una specie di miracolo di completezza e complementarità, e - ultima – perché sono riusciti a farci entrare nella hall dell'albergo della signorina Hardy a ripetere l'operazione di Ollie: Osservare – Lobby Watching.*

gestualità sontuosa ed ieraticamente enfatica, contribuisce in forma decisiva nella creazione delle sue interpretazioni comiche.

Albertone era stato più fortunato, aveva a disposizione molto di più di una semplice *hall* d'albergo seppur grande, e cioè il quartiere di Trastevere, inossidabile metonimia della Roma *romanesca* umile e sfacciata. Una città ancora in possesso della tipica atmosfera di paese, che appariva al giovane Albertone una prolungazione sicura del calore del nucleo privato e, contemporaneamente, fonte inesauribile di meraviglia e spettacolo:

*... un'isola felice, piena di calore, considerata dagli abitanti completamente al di fuori dal resto della città... Ci conoscevamo tutti e di ciascuno sapevamo le abitudini le manie ed i vizi. Nei vicoli, tra i panni stesi ad asciugare da una finestra all'altra, c'era sempre vocio... ci si chiamava, ci si consultava in ogni momento. Se a uno di noi capitava qualcosa di bello, era una gioia per tutti; se al contrario provava dolore aveva intorno a sé tanta gente affettuosa che condivideva la sua pena. La vita cominciava all'alba e proseguiva incessante fino a tarda sera in un susseguirsi continuo di avvenimenti... tutti i vicini erano protagonisti di uno spettacolo continuo... tutto era stupore, tutto era motivo di curiosità e commento...<sup>57</sup>.*

Si direbbe con il Jacques shakespeariano *tutto il mondo è palcoscenico... e tutti gli uomini e tutte le donne non sono che attori*<sup>58</sup> che la vita popolana di Trastevere metteva in scena un repertorio inesauribile di lazzi spontanei e motti arguti. Il vero cuore di un Urbe sublime e stracciona, una città che incarna contemporaneamente Gerusalemme e Babele, che obbliga la mente a passare rapidamente dal sacro al profano, dai sublimi principi dell'eternità al fango della cronaca: fango da cui si nutrono quei personali *fleurs du mal*<sup>59</sup>. Insomma una commedia umana destinata a diventare il luogo mentale della comicità sordiana realistica e simbolica, fisica e metafisica:

---

<sup>57</sup> Dichiarazione di Sordi a Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*

<sup>58</sup> Shakespeare W., *As you like it*, II-7.

<sup>59</sup> Cfr. Gibellini Pietro, "Belli oltre il realismo", in Giuseppe Gioacchino Belli, *Sonetti*, Milano, Garzanti, 2005, pag. VIII.

*Rispetto alle città del nord, Roma non è un posto da noccioline... spero che nessuno mi accusi di presunzione se dico che Roma, a pensarci bene e a vivere senza pretese, non è una città come le altre... anzi non è neppure una città. Sarebbe meglio definirla un'atmosfera, uno stato d'animo, una condizione sentimentale. Ecco perché risulta un po' difficile capirla se ci si vieni solo per lavoro o per divertimento... no... per intendere Roma non bisogna darle importanza, lasciar cadere risentimento, soggezione ed ammirazione, bisogna respirarla ed aspettare che piano piano, i vitelloni, i bulli, i ragazzini, i vecchietti, gli ubriachi, i preti, i burocrati, le subrettine, i politicanti, le maestrine, gli artisti, i bancarellari, i nobili persino i nemici cominciano a scompigliarsi tutti... e non perché siano tutti uguali, ma perché le loro voci, le figure, gli atteggiamenti sono come filtrati attraverso quel misterioso stato d'animo che è Roma. In che cosa consista questo stato d'animo non si sa (ed è meglio così) ma ha a che vedere sicuramente con un infinito disincanto che riduce a poveruomo anche il più potente ed il più crudele... E badate non è indifferenza o insensibilità... ma piuttosto la più autentica umanità Questa umanità figura per figura io la vado raccontando, sforzandomi di starvi sempre fedele senza depressioni o esaltazioni, senza lirismi fasulli... la porto a spasso per il mondo a osservare a cercare cose e figure nuove. Poi quando torno a casa mi riposo e mi riordino le idee la sento sussurrarmi senza offesa né presunzione: "Caro mio l'umanità sta tutta qua... ma dove vai a cercarla?!"<sup>60</sup>.*

Se, come abbiamo visto, da un lato sia la famiglia come il profondo credo religioso costituivano per il Nostro il nucleo vitale, il centro indivisibile, il metodo e l'ordine, dall'altro l'allegria vita di Trastevere, con la calda, libera commedia dei casi umani portati in piazza rappresentavano l'affascinante ed irresistibile mondo del disordine. Come ricorda la signorina Aurelia Sordi era impossibile costringere il piccolo Alberto a rimanere a giocare nel cortile sotto casa. Era un bambino irrefrenabilmente attratto dalla complicità rumorosa, espansiva, sgangherata che legava fra di loro i membri del rione e li rendeva simili

---

<sup>60</sup> Manoscritto di Alberto Sordi raccolto e riprodotto nel catalogo dell'esposizione Mollica Vincenzo e Nicosia Alessandro, *Sordi segreto. Un italiano a Roma*, Roma, Gangemi, 2004, pagg. 40-41.

a una grande famiglia romana. Il Nostro amava immergersi con curiosa avidità del quartiere, entrava nelle osterie, si fermava nel vicolo della Frusta e nel vicolo del Piede a giocare con altri ragazzini. In piazza Santa Maria in Trastevere dove fortunatamente ancora non si vedevano passare automobili, ma solo carretti e biciclette, osservava le matriarche romane che sbrigavano le loro mansioni quotidiane:

*... sedevano al caffè esibendo gli ori ai polsi e alle orecchie... entravano a far la spesa “coi loro ciuffoni, i loro culoni”, e si facevano tagliare dal macellaio fettine di manzo fino fino, e andavano dal fornaio a comprare le pagnottone che dovevano sfamare famiglie di dieci o dodici bocche”<sup>61</sup>.*

Entrava dappertutto imparando a conoscere tutti, come ad esempio la bottega di Zi’ Gaetano che comprava le briciole di torte avanzate da altri pasticceri e le rivendeva in cartocetti più o meno cari a seconda delle dimensioni delle briciole; oppure la signorinaia, una venditrice ambulante *grassa e zitella* di caramelle *mou*, che allora appunto si chiamavano signorine. Un personaggio dal fascino oscuro e tenebroso era lo spazzino che, di giorno, passava con il triciclo per le case a raccogliere i rifiuti e, di notte, interpretava Pulcinella in un teatrino della zona. C’erano, infine, i *fagottari*, veri campioni del carattere del popolo romano violentemente espressivo e collerico, ma allo stesso tempo, pittoresco, pigro ed ironico. Costoro erano gli avventori dell’osteria che per evitare liti domestiche si portavano il cibo da casa (dentro al fagotto appunto) e consumavano solo vino giusto per godere della compagnia degli amici:

*... tutto era stupore, tutto era motivo di curiosità e di commento. Ai nostri occhi di bambini ogni piccolo avvenimento assumeva un fascino particolare. C’era la “signorinaia”, una grassa zitella che se ne stava seduta tutto il giorno, davanti al suo banchetto nei pressi di un’osteria, a vendere le “signorine”, cioè le caramelle gombose mou, allora considerate vere e proprie leccornie, tanto che nei cinema, durante l’intervallo fra un tempo e l’altro, passava il ragazzo con la giacca bianca a venderle. C’era “Zi’ Gaetano” con i suoi “cartocetti di dolce”, contenenti le briciole che i pasticceri (dopo aver fatto il pangiallo, il ciambellone o il panettone)*

---

<sup>61</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 22.

*rivendevano, raccolte in cartocci, a uno o due soldi secondo la loro provenienza e consistenza. E c'erano i "fagottari" che, per stare in allegria con gli amici, si fermavano nelle osterie, ordinavano solo il vino e mangiavano dal "fagotto" portato dietro uscendo da casa, di solito dopo una bella litigata con moglie e figli: consumavano il cibo sul tavolo nudo perché non avevano diritto alla tovaglia, e restavano a chiacchierare fino a tarda notte. Un altro personaggio molto amato nel quartiere era quello che oggi si definisce operatore ecologico e che a Roma, a quei tempi, si chiamava invece "monnezzaro". Il monnezzaro era un bell'uomo. Girava con un grande sacco sulle spalle e si infilava in tutti i portoni delle case del quartiere, gridando dalla tromba delle scale: "Monnezzaro!!". Poi saliva a piedi quattro, cinque, sei piani. Le porte dei vari inquilini si aprivano e lui ficcava nel suo sacco la monnezza, salutato da tutti con calore: "Buongiorno signor Armando, che ci prepara domenica a teatro?" Perché il signor Armando, monnezzaro, era anche il primo attore della compagnia di prosa del teatro Lamarmora, dove, ogni domenica, gli abitanti del quartiere andavano ad applaudirlo. Ognuno di loro era protagonista di uno spettacolo continuo che oggi, con l'avvento delle macchine e della televisione, si è perso, così come si è persa la capacità di stare insieme e di vivere con calma le emozioni della giornata<sup>62</sup>.*

Le grandi occasioni di passerelle apoteosiche erano poi le celebrazioni religiose come il Carmine o l'Immacolata Concezione con tutto l'affluire disordinato, festante, di questa gran famiglia trasteverina. Una comunità piena di devozione e di superstizione, festosa sotto le grandi cupole cittadine che dominavano e dominano tuttora la città, chiare e leggere al mattino, ampie, incumbenti e violette al tramonto: simboli di maternità e di difesa, assicurazione di salvezza possibile, emblemi di complicità e di affettuosa indulgenza. In perfetta sintonia con l'ecumenismo vaticano il Nostro registrava istintivamente la policromia trasteverina con sorriso sentenzioso, con la profonda convinzione che quel popolo, rozzo e affascinante, poteva salvarsi meglio sotto l'ala paternalistica e metastorica del papa che sotto i vessilli dell'incalzante società liberale e borghese.

Sebbene figlio della borghesia umbertina impiegatizia e fascista, più incline al pettegolezzo ed alle chiacchiere di caffè alla Trilussa, negli anni della sua formazione

---

<sup>62</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 12-13.

Albertone aveva sviluppato un'impetuosa attrazione, vissuta in regime semiclandestino, per la vita popolana e corale di matrice belliana. Ma al contrario di Giuseppe Gioacchino Belli (sulle cui analogie si tornerà più avanti) Sordi aveva pienamente risolto quel conflitto tra ribellione e obbedienza, tra istinto e censura, tra italiano e dialetto, ateismo e cattolicesimo, progressismo e reazione, comicità e tragedia che alimentava la tensione del poeta trasteverino. Timoroso di dio ed incrollabile benpensante cercava antidoti contro quel fiacco accademicismo salottiero nel mondo *altro* della strada, dominio incontrastato delle passioni e della natura, eredità diretta dell'Urbe dei Cesari e dei Papi, non già della Terza Roma. In queste giornaliere ricognizioni di vita, sistematiche immersioni realistiche nel fango della lingua della gente di Trastevere fra bottegai e prostitute ladri e sagrestani, carrettieri e cardinali, osti e artigiani, carbonai e nobili (come illustrerà in *Il Marchese del Grillo*<sup>63</sup>) si divertiva e cresceva robusto. Era prepotente, vivace, esibizionista, gli amici lo chiamavano *Bertazzolo*, per via della sua millantata forza fisica, dal nome di un celebre pugile del tempo. Amava i giochi violenti come la *nizza*, una versione romana del *base-ball* allo stile di Nando Moriconi<sup>64</sup>, praticata sui marciapiedi con una paletta dura, fatta di stracci intorcinati e infilati in una calza da donna.

---

<sup>63</sup> Film diretto da Mario Monicelli nel 1981, dove Alberto Sordi interpreta i due ruoli del marchese e del suo sosia Gasperino il carbonaio (N. del A.).

<sup>64</sup> Esistono due *querelle* in relazione al personaggio di Nando Moriconi protagonista sordiano di *Un americano a Roma* (Steno, 1954): la prima riguarda la corretta grafia poiché molta letteratura critica si disputa la corretta dizione tra Moriconi e Mericoni o Meniconi. Ci toglie d'impaccio Lorenzo Codelli (cfr. edizione digitale di *Un americano a Roma*, Ripley's Home Video, 2003) distinguendo tra il precedente *Un giorno in pretura* (sempre diretto da Steno) dove lo stesso personaggio sordiano si chiama Ferdinando Meniconi e quello appunto di *Un americano a Roma* che invece si chiama Nando Moriconi come nella riproposizione crepuscolare di *Di che segno sei?* (Sergio Corbucci, 1975). A onor del vero bisogna comunque ammettere (come giustamente ricorda Alberto Pallotta) che, anche nell'episodio di *Un giorno in pretura* il personaggio di Salomone Lorusso interpretato da Peppino De Filippo, sporadicamente chiama il Nostro *Moriconi... questo scambio di vocale, col conseguente "storpiamento" del cognome, non è certo involontario, è da attribuire a Lucio Fulci che, secondo un simpatico racconto della figlia Antonella, temeva, soprattutto in circostanze "ospedaliere", che il suo cognome potesse essere modificato, usanza non rara nel nostro paese e, che ciò potesse ripetersi su articoli di giornali e addirittura sulla stessa lapide, con evoluzioni tipo Fulci-Falcioni* (Pallotta Alberto, *Alberto Sordi: un americano a Roma*, Roma, Un mondo a parte, 2003, pag. 52). L'altra annosa questione riguarda la paternità del personaggio rivendicata a piena forza da dallo sceneggiatore e futuro regista *Lucio Fulci* aiuto regia di Steno in entrambi i film del 1954: anche in questo caso è chiarificatrice il lavoro di Codelli nella sua intervista condotta ad Enrico Vanzina primogenito di Steno ed esso stesso sceneggiatore e produttore, questi sostiene che benché il soggetto dello sketch di *Un giorno in pretura* fosse opera di Sordi [il quale combinava racconti d'un trasteverino divenuto capogruppo a Cinecittà (ovvero la persona preposta a reclutare ed organizzare i movimenti delle comparse e dei figuranti) che si faceva chiamare Blacky Norton], molti erano i personaggi reali che s'incontravano nella capitale in quel periodo come ad esempio un edicolante del Pincio che usava questo curioso grammelot americaneggiante. Resta comunque decisivo (secondo le conclusioni in merito di Enrico Vanzina) l'apporto di Lucio Fulci che aveva disegnato il personaggio di Moriconi ispirato ad alcuni racconti del pittore calabrese Mimmo Rotella che prima di soggiornare definitivamente a Roma aveva vissuto per un lungo periodo a Kansas City (cfr. Intervista di Lorenzo Codelli ad Enrico Vanzina presente tra i materiali extra tanto di *Un giorno in pretura* come di *Un americano a Roma*, pubblicati entrambi dalla Ripley's Home Video nel 2003).

Spesso correva con gli altri bambinacci al Gianicolo a dar fastidio alle coppie, con ribelle curiosità perché tanto in casa come in parrocchia il clima era alquanto austero ed alcuni concreti argomenti erano accuratamente evitati. Allora giunta l'età in cui si destano certi naturali turbamenti, cercavano sporadiche risposte tra i vicoli romani, dove tra una chiesa barocca e una rovina romana, nel contrasto pacificato tra il caduco e l'eterno formicolava l'eros. Non lontano dall'istituto Giulio Romano, appartata dietro i banchi del mercatino di Porta Portese viveva Stella...

*... era un donnone con certi capelli neri intorcinati che sembravano serpenti. Stava dietro un arco e tutt'a un tratto sbucava fuori e diceva: "Ce li avete i sordi?" "Sì, Stella, li abbiamo portati." "Fatemeli vède!" "Sì, eccoli!" "Allora lei s'alzava la gonna su queste gambone e noi si restava li ammutoliti a guardarla. Fu un'iniziazione terribile e meravigliosa"<sup>65</sup>.*

Quando più tardi con gli anni, racconterò a Fellini le gesta di Stella (la prostituta di Porta Portese che dietro il pagamento di pochi soldi acconsentiva a farsi guardare dai ragazzi di scuola) l'amico Federico ne rimarrà tanto divertito e impressionato da prendere ispirazione per creare il personaggio della *Saraghina*<sup>66</sup>.

Gli archi di Porta Portese, i vicoli di Trastevere, stretti tra le acque limacciose del Tevere ed i pendii del Gianicolo (il colle dedicato a Giano, la divinità, appunto, delle transizioni dei passaggi, del principio di nuovi corsi) sono testimoni e galeotti dell'iniziazione sordiana al vitalismo secolare. Ma l'influenza di Giano si spingeva più in là, fino alla sobria assunzione dell'epiteto bifronte: cioè l'appropriazione di un atteggiamento sempre presente, una lucida esuberanza, sguardo consapevole che sapeva muoversi dal licenzioso al sublime, dal celestiale all'osceno senza capogiri. Fuori casa l'alterità della plebe romana quasi estranea alla storia, digiuna all'*incivilimento* borghese, erede di un *genius loci* classico e romantico ad un tempo, dove botteghe, strade ed osterie costituivano una musa complessa, introspettiva e realistica. Dentro casa la piacevole atmosfera tranquilla ed ordinata, del suono fioco di bassotuba che giungeva dal fondo del

---

<sup>65</sup> In Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 28.

<sup>66</sup> Personaggio [interpretato dall'attrice nordamericana Edda Gale, nel film *Otto e mezzo* (Federico Fellini, 1963)] di una prostituta che vive in un bunker abbandonato sulla spiaggia, e che per pochi soldi appunto si lascia adescare dagli alunni del collegio (N. del A.).

corridoio, la cena messa in tavola all'ora prevista, gli affetti contenuti, privi d'eccessive effusioni, di sprechi di parole. Fuori le curve incerte e misteriose di Stella, dentro i gesti severi e misurati della madre vera matriarca mediterranea, simbolo di sicurezza, archetipo latino, e cattolico di pace, di difesa dalle insidie del mondo esteriore...

*Naturalmente, quando tornavo a casa, un po' di rimorsi ce li avevo. Ma stavo zitto. A casa c'era la mamma che era come la Madonna, e non doveva saper niente. E che, si raccontano certe cose alla Madonna? E poi, tra l'altro, la cosa perderebbe di sapore, il sapore del peccato, della cosa nascosta. Io questa educazione sessuale di oggi, questa parità dei genitori che parlano coi figli di certe cose, proprio non la capisco. La mamma non deve saper nulla. Tu sei un ragazzo che sta fuori, conosci le brutture della vita, soddisfi i tuoi istinti, impari le barzellette zozze, e poi, quando torni a casa, trovi un paradiso, un rifugio. Rivivi un clima di purezza, di principi sani... È soltanto così che un ragazzo trova l'equilibrio giusto nella vita!<sup>67</sup>.*

Afferma plausibilmente Maurizio Porro<sup>68</sup> che quest'assunzione consapevole della doppia morale, il pianificato sistema di "io diviso", la tendenza a dividere in due strati la propria vita, a costruire simultaneamente due "verità" e due "finzioni", trova completa sublimazione nella rappresentazione grottesca dell'italiano qualunque. L'uomo Sordi che ha perfettamente metabolizzato la precoce scissione tra valori familiari e valori civili trasmette al personaggio Sordi l'incompiuta dialettica tra nobili aspirazioni e vergognosi desideri che costituisce la matrice del suo qualunque, la radice dei suoi schemi morali ristretti e permeabili: una tensione etica al ribasso sempre irrisolta e perciò stesso sempre cangiante nelle innumerevoli varianti dei mostri sordiani. A partire da queste premesse, come sarebbe possibile non amare il cinematografo? Abbandonati i giochi infantili, quale miglior risposta alla necessità di scoprire uno svago adulto? Quale miglior metafora del cinema come un guizzo di follia che si innesta nelle cose ordinarie? Quale miglior obiettivo, infine, da ricercare per appagare il suo violento desiderio d'esibirsi?

---

<sup>67</sup> Dichiarazione di Sordi, in Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 29.

<sup>68</sup> Porro Maurizio, *op. cit.*, pagg. 10 e segg.

## 2.9. “Ma sono vent’anni che non fanno più Via col Vento!”<sup>69</sup>

A partire da questa precisa alternanza tra sacralità domestica e quotidiane scorribande tra i vicoli romani, Albertone stempera tutto quel moralismo farisaico, (tipico della classe impiegatizia a cui apparteneva la famiglia) in arrendevolescetticismo: un menefreghismo cinico alla Belli, che Albertone assorbe come un gaudente imperatore della decadenza<sup>70</sup>. Così come il grande poeta romano che innestava il proprio realismo e la propria fantasia vertiginosa nell’osservazione dell’*Urbe* come se essa rappresentasse una *Weltanschauung* fisica e metafisica, Albertone cattura il volto teatrale e fantasioso, vitale ed osceno, ironico ed amaro, miserabile e festoso di una *civitas mundi* come manifestazione storica di leggi eterne. Afferma Maurizio Porro:

*A mio parere la sua metodicità è in sintonia con l’osservazione della ripetitività “fisica” e psicologica del cinema, quel suo riprodursi apparentemente e tecnicamente sempre uguale (in realtà cambia a ogni proiezione, perché muta il pubblico). Sai che quel film non cambierà nel suo sviluppo. E vorresti sapere che anche la tua vita sarà fissata una volta per sempre, come un film. Come un treno che fila diritto nella notte, per dirla con Truffaut<sup>71</sup>.*

Come avviene nel film da cui proviene questa frase *La nuit américaine* (François Truffaut, 1973) un canto elegiaco al mondo oleografico degli *studios* ed un inno alla cinefilia che confonde i limiti tra realtà e finzione cinematografica, anche nella fantasia del Nostro Trastevere e la fabbrica dei sogni di Hollywood si confondevano:

---

<sup>69</sup> Risposta dell’operaio metalmeccanico Giacinto Colonna (Alberto Sordi) alla moglie Erminia (Rossana Di Lorenzo) che cerca disperatamente una sala che proietti un film romantico per celebrare le nozze d’argento nel film sordiano del 1976 *Il comune senso del pudore* (N. del A.).

<sup>70</sup> Cfr. Vallora Marco, “Il comune senso del pudore”, *La Gazzetta del Popolo*, Torino, 18 aprile 1976.

<sup>71</sup> Porro Maurizio, *op. cit.*, pag. 12.

*Vivevo eternamente immerso nei sogni, sognavo la notte e mi svegliavo felice, sognavo il giorno a occhi aperti e, camminando per strada, parlottavo, gesticolavo, recitavo*<sup>72</sup>.

Da quando aveva vinto la tessera annuale per l'entrata al cinema Italianova aveva preso l'abitudine di frequentare la sala in modo quasi ossessivo anche più volte al giorno, attratto dalle meravigliose attrici, cantanti e ballerine come Jeanette McDonald che gorgheggiava nei suoi ricciolini color platino e intanto il fidanzato cavalcava solenne verso di lei, con la faccia maschia e abbronzata sotto il cappello da cow-boy o Ginger Rogers mentre volteggiava con Fred Astaire, chiuso nell'astuccio elegante lucido e snello del frac. S'era identificato appassionatamente con Clark Gable, con Gary Cooper, con Franchot Tone, i quali dicevano dure parole d'amore a Jean Harlow o a Joan Crawford, in un'America ricca, vivida, brutale: altare incorruttibile dei sogni ed aspirazioni adolescenziali, già nell'Italietta degli anni Trenta.

Era un periodo nel quale il giovane Sordi non trovava alcun'altra attività più accattivante per organizzare le proprie esuberanze, se non quell'adoperarsi ad escogitare il modo di conseguire *l'argent de poche* per comprare il biglietto del cinema. Le famiglie come la sua erano quasi programmate per indirizzare i loro figli verso dignitosi destini di impiegati statali ed i coetanei, che abitavano nello stesso casamento, filavano pallidi e tranquilli a scuola per poi tornare ubbidienti a casa a fare i compiti. Albertone invece...

*... scendeva a quattro a quattro le scale, come se fosse diretto a scuola con urgenza e invece scantonava alla svelta e andava a procurarsi i soldi per il cinema. Aveva piccole attività ingegnose tipiche d'un ragazzo che ha ben osservato e capito la lezione di Trastevere: arrangiarsi. Arrangiarsi con leggerezza, con ipocrisia, con impertinenza, con cattiveria, con garbo. Allora andava alle giostre perché quella era la grande epoca dei circhi, e aspettava che il carosello, spesso fiacco, ansimante, stentasse a mettersi in moto. A questo punto il padrone usciva, reclutava quattro o cinque ragazzini che se ne stavano lì intorno a guardare, e gli dava due soldi perché gli riavviassero a mano la giostra.*

---

<sup>72</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op.cit.*, pag. 23.

*Poi permetteva, magnanimo, che saltassero su per un giro... Oppure si presentava, volenteroso, presso certe signore del vicinato come la signora Teresa “una gran bellona coi ricci, tutta zuccherosa quando il marito era fuori” e si offriva per qualche piccola incombenza: spostare un mobile, recapitare un pacco, andare a fare la spesa. Oppure andava ai mercati generali e lì aspettava che qualche fruttarolo vecchio, col carretto pesante, sgangherato, senza cavallo, si facesse aiutare a spingerlo, offrendo un compenso. Intanto Alberto osservava e si divertiva, e il suo spirito critico veniva stimolato da mille episodi e atteggiamenti che più tardi recitava ai compagni con un talento mimetico già molto preciso, mordente e gustoso<sup>73</sup>.*

Nei cinema periferici, dove ogni giovedì e domenica pomeriggio si celebrava il doppio programma, il Nostro consumava assiduamente le proprie esperienze d’avidio spettatore, faceva particolare attenzione alle interpretazioni dei divi, ai loro volti ed ai gesti più che alle storie: così imparava, empiricamente, a riconoscere gli stereotipi, a percepire il fascino dei primi piani, il valore espressivo degli sguardi. Osservando con perseverante ripetitività, rifletteva come un *borsalino* calato in un certo modo o i capelli pettinati in un altro, erano un segno preciso e conferivano al personaggio un determinato carattere. Fuori dalla sala, poi, Albertone prolungava nel proprio intelletto l’esperienza spettatoriale, smontando e rimontando pezzi d’una memoria personale che, più tardi, grazie al suo lavoro, diventerà collettiva. Senza voler cadere nel richiamo teleologico nelle affascinanti (ma sterili) trame del gioco del destino, collegando quella naturale predisposizione ad esibirsi (di cui s’è detto), con il trasporto per la *tranche de vie* trasteverina e la trasognante ammirazione per i divi dello schermo, non è difficile tratteggiare a posteriori quale sarà la strada privilegiata dalla sua vocazione: vale a dire quella violenta aspirazione ad essere riconosciuto, amato, segnato a dito, applaudito come un grande attore.

La meravigliata contemplazione delle star hollywoodiane tanto intensa da infondere al Nostro un irrefrenabile desiderio d’emulazione, rispondeva ad una necessità di assomigliare a qualcosa di già definito, rispondeva a quella smania diffusa

---

<sup>73</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 30-31.

di raggiungere quel conformismo che il regime fascista imponeva in modo anche sotterraneo e latente nei suoi piani di massificazione del consenso. Infatti il promuovere la cinematografia come *l'arma più forte* era uno slogan che s'inseriva perfettamente nel cervellotico tentativo di trasformare una realtà, alquanto meschina, in uno di quei fittizi paradisi artificiali che erano alla portata di tutte le illusioni. Sebbene Albertone partecipasse a questo clima, sebbene lo vivesse in prima persona, riusciva a percepirne la pericolosa eccentricità, intuiva acriticamente (ma con illuminata preveggenza) l'azzardo del gusto per la divisa, dell'ossequio servile al superiore qualunque sia il principio di autorità del quale è investito. Infatti proprio dalla perenne disponibilità d'obbedienza a chiunque detenga il potere, nell'aspirazione a una vita facile e sicura accompagnata da un certo prestigio, nell'abiezione ad una solida posizione sociale, possibilmente raggiunta senza il minimo sforzo si alimenta quell'im maturità psicofisiologica che costituirà l'essenza della maschera sordiana a partire da Fernando Rivoli (*Lo sceicco bianco*) o Nando Moriconi (*Un giorno in pretura* e *Un americano a Roma*). Negli anni cinquanta infatti verrà ripresa e riproposta quella mitologia nordamericana che embargo, autarchia e guerra avevano solamente interrotto: cioè anche quando Eleanor Powell sarà ormai scomparsa, Ginger Rogers sarà ingrassata ed avrà smesso di ballare mentre Fred Astaire si farà vedere sempre più di rado...

*... in compenso Sinatra ripropone carezzevolmente il ricordo del tip-tap: il piccolo borghese mastica la gomma, beve coca-cola e, nelle feste, whisky che sa di petrolio alla bocca di un buon romano avvezzo al Frascati, un'aroma che fa tanto USA. Nella nuova divisa (blue-jeans, camicie colorate a quadrettoni, e possibilmente, cappellaccio da cow-boy) il personaggio Sordi va a fare il bagno nel Tevere sognando le spiagge perennemente assolate della Florida, fa rombare il più possibile una motocicletta d'occasione aspirando alle velocità vertiginose di una Cadillac, accarezza il sedere di una prosperosa domestica ciociara fantasticando inebrianti avventure con la Marilyn Monroe di turno, aspira di volta in volta al torso ipermuscoloso di un Mister Universo, alla fredda audacia di un Dillinger, all'autorità e al vigore di Gary Cooper come imprecisato sceriffo di Kansas City. È, in una parola, il mito*

*dell'efficienza: efficienza dei muscoli, efficienza della Legge, efficienza della macchina. E con l'efficienza l'esotismo, cioè il bisogno di ricalcare un modello, di imitare atteggiamenti che appartengono a un mondo appena intravisto da lontano: il whisky viene dall'America (Scozia e Canada sono in tal senso province periferiche di questo sterminato universo a stelle e strisce), dunque deve piacere<sup>74</sup>.*

L'aver precocemente assimilato (e sublimato con l'osservazione e l'imitazione caricaturesca) mode e stilemi filoamericani, gli permette di dedicarsi più direttamente ad osservare ed interpretare con estremo cinismo la media borghesia romana, svelando come dietro il diffuso miraggio del sogno americano si celasse la sostanziale assuefazione al preoccuparsi di *quello che dirà la gente*. In questa direzione l'essenza (nel senso di un'autentica condizione umana, un groviglio di molti elementi costanti ed alcuni cangianti determinati dalla particolare situazione ambientale) comune ai personaggi sordiani non poteva che essere romana e fascista, giacché è solo nella *Terza Roma* si compie la sintesi più perfetta dell'italiano *meschino* con tutta l'ossequiosità più formale, il qualunquismo politico e la vernice moralistica di comportamento che quest'aggettivo inevitabilmente comporta. Infatti solo la *città eterna*, dopo tanti secoli di monarchia papalina, ha abituato i suoi abitanti a convivere con l'antinomia fra l'irreprensibilità apparente (cioè il rispetto assoluto dei superiori), l'inchino equamente distribuito a tutte le autorità, il rigoroso adempimento di tutti i precetti, e la spregiudicatezza, sovente blasfema, delle manifestazioni più private: antinomia di cui Albertone è potuto diventare un sardonico cantore proprio in ragione della sua precoce ed intima conciliazione.

Cercava, quindi, in tutti i modi di appagare questa passione d'esibirsi lì dove incontrava un luogo od un contesto che gliene offrisse la possibilità: la parrocchia, come s'è già ricordato, poteva perfettamente prescindere dalle sue capacità istrioniche, non però da quelle canore. Se infatti il parroco di Santa Maria era disposto a sopportare le improvvise eccentricità del suo chierichetto, questo era dovuto al fatto che Albertone fin da piccolissimo possedeva una meravigliosa voce bianca che aveva impressionato gli ambienti clericali tanto positivamente da riuscire ad entrare nel coro delle *voci bianche*

---

<sup>74</sup> Capriolo Ettore, "Il personaggio Alberto Sordi", in Spinazzola Vittorio, *Film 62*, Milano, Feltrinelli, 1962, pagg. 221-236.

della Cappella Sistina, diretto dal maestro Lorenzo Perosi. Si tratterà, tuttavia, di un'esperienza effimera poiché, come avviene al protagonista di *Bravissimo* (Luigi Filippo D'Amico, 1955), la vocina da soprano acquisisce precocemente la tonalità baritonale:

*... ricordo che una mattina avvenne il miracolo... Svegliandomi dissi: "Buongiorno" e dalla mia bocca uscì una voce possente. Mia madre preoccupata chiamò subito il medico di famiglia che parlò di fenomeno dello sviluppo. Lo spavento iniziale si trasformò in divertito stupore, ma nessuno immaginava che quella nuova voce sarebbe stata la mia fortuna e mi avrebbe accompagnato per tutta la carriera, caratterizzando tanto la recitazione come la mia vita<sup>75</sup>.*

Se il ruolo di comparsa da presbiterio gli stava stretto, c'era l'enorme apparato auto-rappresentativo ed auto-celebrativo del regime a moltiplicare palcoscenici e guitti nella direzione del diffuso consenso. La concezione antiscientifica ed irrazionalistica del quotidiano propugnata dal fascismo, tendeva all'interiorizzazione acritica di determinati modelli comportamentali (modelli in verità mai del tutto delineati dai teorici del regime) attraverso l'attivismo collettivo, il mantenimento di una costante tensione emotiva, il prolungamento di un pericoloso sogno infantile. Appunta lo stesso Sordi:

*Furono Giolitti ed i politici di allora ad aprire le porte a Mussolini, perché ritenevano potesse aggiustare la situazione apparentemente catastrofica dell'Italia. Così Mussolini divenne il padre degli italiani... e li mise in divisa perché come tutti i padri di famiglia, non voleva vedere i difetti dei suoi rampolli. Convogliò la gioventù in tante branche istituzionali che davano loro quello di cui avevano bisogno: la salute, lo sport, la vigoria, lo studio ed il lavoro... Bonificò le campagne e fece quanto ancor oggi si vede nelle città: il Foro Italico, le scuole, i quartieri poveri, i cinema... Per me quell'epoca, forse perché è coincisa con gli anni della fanciullezza e della prima giovinezza, è stata bellissima, spensierata, una specie di lungo e dolce sogno... il popolo italiano era*

---

<sup>75</sup> Ibidem.

*fascista, cioè si adeguava al regime e non era neppure scontento finché non ci ritrovammo tutti con un fucile in mano*<sup>76</sup>.

La più attiva ed importante di dette “branche istituzionali” era l’Opera Nazionale Balilla, creata nel 1926 dal Ministero dell’Educazione Nazionale (già Ministero dell’Istruzione) e diretta dal Sottosegretariato per l’Educazione Fisica e Giovanile: la scuola primaria seppur riformata da Giovanni Gentile nel 1923, con la pedanteria degli *ormai preistorici e trogloditici corsi di greco e di latino* (secondo la definizione della proto-camicia nera Filippo Tommaso Marinetti) non era sufficientemente preparata a plasmare la gioventù fascista. Secondo l’ex insegnante Benito Mussolini l’educazione fascista doveva essere morale, fisica, sociale e militare, volta a creare l’uomo armonicamente completo; per formare il carattere era fondamentale suscitare l’emotività dei giovani più che il loro senso critico: *“L’infanzia, come l’adolescenza... non può essere alimentata solo di concetti, di teorie, di insegnamenti astratti. Le verità che vogliamo loro insegnare devono parlare prima alla loro fantasia, al loro cuore, poi alla loro mente”*. All’astrattezza dell’insegnamento tradizionale si opponeva così il valore educativo dell’azione e dell’esempio, come, appunto, il *deamicisiano* Balilla (al secolo Giambattista Perasso) che con la sua pietra scagliata innescò la rivolta genovese contro l’impero asburgico, o come gli autarchici eroi del settimanale a fumetti *l’Avventuroso: Mandrake, L’uomo mascherato, L’agente Segreto X-9 e Jim della giungla*. Proprio ispirandosi a questi intrepidi personaggi di carta il professor Parodi, poliglotta, musicista e scrittore scriveva i testi teatrali per il suo *Teatrino delle Marionette*. Questi era insegnante di educazione fisica della scuola elementare Armando Diaz, dove studiava Albertone, e di propria iniziativa interpretava i dettami del regime reclutando giovani attori tra i suoi alunni ed i balilla che frequentavano l’oratorio di Santa Prisca sull’Aventino. Il Nostro era uno di loro:

*Negli anni '30 muovevo i primi passi come attore del Teatro delle Marionette, che era composto da Balilla come me. A tredici anni, nel '33, battevo la provincia e durante la settimana mi dividevo tra lo studio e le prove. Non ero un balilla eroico. E più che la guerra mi interessava*

---

<sup>76</sup> Ibidem.

*diventare ricco. Il motto era “ridere patriotticamente”. Un professore di ginnastica scriveva i testi che portavamo in giro. Dove oggi c’è l’Accademia di Danza all’Aventino facevamo gli spettacoli. Veniva a vederli anche Mussolini. C’era un palcoscenico enorme che è stato il mio primo palcoscenico. Rolando Ricci, presidente dell’Opera Nazionale Balilla era il nostro protettore. Insomma incominciavo praticamente come “attore di giro”<sup>77</sup>.*

Insomma tanto il Vaticano come la Terza Roma nel progetto di voler creare un’apoteosica *retorica del quotidiano* propiziavano un contesto fertilissimo al gioco della *caricatura*. D’altra parte il giovane Sordi appariva quale balilla molto disciplinato che amava sfoggiare la sua divisa pulita e stirata, marciando impettito dietro le fanfare. Gli spettacoli della troupe del professor Parodi venivano preparati al Castello dei Cesari (ora Castello dell’Accademia Nazionale di Danza), e ricalcavano quasi sempre lo stesso canovaccio. Si trattava delle avventure dei piccoli campioncini fascisti Ballilino e Saputino che di volta in volta dovevano affrontare il *villain* di turno: un ladro, un brigante, un drago. Tutti personaggi, cioè, che solo una voce già calda e versatile come quella d’Albertone (nonostante la giovane età), poteva interpretare:

*Nel teatro dell’Opera Nazionale Balilla, Alberto appariva in scena paludato da Fra Diavolo, spargendo il panico tra gli astanti: poco dopo interveniva Saputino, il balilla forte e coraggioso, una specie di [Flash] Gordon autarchico che in men che non si dica brutalizzava il brigante assoggettandolo ai suoi voleri<sup>78</sup>.*

Tralasciando le curiosità aneddotiche, fin da questi prematuri episodi, è possibile apprezzare in Sordi l’intensa assimilazione dei propri convincimenti interiori: se è plausibile pensare che tutti i giovanissimi attori del *Teatro delle Marionette* facessero a gara per interpretare gli eroi consacrati dal fascio, Sordi aveva già assunto il valore

---

<sup>77</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Danese Silvio, *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003, pagg. 119-120.

<sup>78</sup> Borselli Augusto, “I compagni di scuola lo chiamavano *Er Ciccione*”, in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, numero 31, 31 luglio 1954.

totalmente circostanziale ed astratto del gioco delle parti. Seguendo l'insegnamento del padre (meglio essere un grande bassotuba piuttosto che un primo violino qualsiasi) imparava a specializzarsi nei ruoli dell'antagonista, dove era il migliore, l'unico o comunque il più richiesto.

Parodi che era stato suo insegnante di ginnastica alle scuole elementari, era riuscito a canalizzare positivamente l'eccessiva esuberanza d'Albertone e poi l'aveva portato con sé *sull'Aventino*, come un premio esclusivo. Il fatto che la sovrabbondante vitalità gli fosse finalmente riconosciuta come virtù lo aveva riempito d'orgoglio e ne aveva moltiplicato le energie anticipando la futura dedizione stacanovista alla recitazione...

[Dopo il successo de *I vitelloni*] *avrei potuto montarmi la testa pretendere un altro capolavoro: ed invece ho riflettuto. "Ahò, un'altra volta non mi fregano", mi sono detto. " Ci dovessero mai ripensare, meglio darci sotto". Eppoi ho preso taccuino e matita e ho cominciato a suddividere ore e giorni: dalle otto alle dodici da una parte, dalle quattordici alle diciassette da un'altra, dalle diciotto alle ventuno da una terza... Anche undici film in due mesi, ho girato. Senza mai dormire, senza quasi mangiare: ventiquattr'ore su ventiquattro saltando da un teatro di posa all'altro per non perder proprio niente, neanche una briciola<sup>79</sup>... [Si trattava] di una marea di film che io giravo contemporaneamente. Dal '53 al '54 feci undici film restando impegnato 24 ore su 24: due ore qui due ore là. [Era certamente una sorta di] fregolismo ma c'è anche da dire che la mia partecipazione in quelle due ore era vitale. Avevo una resistenza fisica eccezionale... facevo relax nelle pause e dormivo qualche minuto durante gli spostamenti da un set all'altro... era tutto così entusiasmante! Praticavo un lavoro che amavo, mi dava soddisfazione; ero richiesto, facevo quello che volevo<sup>80</sup>.*

Inesauribile entusiasmo quindi, ma anche calcolo, raziocinio e perfetta forma fisica: *mens sana in corpore sano* come sfoggiavano i suoi idoli hollywoodiani. Del

---

<sup>79</sup> Coletti Lina "Sordi Alberto, impiegato di cinema", *L'Europeo*, 1971, n° 40.

<sup>80</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Maurizio Porro, *op. cit.*, pag. 105.

resto, anche alle scuole superiori, dove l'amore per lezioni in aula ed i libri non era affatto migliorata, sarà ancora un'insegnante d'educazione fisica, il professor Semprini, l'unico a carpire le attenzioni dello studente Sordi.

*Frequentavo sempre meno la scuola e quando ci andavo facevo tutt'altro che studiare. Mi impegnavo solo nelle attività didattiche creative, componendo canzoncine e collaborando a spettacoli. Scrissi anche delle fiabe per bambini e le mandai a un settimanale che me le pubblicò. In una di esse c'era un personaggio che parlava come Ollio [Oliver Hardy]. Era una specie di maggiordomo che portava i bambini a fare un pic-nic, preparava loro la colazione e li accompagnava nel bosco, dove poi venivano assaliti prima da un orso e poi da un bandito. Inventare favole mi divertiva molto e soprattutto mi divertiva adattare per la recitazione. Scrivevo i dialoghi, davo voce ai personaggi e collaboravo con il maestro Semprini (il mio insegnante di educazione fisica) che preparava invece il commento musicale. Per la scenografia ci aiutavamo con delle frasche che utilizzavamo per imitare i rumori del bosco e con oggetti di fortuna recuperati qua e là<sup>81</sup>.*

Pure il maestro Semprini organizzava spettacoli con i suoi alunni, questa volta però Albertone non si limitava al ruolo d'attore, era anche soggettista e sceneggiatore: artefice principale (ed a tutto tondo) della propria performance: dunque già in occasione delle primissime esperienze recitative aveva intuito che il proprio *attore* è il miglior *autore* di se stesso e maggiormente l'attor comico che ha più possibilità d'eccellere quando è libero di rappresentare quello che sente e di individuare il proprio genere espressivo. E le ragioni dell'originalità sordiana si possono individuare nello sberleffo sardonico che il Nostro rivolge contro il proprio mondo, un gioco di scherno che già nella redazione delle sue fiabe assumeva la connotazione d'un principio d'autoflagellazione. Il maggiordomo da lui inventato, ed interpretato alla maniera del proprio modello Oliver Hardy, assumeva le funzioni d'un moderno *heautontimoroumenos*<sup>82</sup> mettendo in evidenza le contraddizioni della propria condizione.

---

<sup>81</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 31.

<sup>82</sup> Il soprannome preso dal personaggio di Menedemo protagonista dell'omonima commedia di

Promette una sicurezza attinente al suo ruolo per poi disattenderla, per manifesta incapacità, danneggiando l'incolumità dei suoi protetti e mettendo alla berlina la propria stessa credibilità. Come ricorda Giancarlo Governi non è un caso che il primo comico italiano *senza il fisico da comico* sia nato proprio in un'Italia che si illudeva di essere grande, bella, importante e temuta. Proprio perché non possedeva un fisico né buffo, né deforme (neppure una faccia asimmetrica come quella di Totò), Sordi ha cominciato a ridicolizzare se stesso, la sua illusione d'essere bello ed importante sotto la divisa di marinaretto o di avanguardista, la sua illusione di assomigliare a Gary Cooper o Fred Astaire:

*Uno normale con la faccia normale come avevo io, non faceva ridere nessuno. Capii che la vis comica dovevo trovarla dentro di me, interiormente e non esteriormente, nel senso di ironia e di deformazione della realtà che sentivo di avere innato. Fin da bambino mi piaceva guardare la gente, imitarla, vedere come parlava, come agiva, come si atteggiava. In tanti anni di osservazione della gente ho accumulato una materia vastissima che poi ho messo al servizio della mia professione. Capii quindi che non dovevo andare alla ricerca dell'originalità come gli altri comici, che non dovevo rappresentare l'eccezione buffa proprio perché è eccezione, ma dovevo invece ricercare la popolarità, la normalità. In me, nei miei personaggi che prendevo dalla realtà, il pubblico doveva riconoscersi, doveva ridere proprio perché li trovava normali, assomiglianti a se stesso o al suo vicino di casa. Dovevo puntare cioè sul senso critico e autocritico del pubblico italiano che nel dopoguerra, con lo sviluppo e l'affermarsi della cosiddetta "commedia all'italiana" ha dimostrato di saper ridere di se stesso, del suo voler essere sempre all'altezza senza però uscire mai dalla dimensione provinciale<sup>83</sup>.*

Si può quindi dire che la singolare novità della comicità sordiana sia nata proprio con la demolizione dell'attore serio che originariamente era in lui. In poche parole,

---

Terenzio *Heautontimoroumenos* vale a dire *il punitore di se stesso* (N del A.)

<sup>83</sup> Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 41.

Alberto Sordi, prima di prendere in giro sul grande schermo i malcostumi italiani, ha imparato a farlo con se stesso: ha scelto con audacia, la strada più difficile, nel rispetto di quegli insegnamenti del maestro Pietro Sordi che, alla lunga, si dimostreranno assai preziosi.

2.10. “Quando mi guardi così sai a chi somigli? ... A quello là... quello che è andato a Roma con la gente a fare la marcia”<sup>84</sup>

*Oggi mi accusano di essere qualunquista... perché non mi schiero. Perché non dico mai “La DC è una schifezza e il PCI una giuggiolata” o viceversa. Perché non milito. Perché non mi trovano al festival di partito. D'accordo. Io non sono comunista. Io non faccio ideologia: faccio film che riflettono una determinata realtà di costume. A me interessa il personaggio che stia a destra, a sinistra, sopra, sotto... Anzi: io sono cattolico osservante, vado a messa, prendo la comunione... E però questo non m'influenza. Se c'è da denunciare, io denuncio [...] Ero così sicuro che prima o poi avrei sfondato... M'ha sempre tenuto a galla l'ottimismo la possibilità di mettermi a fare calcoli, pianificazioni, programmi... io la guerra non l'ho sentita. Sarà che ero un irresponsabile, sarà che a casa non s'era né fascisti né antifascisti, sarà che non mi rendevo conto di niente ed avevo fede e non avevo dubbi<sup>85</sup>.*

La brillante combinazione di musica e ginnastica presente nelle corde di questi maestri (Parodi e Semprini) così decisivi nell'educazione del giovane Sordi, formava parte di tutto un corredo d'abilità richieste al personale docente dai piani scolastici fascisti. Come si può evincere, infatti, dal sopraccitato epigramma mussoliniano, il duce considerava gli italiani come un popolo con la capacità di discernimento pari a quella di

---

<sup>84</sup> Discorso della moglie a Rosario Scimoni protagonista sordiano del film del 1955, di Luigi Zampa, *L'arte di arrangiarsi*, Luigi Zampa (N. del A.).

<sup>85</sup> Coletti Lina, *op. cit.*, pag. 122.

un bambino dei quali, solo lui, naturalmente poteva e sapeva esser il padre. Esercitando il controllo d'un consenso fondato sul carisma personale e quindi in direzione opposta a qualunque intenzione di fare il bene reale della nazione, il governo fascista era riuscito ad occultare alla perfezione la circolazione delle idee sotto un bevero populismo.

Ricorda Giancarlo Governi<sup>86</sup> che l'Italia fascista si stava trasformando in un grande palcoscenico in cui Mussolini assumeva il ruolo del regista e gli italiani quello degli attori. Tutto il paese era diventato una specie di rivista con passerella finale dove tutte le famiglie al gran completo potevano sfilare: i figli erano *figli della lupa* o *balilla*, le figlie *giovani italiane*, i genitori facevano parte della *milizia*. Ad eccezione di malati e galeotti tutti sfilavano ai Fori Imperiali, un lungo viale trasformato in passerella, in palcoscenico per i fasti del regime, per farsi vedere dal grande padre, l'uomo a cui tutti guardavano con fiducia. L'intera nazione interpretava allegramente una rivista presto si sarebbe trasformata in tragedia mentre il grande apparato pubblicitario fascista aveva connotato l'immagine del dittatore come quella del *pater familias* che pensava e decideva per il bene di tutti. Come per tutti i figli della piccola borghesia, nati durante il *ventennio nero*, anche per Albertone il regime dittatoriale veniva accettato come forma di governo naturale ed indiscutibile: un assenso ancor più ingenuamente acritico quanto più si presentava come unico concessionario dei momenti d'aggregazione, d'ozio e di svago giovanile.

*Mussolini i suoi figli li volle in divisa perché come tutti i padri di famiglia, non voleva vedere i difetti dei suoi rampolli... lui li vedeva belli sotto la divisa che mascherava tutto e livellava tutti... Per me [il fascismo] forse perché ha coinciso con gli anni della mia fanciullezza e della prima giovinezza, è stata un'epoca bellissima, spensierata, una specie di lungo e dolce sogno. Per questo il risveglio è stato molto duro ed avrebbe potuto esser peggio se non ci fosse stato a salvarmi questo mio mestiere che mi sono costruito giorno per giorno, con tenacia e pazienza<sup>87</sup>.*

Il *dittatore padre* non si dà come un tiranno che elimina senza pietà i suoi avversari né si mostra come *leader* senza scrupoli che in nome della ragion di stato deve

---

<sup>86</sup> Cfr. Governi Giancarlo., *op. cit.*, pagg. 39 e segg.

<sup>87</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 40.

costantemente affrontare decisioni impopolari, ma come un genitore ha la potestà di punire o premiare secondo l'ubbidienza dei sudditi. Il suo potere trasforma la repressione in consenso, l'imposizione della propria volontà in realizzazione delle profonde esigenze popolari, confonde fino a far sovrapporre gli interessi dello stato con quelli personali. Il *dittatore padre* taglia i costi della macchina pubblica, accelera le decisioni eliminando gli equilibri tra poteri, offre certi vantaggi, ma in cambio si sente autorizzato a limitare le libertà, ad imporre il proprio arbitrio come legittimo. Vuole essere temuto, ma non per questo rinuncia ad essere anche amato, ad apparire in pubblico sicuro di essere accolto da un'ovazione. Si compiace di salutare i suoi figli, da un pulpito, da un balcone (da uno schermo televisivo diremmo oggi), benedicendo con un gesto ieratico, ampio ed enfatico.

Albertone ha sempre evitato la Storia, non ha fatto la guerra, ha espresso poche volte le sue opinioni in pubblico, sempre con gran rispetto per l'autorità costituita, con adesione ai più generici luoghi comuni di una cauta democrazia che non mettesse in discussione i rapporti tra le classi, i dogmi religiosi, la supina obbedienza al potere. Per lui come per la stragrande maggioranza dei figli della piccola borghesia nati durante il regime, il governo dittatoriale era una situazione naturale ed indiscutibile: non l'avevano discussa i loro genitori, non sentivano la necessità di dover farlo loro. Come molti altri suoi coetanei (si pensi ad esempio a Federico Fellini) apparteneva ad una *generazione perduta*<sup>88</sup> che ha vissuto fasti e nefasti dell'era fascista, illusioni e delusioni dell'epoca successiva; che non ha potuto avvalersi di facili evasioni a Parigi, né d'alcun Fitzgerald che potesse immortalarla. Ricorda Fellini:

*Tutto quello che avevo da dire sul fascismo l'ho detto in Amarcord. Certo, nel film il fascismo non è esaminato dal di fuori, né rappresentato attraverso prospettive ideologiche o ricognizioni storiche; non sono capace di giudizi distaccati, diagnosi asettiche. Le definizioni esaurienti e totali mi sembrano un po' astratte e disumane, perfino un po' nevrotiche se sono formulate da quelli che il fascismo l'hanno vissuto... ne sono stati condizionati, si è intessuto, diramato anche negli aspetti più privati della vita. La provincia di Amarcord è quella dove tutti siamo riconoscibili,*

---

<sup>88</sup> Cfr. Ettore Capriolo, "Il personaggio Sordi", in Spinazzola Vittorio, *Film 62*, Milano, Feltrinelli, 1962, pagg. 221 e segg.

*autore in testa, nell'ignoranza che ci confondeva. Con questo non voglio minimizzare le cause economiche e sociali del fascismo. Quello che mi interessa è la maniera, psicologica, emotiva, di essere fascisti: una sorta di blocco, di arresto alla fase dell'adolescenza. Mi pare che tale repressione del naturale sviluppo di un individuo scateni per forza dei deliri compensatori. È forse per questo che quando la crescita si risolve in un'evoluzione tradita e delusa, il fascismo può persino sembrare un'alternativa alla delusione, una specie di velleitaria e sgangherata riscossa. Fascismo e adolescenza continuano ad essere in una certa misura stagioni storiche permanenti della nostra vita. L'adolescenza della nostra vita individuale; il fascismo di quella nazionale: questo restare eternamente bambini, scaricare le responsabilità sugli altri, vivere con la confortante sensazione che c'è qualcuno che pensa per te, una volta è la mamma, una volta il papà, un'altra è il sindaco, o il duce, e poi il vescovo e la Madonna e la televisione...<sup>89</sup>.*

Questo accorato intervento felliniano, faceva parte d'una serie di interviste condotte a varie personalità del mondo dello spettacolo o della politica, intervenute in difesa del Nostro che, in seguito ad una sfortunata, male interpretata e strumentalizzata dichiarazione rilasciata alla cronista Giovanna Grassi del Corriere della Sera. In occasione della presentazione del film di Tonino Cervi *L'avaro* aveva confermato la sua intenzione di realizzare un film, rimasto solo un progetto, sull'*affaire Gladio*, vale a dire quella struttura militare *stay-behind* italiana, che era stata accusata di aver mantenuto con forti connessioni con il terrorismo, e per realizzare una strategia della tensione di stampo eversivo durante tutto il periodo della guerra fredda. Sebbene i contenuti ideologici della sceneggiatura fossero affidati alle penne di Furio Scarpelli ed Ettore Scola (che sicuramente non possono essere definiti fascisti), il comico romano veniva incalzato in modo capzioso sulla situazione politica contemporanea fino a dichiarare:

*I tempi del fascismo erano davvero bei tempi... sono in molti a pensarlo, anche se sono solo io a dirlo... Oggi si parla di interclassismo*

---

<sup>89</sup> Intervista a Fellini di Bentivoglio Leonetta, "Camicie nere, eterni bambini", *La Repubblica*, 10 novembre 1991.

*e poi il razzismo dilaga dal Nord al Sud. Noi ragazzi, i balilla, vestivamo in divisa ed eravamo tutti eguali senza differenze di classe. E io col fascismo ho fatto sport e mi sono divertito... ho visto il teatro dei burattini e nelle palestre in borgata non c'erano le siringhe per terra. La misura d'uomo era diversa persino nel modo di costruire le borgate, con la piazza al centro, come in un paese. [Qualcuno potrà forse pensare che io sia fascista, in realtà] ho vissuto gli anni del consenso, e, dopo, senza tessere, quelli della ricostruzione, del terrorismo, della nuova ricchezza e della recessione. Durante il fascismo ho imparato, nella mia casa piccolo borghese, l'educazione e a stare in silenzio se mio padre, che suonava il bassotuba all'Opera e rientrava tardi di notte, doveva dormire il pomeriggio. Anche noi balilla conoscevamo per tante cose la parola "dissentire", ma essere di parere diverso oggi vuol dire alzare i tacchi da una trasmissione dove si è accettato di andare. Libertà e disordine oggi vanno sottobraccio. I problemi crescono. Una volta i problemi si risolvevano o, almeno, c'era qualcuno che provava a risolverli. Sì, c'era anche l'orgoglio di essere italiani<sup>90</sup>.*

Ed il giorno seguente precisava su *La Repubblica*:

*Da bambino ero felice... c'era il fascismo e come tutti gli altri bambini giravo vestito da balilla... ed è un ricordo bellissimo... per un ragazzo vestire una divisa significa abolire le differenze di classe: ricco o operaio fa lo stesso con una divisa addosso ed in più i dà autorità. Per un bambino sentirsi un'autorità è un'emozione straordinaria... Di politica, in realtà, a quei tempi in Italia, si parlava in quattro o cinque case in tutto: gli italiani avevano accettato quello che stava succedendo, anche perché sembrava che non ci fossero problemi. E quando, eventualmente si affacciavano, c'era qualcuno a cui rivolgersi per chiedere di risolverli...*

---

<sup>90</sup> Grassi Giovanna, "Sordi: bei tempi quelli del fascismo", *Il Corriere della Sera*, 9 novembre, 1991.

*Io penso tante volte a quell'epoca lì: ero ragazzo e facevo una vita bellissima, con tutti gli sport a disposizione, palestra, sci...<sup>91</sup>.*

Oltre a facili speculazioni giornalistiche (i giornali si occupavano di Bush e Mitterand... ma tutto sembrava passare in seconda linea di fronte al vero quesito del giorno: Alberto Sordi era fascista, è rimasto nostalgico, oppure no?<sup>92</sup>). In perfetto accordo con Giorgio Bocca<sup>93</sup> si può convenire che l'intenzione d'Albertone, fedele al gusto della provocazione e della battuta iperbolica, rimaneva (ed è sempre rimasta) del tutto estranea ad un riesame del fascismo e dei suoi eventuali pregi. Più che tirare fuori gli scheletri dagli armadi - sarebbe stato al contrario più interessante osservare come un attore popolare (erede della tradizione bonario scettica, caciaroni sadica, cattolica miscredente dei Petrolini, dei Trilussa, del romano che le cose piacevoli e porche, sincere e ipocrite, generose e vili del mondo le conosce da duemila e passa anni) abbia percepito con quelle infallibili antenne dell'anima, del ventre e del sangue che legano attori, scrittori e poeti al loro popolo, che poteva dire quello che ha detto (portavamo tutti la divisa ed eravamo tutti uguali: i figli di Agnelli, i figli dello stagnaro e dell'operaio, non c'erano differenze di classe) senza scandalizzare troppo il grande pubblico televisivo.

Ma s'era alle soglie di una nuova ondata di movimenti xenofobi e soprattutto alla vigilia dello stravolgimento politico più importante della storia dell'Italia repubblicana innescato dall'operazione *Mani Pulite* (tema del resto già trattato da Alberto Sordi e Rodolfo Sonego con dieci anni di anticipo in *Tutti dentro* film del 1984) l'opinione pubblica era molto sensibile agli spettri del passato. Proprio Mario Monicelli che con il suo *La grande guerra* (1959) aveva inaugurato una rilettura filogramsciana della storia patria recente, affermava:

*Politicamente... Sordi è sempre stato fascista... o meglio mussoliniano... Conservava ancora cioè, la tipica mentalità da balilla. Tutti i suoi ricordi... tutti gli episodi che amava raccontare a proposito del regime, erano a favore di Mussolini. Naturalmente li raccontava molto*

---

<sup>91</sup> Fumarola Silvia., "Il dietrofront del balilla Albertone" in *La Repubblica*, 12 novembre 1991.

<sup>92</sup> Mori Anna Maria, "Quando ero un balilla felice" in *La Repubblica*, 10 novembre 1991.

<sup>93</sup> Bocca Giorgio., "È un borghese piccolo piccolo" in *La Repubblica*, 10 novembre 1991.

*bene... Uno riguardava la sorella che durante il fascismo era istitutrice delle colonie e portava i bambini ad Ostia. Una volta tornando con i balilla verso Roma vide fermarsi una fila di tre o quattro macchine da cui uscì il Duce. Lo raccontava ridendo, ma insistendo sul grande carisma di Mussolini. Da giovane Sordi era molto scattante, prestante ed era diventato il beniamino del ministro della Gioventù...<sup>94</sup>.*

In sintonia con il regista viareggino si può pensare ad un Albertone più mussoliniano che fascista, nostalgico e rispettoso della memoria del *grande padre* che assicura a tutti i figli suoi e della lupa *panem et circenses*. Ammaliato come molti suoi compatrioti, dal *grande circo dei fasci pretoriani* e lusingato di esserne uno dei protagonisti, ancora in età matura continuava a preferire ai pesanti abbecedari (per restare nella metafora collodiana) il paese dei balocchi ed i pifferi del teatro dei burattini come divagazioni di un consenso supino e di un'avanzata pigrizia speculativa. Il patriarca Mangiafuoco deresponsabilizzava le proprie marionette, le lasciava ballare e cantare apparentemente libere e felici, ma li teneva ben stretti alle sue corde e se c'era bisogno non dubitava a sacrificarne più di qualcuno:

*Un giorno arriva un ex ufficiale dei bersaglieri, uno che era stato in Libia e aveva fatto la Grande Guerra... aveva un sogno, un progetto che sembrava pazzesco... ma che poi è lo stesso che è stato realizzato oggi, lungo le autostrade: pensava, cioè, a tanti pullman da gran turismo con stazioni di posta tipo Pavesini. Aveva in mente una grande strada statale Roma - Milano con posti di sosta organizzati dalla stessa società di viaggio. Mancava il solo beneplacito di Mussolini e questo signore sapeva che io ero balilla e frequentavo l'ambiente. Noi eravamo un po' privilegiati. Dice: se riesci a farmi parlare con il duce, ci sarà un grande regalo per te... vedrai. Io ci speravo. Lo dico a Ricci, che riesce ad avere un'udienza. Andiamo una mattina a Palazzo Venezia, dove l'usciera Navarra ci fa entrare nella sala del mappamondo. Era enorme, tutta lucida ed io pensavo: "Madonna mia bella*

---

<sup>94</sup> Dichiarazioni di Mario Monicelli e Furio Scarpelli. in Fofi Goffredo, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pag. 178.

*fa che vada tutto bene così ottengo il regalo". Salutiamo romanamente, tutti in divisa. Il tizio si fa avanti, mostra fogli e mappe a Mussolini, spiega che è un piano laborioso che darà lavoro a centinaia di persone. Mussolini ascolta, guarda rapidamente i fogli... e dice: "Ma che cosa chiedete?". "Che veniate per la posa della prima pietra!". Il duce dà ancora un'occhiata alle carte... fa la sua espressione corrucciata... arrotola i plichi e li restituisce rispondendo severamente: "Andate verrò alla posa dell'ultima!"<sup>95</sup>.*

Sordi mussoliniano quindi perché attraverso la propria versione del duce è riuscito ad assumere in sé l'immagine dell'autorità paternalistica, d'un il genitore che poteva perfino assistere alle piccole o grandi divagazioni del suo figliolo, senza perdere l'ottimistica certezza che prima o poi riprenderà la retta via. È un *padre padrone* che intanto pensava ai bisogni primari della sua prole: la casa (politica d'edilizia popolare), il cibo (guerra del grano), il lavoro (occupazione impiegatizia capitolina). Si preoccupava affinché nessuno delle sue creature giri per strada come uno straccione. Vestiva tutti allo stesso modo con impeccabili camicie nere, e si curava infine della loro salute fisica (sabati fascisti) e spirituale (Patti Lateranensi e mistica fascista). Nonostante le digressioni del figlio beneamato, garantiva comunque dignità, rispettabilità, fedeltà e consolazione prevenendo qualsiasi impeto di ribellione.

Poteva tollerare veniali evasioni, circoscritte e controllate. Giusto per sfogare l'eccesso d'esuberanza che al massimo poteva meritare un bonario rimprovero. La formazione di questa mentalità che fa coincidere i propri desideri, anche quelli meno leciti, con le aspirazioni infuse dal regime, sommata alla generalizzazione d'un assenso sempre più supino. Lavorava nella direzione d'un azzeramento totale di qualunque tensione politica, di qualsiasi possibilità di sviluppo di una coscienza civile che andasse oltre la figura totemica del capo, oltre le gesta eroiche della nazionale di calcio (vincitrice dei tornei mondiali del 1934, 1938 e del torneo olimpico di Berlino del 1936). Il piacere della deresponsabilizzazione (l'entropia fascista diretta al conformismo) si radica profondamente nella tipologia dei personaggi sordiani. Tutti costoro sono animati da una passione disperata per l'interesse particolare, un'*arte d'arrangiarsi* elevata a categoria esistenziale: pensano solo alla propria famiglia e diffidano degli altri;

---

<sup>95</sup> Dichiarazione di Sordi a Danese Silvio in, *op. cit.*, pag. 120.

desiderano fare quattrini senza immischiarsi in ciò che non a loro compete; amano restare chiusi stansene a casa tranquilli, lasciando tutto il resto del mondo chiuso fuori a scannarsi. Ed anche nell'eventualità che le circostanze esterne obblighino ad uscire allo scoperto, a mettersi in discussione ad assumere la responsabilità d'una scelta, sono già automaticamente preparati a ristabilire, quanto prima la normalità, per future navigazioni che evitino furbescamente ogni nuovo scoglio.

La dichiarazione soriana sopra riportata, indica alcune possibile confluenze tra la *forma mentis* fascista ed un certo comportamento del cittadino Alberto Sordi. È difficile arrivare a stabilire fino a che punto il Nostro nella propria condotta fuori dal grande schermo attuasce il paradosso di Diderot, e cioè stabilire fino a che punto la sua efficacia interpretativa fosse inversamente proporzionale alla condivisione del disimpegno dei suoi personaggi per il bene comune. Ma quando s'ascolta affermare con estrema verosimiglianza il protagonista sordiano di *Un eroe dei nostri tempi* ...

*“... ma io non ho idee politiche, tanto è vero che non sono né di sinistra, né di destra... ma non vorrei che qualcuno pensasse che sono di centro... infatti non ho neanche votato”... “Ma non lo sa che il voto è un dovere?”... “Ed io il mio dovere lo faccio... nell'ultimo sciopero eravamo tutti uniti come un blocco di granito ...” ... “Ebbene?”... “Siamo andati tutti a lavorare!”<sup>96</sup>.*

Occorre tenere ben presente che l'Alberto Sordi, *stacanovista del set* sta svolgendo un grande sforzo fisico ed intellettuale alla fine del quale non gli resta altro che asciugarsi le gocce di fatica, mentre il pubblico, per oltre mezzo secolo ha saputo asciugarsi solo le lacrime dal ridere.

---

<sup>96</sup> Il personaggio sordiano di Alberto Menichetti cerca di passare indenne ad un interrogatorio del commissario di polizia, nel film del 1955, di Mario Monicelli *Un eroe dei nostri tempi* (N. del A.).

## 2.11. “Io sono romano” “Romano de Roma” “Purtroppo vivo Milano per ragioni di lavoro”<sup>97</sup>

*Milano era già più disinibita [...] perfino l'odore della città era diverso per un giovane era senza dubbio più inebriante. Così come lo erano le luci, tante e forti ... Tutto il contrario di Roma, da città residenziale ed austera qual era, appariva bella, ma anche cupa, priva di luce, triste. E quando si è giovani, si sa, più che di bellezze si ha bisogno di allegria<sup>98</sup>.*

Il maestro Semprini che, come s'è detto, secondo l'organizzazione scolastica fascista doveva occuparsi di tutte le attività ricreative, quindi anche improvvisarsi insegnante di ginnastica, aveva incoraggiato il Nostro a scrivere quelle *pièce* che lui stesso avrebbe dovuto interpretare, divenendo così autore esplicito dei propri personaggi:

*Mi impegnavo solo nelle attività didattiche creative componendo canzoncine e collaborando agli spettacoli... Scrivevo i dialoghi ed il maestro Semprini (il mio insegnante di educazione fisica) preparava il commento musicale... Inventare favole mi divertiva molto e soprattutto mi divertiva adattarle alla recitazione... Scrisi anche delle fiabe per bambini e le mandai ad un settimanale che me le pubblicò. In una di esse c'era una specie di maggiordomo che portava i bambini a fare un picnic, preparava loro la colazione e li accompagnava nel bosco, dove poi venivano assaliti prima da un orso poi da un bandito... questo personaggio parlava come Ollio...<sup>99</sup>.*

... e cioè parlava con la stessa tonalità e cadenza della voce che Alberto avrebbe più tardi prestato ad Oliver Hardy. Oltre alla parlata, probabilmente anche le movenze del suo personaggio erano ispirate alla placida ed elegante corpulenza del comico

---

<sup>97</sup> Dialogo tra il personaggio di Attorney Zorn (Michel Simon) ed il sordiano Alfredo Rossi nel film di Ettore Scola del 1972, *La più bella serata della mia vita* (N. del A.).

<sup>98</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 33.

<sup>99</sup> *Ibidem*, pag. 31.

nordamericano: il primo e più importante referente cinematografico nella costruzione del proprio stile recitativo. Sebbene, infatti, quella traballante parlata italiana tanto di Ollio come del suo compagno di sventure Stanlio (Stan Laurel) non fosse un'invenzione originale del Nostro, questi se n'era impossessato e ne aveva proposto la più famosa e riuscita interpretazione, aveva fatto propria una delle principali destrezze di un comico in modo quasi naturale ed istintivo perché respirata già nell'ambiente domestico: *“Anche mia madre imitava la voce delle signore che venivano a trovarla”*<sup>100</sup>.

L'entusiasmo, la perizia la vivacità, una certa dose di abnegazione, del maestro Semprini (unita al fatto che gli spettacoli erano già inseriti nel circuito nazionale dell'Opera Nazionale Balilla), permettono alle sue storielle di ottenere un piccolo ma rilevante successo tanto che la casa discografica milanese Fonit-Decca gli propone di pubblicarne un'incisione.

*La Fonit (che divenne poi Cetra) mi chiamò per incidere fiabe musicali con la voce di Ollio. Mi chiese se avevo già delle idee ed io risposi di sì, perché nel mio complesso di debuttanti (a scuola) scrivevo fiabe per bambini. Allora con l'Opera Balilla si faceva propaganda ed il balillino vinceva sempre. Io impersonavo i tipi violenti come l'orco ed il bandito, perché avevo già questo vocione da basso. Sulla falsariga di questi racconti mandai i testi alla Fonit che mi chiese chi avrebbe interpretato le varie parti. Faccio tutto io, risposi [...] anche tutti i rumori, le frasche del bosco...Semprini, il direttore d'orchestra, moriva dal ridere vedere quel ragazzetto che si dava così da fare*<sup>101</sup>.

In un primo momento i dirigenti della Fonit lo convocano unicamente per firmare il contratto, ma una volta ascoltato il suo timbro vocale ne rimangono affascinati e propongono che sia lui stesso ad interpretarle. Quindi Albertone avrebbe dovuto soggiornare a Milano per un periodo più lungo del previsto, anche per i numerosi impegni del maestro Semprini. La proposta lusinga intensamente le aspirazioni del Nostro che, ancora sedicenne, deve chiedere il permesso ai suoi genitori.

---

<sup>100</sup> Porro Maurizio, *op. cit.*, pag.16.

<sup>101</sup> *Ibidem*, pagg. 91-92.

Questi glielo concedono senza battere ciglio, considerando che un certo periodo fuori casa, anche solo per calmierare l'irrefrenabile velleità artistiche, giovasse alla educazione del loro ultimogenito, che fino a quel momento s'era dimostrato molto più brillante in simili attività extrascolastiche piuttosto che tra i banchi di classe. Più precisamente la madre che aveva ormai abbandonato le speranze di vederlo sistemato in un impiego statale, decide di non opporsi alle urgenti aspirazioni d'indipendenza del figlio dimostrando un elevato buon senso ed una profonda sensibilità pedagogica. Albertone, dal canto suo, aveva strategicamente smesso di ossessionare tutti con le sue aspirazioni attoriali. Si presentava quindi la necessità di trovare un'alloggio ed un'occupazione che gli consentisse la sopravvivenza nelle pause della registrazione. Grazie all'aiuto di un amico, gli si presenta un'offerta della Alleanza Assicurazioni per diventare venditore di polizze porta a porta. La prospettiva di un buona sistemazione all'interno della sfera commerciale della capitale finanziaria italiana aveva convinto tutti la famiglia...

*... l'esperienza di Milano è una di quelle che ricordo con più piacere: i giovani avevano tutti il "Corriere della Sera" sotto il braccio, rispondevano agli annunci che offrivano impiego e camminavano sempre in fretta. Le signorine, poi, erano facilmente abordabili e chi ne vedeva passare una carina e voleva fare conoscenza bastava che dicesse: "Signorina, mi scusi, vedo che sta cercando qualcosa: posso aiutarla? [...] A quei tempi da noi, nella capitale, se uno avvicinava per strada una ragazza, questa chiamava le guardie e lo faceva arrestare. Mentre Milano era già molto più disinibita, c'erano le scuole miste e fra i coetanei di sesso diverso esisteva già una piacevole confidenza. Insomma le donne milanesi di quei tempi erano per noi romani, come le svedesi oggi per gli italiani: ragazze libere, che potevano disporre del proprio tempo ed accompagnarsi tranquillamente ad un uomo, senza per questo suscitare scandalo<sup>102</sup>.*

---

<sup>102</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 32-33.

Oltre ad essere il centro dell'alta finanza, il capoluogo lombardo in quegli anni rappresentava anche il regno dello spettacolo e come ricorda Maurizio Porro questo viaggio risponde perfettamente al modello del self-made men:

*Con dentro l'imperioso credo di sfondare nel cinema, Alberto parte dapprima alla conquista del teatro, e nel '36, col pretesto di lavorare presso un'agenzia di assicurazioni in veste di produttore, se ne va a Milano. Qui la tradizione dell'uomo che prima di arrivare al successo, ha fatto cento mestieri subendo anche le più atroci umiliazioni, raggiunge vette diaboliche nei racconti che si tramandano da macchina da scrivere a macchina da scrivere e che lo stesso Sordi autorizza<sup>103</sup>.*

La scelta di Albertone era quindi dettata dal suo ancor ingenuo desiderio di farsi strada nel teatro brillante, che considerava un efficace *passe-partout* per sfondare nel cinema. Ma non conosceva nessuno, non aveva nessuna esperienza e, come ricorda Grazia Livi<sup>104</sup>, poteva contare solo sul proprio ottimismo e l'enorme vitalità. Prende alloggio in una modesta pensione e si dedica con entusiasmo alla vendita d'assicurazioni dirigendosi, in un primo momento, ad un pubblico alto borghese, quello che secondo lui, avrebbe potuto permettersi senza nessuna difficoltà il lusso di un'assicurazione.

Come ci racconta il Virgil Starkwell di Woody Allen in *Prendi i soldi e scappa* [(*Take the Money and Run*, 1969) quando viene rinchiuso in una cella d'isolamento con un procacciatore assicurativo in qualità d'iperbolico torturatore], quest'attività con tutto quel bagaglio di competenze seduttrici, affabulatrici e d'ingannevole seduzione che comporta, getta le basi per la costruzione della maschera d'impudente *villain*. Efficacissima nella quotidianità, utilissima al proprio tornaconto, decisa rafforzatrice della propria autostima. Ma i ricchi industriali si rivelano subito clienti inavvicinabili, con domestici molto abili nel congedare i visitatori inopportuni, così il Nostro ripiega sulla clientela di censo più modesto dei quartieri popolari della Bovisa, porta Ticinese e Lambrate. Si presentava gioviale e simpatico, sperimentando ed affinando un ricco

---

<sup>103</sup> Porro Maurizio, *op. cit.*, pagg. 12-13.

<sup>104</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 41.

repertorio d'abilità istrioniche persuasive. Entrava nelle case esibendo i luccicanti oggettini (anelli di latta, catenelle, orologi finti) che l'Alleanza offriva come doni pubblicitari...

*... invitava la casalinga a sedersi perché voleva che stesse comoda mentre lui le avrebbe spiegato l'affare. Aveva imparato a dire "fioeu" indicando il bambino che stava lì a bocca aperta ad ascoltare, faceva la voce bassa per sembrare più adulto ed esperto, si faceva venire l'occhio dolce, accorato, illustrando alla madre l'avvenire del disgraziato "fioeu" se il padre improvvisamente fosse morto senza assicurazione sulla vita, un avvenire tetro, da povero "martinitt". La madre ascoltava, impaurita, intenerita, vedeva che il bambino fissava, affascinato l'oggetto-premio posato sulla tavola e si lasciava convincere a pagare la prima rata. Dopo, naturalmente, non sarebbe stata in grado di pagare le altre, ma per Alberto questo non aveva importanza: la società versava immediatamente all'assicuratore la provvigione, dopo il pagamento della prima rata...<sup>105</sup>.*

Queste ciniche *performances* in campo assicurativo, hanno vita breve poiché la compagnia dopo pochi mesi lo licenza con l'accusa di plagio della clientela. Gli imprevisti contrattempi, anziché farlo soffrire sembravano eccitarlo. Senza perdersi d'animo torna alla forsennata ricerca d'altre occupazioni che potessero integrare quelle modeste mensilità che gli arrivavano da casa. Le peripezie lavorative milanesi rappresentano un'utilissima palestra per lo sviluppo tanto di un ferreo spirito d'abnegazione professionale, come della sorprendente capacità di ricaricarsi d'entusiasmo ed energia ad ogni nuovo progetto, ad ogni nuova tappa. Ricorda Augusto Borselli che tra le altre mansioni Sordi si vede costretto a ricoprire quella di fattorino di una grand'azienda, poi quella di rappresentante di lamette da barba e infine di prodotti alimentari. Tutte attività di brevissima durata in cui il Nostro si cimentava, nell'attesa d'entrare nel mondo dello spettacolo:

---

<sup>105</sup> Ibidem, pag. 34.

*rispose perfino ad un'inserzione su un giornale a mezzo della quale un circo, attendato alle porte della città, faceva richiesta di un provetto domatore di bestie feroci. Il colloquio con il proprietario del circo, un tedesco sospettoso e grifagno si concluse con un: "Bene, giovanotto. Facciamo subito una prova decisiva nella gabbia dei leoni". Al perentorio invito Alberto fu costretto a confessare la sua scarsa dimestichezza con i leoni e le belve in genere. Tutto si risolse, fortunatamente, con molte risate e una formidabile bevuta di birra. Sordi però aveva fretta di riuscire e di rendersi indipendente da un punto di vista economico dalla famiglia che non poteva permettersi il lusso di mantenerlo, anche se le sue sorelle, diplomate maestre ed il fratello Giuseppe, laureato in ingegneria, cominciarono già a guadagnare. A questo punto occorre precisare che Alberto Sordi non è mai stato un vitellone, non ha mai fatto parte di quella categoria di fannulloni, di parassiti che trascorrono le loro giornate al biliardo, al cinema, nei caffè, con le mani in tasca, in attesa che il tempo passi. Dall'età di quindici anni Sordi ha sempre lavorato, teso alla ricerca di se stesso. [...] Alberto, sempre più dinamico e voglioso di guadagnare, riprese il viavai negli uffici, nelle fabbriche, negli studi alla ricerca di una qualunque occupazione che gli rendesse del denaro. In quel periodo gli passò perfino per la mente, l'idea che Milano, città ricca ed industriosa, necessitasse di una "Banca Alberto Sordi". Suo padre riuscì a fatica a dissuaderlo dall'impresa<sup>106</sup>.*

Il successivo impiego è ancora più spettacolarmente cinefilico: apprendista portiere e *liftier* al Continental, un hotel nel centro di Milano con uno spettacolare ingresso circolare sullo stile di *L'ultima risata* di F. W. Murnau (*Der Letzte Mann*, 1924) e con una hall da fare invidia al suo "maestro" Oliver Hardy. Grazie ad una leggera spolveratura di francese viene assunto per offrire informazioni ai clienti: guadagnava pochissimo, ma aveva il vitto e l'alloggio assicurati. Poteva esercitare un raffinatissimo *Lobby Watching* e raccontare alle ragazze che abitava al Grand Hotel, aumentando così, notevolmente, il proprio fascino di *tombeur de femmes*.

---

<sup>106</sup> Borselli Augusto, *op. cit.*, pag. 26.

*... alloggiavo all'hotel Continental... cioè siccome conoscevo un po' di francese mi avevano mandato dal portiere del Continental... lui mi teneva lì a dormire, io l'aiutavo fino al cambio di notte e poi me n'andavo all'Accademia... Partecipavo a tutte le feste importanti dell'hotel, mi cambiavo e m'infilavo tra gli ospiti. Mi ricordo la contessina Palazzi, un fiorellino di ragazza, una sera mi chiese: "Ma lei dove abita?". Ed io: "Qui al Continental, signorina!"... Così frequentavo e ballavo con tutta questa bella gente...<sup>107</sup>.*

In una intervista rilasciata nei primi anni Settanta a *La Domenica del Corriere* il Nostro racconta con maggior dovizia di particolari le vicissitudini accadute in detta occasione. Pare infatti che avesse effettivamente invitato tutti i conoscenti e gli amici a scrivergli all'*Hotel Continental* dove effettivamente egli viveva e lavorava sempre con un impeccabile frac addosso fornitogli dalla direzione. Sembra che una sera si sia presentata per salutarlo una giovane ed elegante signora, con la quale appunto alcuni giorni prima s'era pavoneggiato millantando il suo altisonante domicilio. Racconta Sordi d'esserle andato incontro con un grande inchino ed un baciamao e d'averla invitata a ballare nello stesso salone dell'hotel....

*... il direttore dell'albergo non intervenne, per evitare la scandalosa gazzarra che lo sguardo maligno del lift gli aveva preannunciato, ordinò al personale di assecondare i capricci del giovane incosciente, il quale ballò e bevve champagne con la bella signora, fu esaudito in tutto e soltanto il mattino successivo scacciato in malo modo. Comunicò agli amici romani: "Non scrivetemi più al Continental, ho lasciato questo albergo per i modi grossolani del personal". Tentò di sbarcare il lunario vendendo lamette. Poi ebbe un posto di cameriere in una modesta trattoria. Un odioso cliente abituale ordinava tutte le sere una bistecca e tutte le sere chiamava il cameriere e gli ripeteva la stessa identica frase: "Questa non è una bistecca, è una suola di scarpa". Cinque sere resistette il cameriere Alberto Sordi, la sesta sera prese una*

---

<sup>107</sup> "Imboscato al Continental", in Danese Silvio, *op. cit.*, pag. 121.

*vecchia scarpa, ne staccò una suola, la depose in un piatto, la condì col pomodoro, indi la servì all'odioso cliente, che, paonazzo in volto, urlò: "Cos'è questa porcheria?", al che il cameriere rispose con un inchino "Una suola di scarpa, come al solito, signore". Il proprietario della trattoria non aveva il senso dell'umorismo, domandò scusa al cliente e licenziò il cameriere*<sup>108</sup>.

Sono racconti che si preannunciano già come gag di future commedie cinematografiche o che ricordano *sketch* d'avanspettacolo: in particolare il secondo sembra ricalcato sul famoso numero del comico romano Aldo Fabrizi (mentore e per certi aspetti modello sordiano) quando interpretava la macchietta del "cameriere dai piedi dolci" con la variante chapliniana della scarpa commestibile (*The Gold Rush*, 1925). In ogni caso anche nella possibile deformazione del ricordo, il comportamento sordiano (particolarmente rilevante in confronto con il *mudus vivendi* meneghino) denota l'assunzione di certi tratti della mentalità capitolina come l'aria sorniona ed indolente, l'indifferenza verso tutto e tutti, il cinismo, la furberia e quel tenace ottimismo che sicuramente stimolerà gli strali della buona sorte: un *pot-pourri* di romanità che sulle prime (solo sulle prime), non viene visto di buon occhio nella capitale lombarda...

*... e infatti sulle prime Alberto Sordi non entusiasmò i milanesi. I quali, in seguito devono avere visto altre qualità che fanno di Alberto Sordi un riuscitissimo esemplare dell'attivo milanese [...] allora diciamo che una definizione per Alberto Sordi potrebbe essere questa "romano de Milan", oppure "Milanes de Roma". Forse per questo i romani e i milanesi amano di pari amore Alberto Sordi: quando si proiettano i suoi film i cinema sono ugualmente gremiti a Roma e a Milano*<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> Cavicchioli Luigi, "Sordi: se voglio ridere devo vedere i miei film", in *La Domenica del Corriere*, 1973, n° 15, pagg. 44-45.

<sup>109</sup> Ibidem.

2.11.1. “L’italiano in fanteria e il romano in fureria!” ...  
“Allora cosa dovrei dire io? Il romano abile e arruolato  
ed il milanese riformato?”<sup>110</sup>

*L’inizio fu difficile, ma questo me lo aspettavo. Di una cosa ero certo, che prima o poi ce l’avrei fatta, per motivi naturali, perché a covare un uovo di gallina viene fuori un pulcino. Io per me non sapevo quanto sarebbe durata la cova, ma sapevo che alla fine sarebbe venuto fuori l’attore Alberto Sordi*<sup>111</sup>.

L’incisione, la pubblicazione, il permesso dei genitori di sperimentare uno stile di vita diverso e forse il rassegnato convincimento degli stessi che quella di Albertone era una vera e propria vocazione, gli regalano un’iniezione di fiducia tanto intensa da fargli veramente credere che quella fosse la propria strada. Tuttavia la frequentazione di un certo *entourage* più colto e raffinato del sornione e schietto quartiere trasteverino, conducono alla consapevolezza di non poter contare unicamente sulla propria voce, di possedere tutto sommato un volto anonimo, una faccia comune e nessun virtuosismo particolare. Insomma era davvero arrivato il momento di fare sul serio, di investire al massimo sulle proprie possibilità. Si iscrive così alla Accademia dei Filodrammatici convinto d’affrontare il suo primo ed unico tentativo di sottomettersi ad una disciplina teorica. L’Accademia milanese era la prima scuola d’arte drammatica italiana e si proponeva di mettere a disposizione di tutti quegli aspiranti attori che non provengono da famiglie d’arte, un corredo completo di competenze sceniche. Ma come spesso frequentemente avviene in molti ambiti accademici endogamici (unicamente votati all’indottrinamento di dilettanti appassionati o di nuove e giovani reclute da inviare a compagnie di prosa), le naturali doti di freschezza e spontaneità vengono sacrificate sull’altare dell’impostazione della una recitazione sofisticata e del *birignao* cioè tutta centrata sulla varietà di toni, delle eccessive modulazioni volte a sottolineare sottolineare sentimenti di commozione, d’angoscia e di dolore.

---

<sup>110</sup> Schermaglia verbale tra il milanese Giovanni Busacca (Vittorio Gassman) ed il romano Oreste Jacovacci (Alberto Sordi) nell’incipit del film monicelliano del 1959 *La grande guerra* (N. del A.)

<sup>111</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Luigi Cavicchioli, *op. cit.*, pag. 45.

*L'Accademia dei Filodrammatici di Milano allora era l'unica prestigiosa in Italia. Non esistevano ancora né la Silvio D'Amico né quella del Piccolo... non sapevo ancora se volevo fare il cinema o il teatro, ma ero certo che volevo fare l'attore. Si diceva che Milano era la città del teatro e che il pubblico era generoso. Allora di neorealismo non si parlava ancora e nel mondo dello spettacolo esistevano solo le regole delle tecniche di scuola... ne capivo l'importanza, ma le sentivo inadatte a far emergere le mie qualità che erano quelle della spontaneità e della naturalezza... le sole doti di cui avevo bisogno per non provare imbarazzo. Questa consapevolezza mi rammaricava... temevo che il cinema non mi avrebbe mai accolto senza un curriculum vitae di teatro di prosa come vantavano tutti gli attori cinematografici di allora. Quando stavo per abbandonare completamente ogni speranza mi venne incontro il neorealismo...<sup>112</sup>.*

Nei registri conservati nella prestigiosa scuola teatrale milanese si scopre che durante le due ore serali (una di dizione l'altra di recitazione) Albertone era un allievo chiassoso, impertinente, un po' grezzo ed ordinario, poco disciplinato e troppo istintivo. Nei due *esperimenti-saggi* compiuti alla fine di ogni bimestre frequentato, recita le poesie *Il parlamento* di Giosuè Carducci e *La morte di Giuda* di Vincenzo Monti, con una cadenza trasteverina talmente marcata da far disperare l'insegnante di dizione la professoressa Emilia Varini. Questa gentildonna, docente di dizione e direttrice dell'Accademia era stata una delle figure storiche del teatro di prosa italiano. Aveva recitato a fianco di Ermete Zacconi in *La signorina Julia* di Strindberg, e con Eleonora Duse in *La Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, apparteneva quindi ad una tradizione e cultura scenica difficilmente conciliabili con l'indole sordiana. È facile quindi immaginare come il proprio tentativo sordiano d'acquisire una certa erudizione si rivelasse ancora più effimero della parentesi assicurativa:

---

<sup>112</sup> Ibidem.

*Prima di lasciare il corso mi ricordo che la signora Varini mi chiamò. Era tutta gentile, insinuante... Voleva scoraggiarmi e invece fece la mia fortuna. Io, infatti, odiavo la pronuncia degli attori di teatro, mi sembrava falsa, tutta nel naso, come quei ragazzini del popolo a cui la madre ha sempre urlato “parla bene!” e allora parlano tutti affettati, con la O invece della A, e dicono mamma invece di mamma...<sup>113</sup>.*

Quando, nell’aprile del 1999, con molto ritardo (in modo forse ridicolo ed opportunistico) l’accademia gli conferisce il diploma *honoris causa*, Albertone ricorda pubblicamente, non senza sarcasmo, alcuni momenti di dissapore con la direttrice:

*“Non perda tempo, Sordi, perché lei non riuscirà mai a diventare un attore con questa scarsa voglia di applicarsi... Lei fa gesti con le mani, pronuncia scorrettamente le parole e non fa nessuno sforzo per parlare l’italiano... insomma lei è romano e la sua romanità viene fuori continuamente”. “Mi dispiace, ma mi sembra di essere abbastanza spontaneo, sono nato a Roma, vissuto a Roma, e logicamente sono romano e dico guera, fero, tera. Se mi si chiede di dire guerra, ferro, terra, io sento come una stretta allo stomaco. Io mi rivolgo alla gente della strada che si comporta come me, che parla come me”. “La gente?! E l’attore secondo lei è la gente?! L’attore è un attore e basta, uno che se si sente parlare, si capisce subito che mestiere fa... uno con il suo proprio linguaggio non con quello del popolo! Lei deve abbandonare la sua indolenza e raddoppiare le erre: non dica guera ma guerra... Lei deve parlare in modo perfetto!”. “Perfetto? Perfetto per nulla io devo parlare come quelli che incontro ogni giorno per strada, capisce?!”<sup>114</sup>.*

L’episodio della “disputa” di *guera, tera, fero*, citata in numerose occasioni come metonimia di rivendicazione poetica, ha finito con lo stendere un velo di rigida ottusità sulla figura di Emilia Varini. Essa invece non solo era stata la responsabile

---

<sup>113</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 36.

<sup>114</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 35-36.

dell'accettazione d'Albertone all'Accademia, ma in realtà lo aveva perfino preso in simpatia per la sua dalla voce calda e matura da primo attore. Tanto è vero che s'era personalmente impegnata (anche oltre i propri obblighi istituzionali), a mettere in grado il Nostro d'affrontare la scena, nel giro d'un paio d'anni. Augusto Borselli rammenta come proprio per intercessione della sua protettrice Sordi riesce ad essere assunto nella compagnia del grande attore Ermete Zacconi che allora recitava al teatro Politeama...

*... chiunque altro nelle sue condizioni avrebbe ringraziato il cielo per una così insperata ed immeritata fortuna. Ma il giovane Alberto non era lusingato di tanto onore e di tanto Maestro. Aspirava a ben altro. Soprattutto ad entrare a far parte della compagnia di riviste Aldo Fabrizi - Anna Fougez. Fu così che un giorno disertò le prove della Zacconi per presentarsi all'amministratore della "Fabrizi - Fougez". E con la sua inimitabile faccia tosta, Sordi riuscì a convincerlo delle sue strepitose qualità di attore brillante. Il suo talento fece intendere all'amministratore, travolto da tanta sicumera — aveva innervosito il grande Zacconi, al punto da rendere impossibile una sua coabitazione con il Sommo Interprete. Insomma, se lo avessero assunto per interpretare due o tre sketch o, meglio, per presentare la rivista, disse, lo spettacolo ne avrebbe guadagnato almeno del cinquanta per cento. La sua parlantina fece centro. L'amministratore della compagnia, certo di trovarsi di fronte, a dir poco, un novello Petrolini, scritturò la giovane rivelazione con la paga astronomica di lire diciotto giornaliere. E, buon per lui, non dovette pentirsi della affrettata decisione: il presentatore Alberto Sordi seppe guadagnarsi un discreto successo, purtuttavia non riuscì ad affermarsi e a mettersi in luce come avrebbe potuto, in quanto la stagione era al termine e la compagnia si sciolse poche settimane dopo il suo esordio<sup>115</sup>.*

Sebbene la ricostruzione di Borselli si lasci andare al gusto dell'aneddotico e salti alcuni passaggi (come quello del beneplacito di Fabrizi che vedremo), dimostra

---

<sup>115</sup> Borselli Augusto, "Debuttò verniciato di bianco", in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, numero 32, 7 agosto 1954.

inequivocabilmente la forte allergia di Sordi a lavorare in una prestigiosa compagnia di prosa, ovvero in un ambito dove fosse strettamente obbligatorio seguire le battute di un ruolo ferreo, di un personaggio granitico, da interpretare ricercando l'elevazione dell'arte scenica, l'astrazione dal contesto concreto, i grandi sentimenti e le lunghe tirate dannunziane. Tuttavia l'esperienza all'Accademia gli aveva facilitato una serie di contatti interessanti: era venuto a conoscenza, ad esempio dell'esistenza di *Teatralia* una piccola compagnia di rivista con sede al numero 10 di via Agnello, a pochi passi dal Duomo. L'impresario era un certo Angelo Muzio, padre di Loris, una ballerina della Scala. Assunto inizialmente come generico *factotum*, si guadagna velocemente le simpatie del suo direttore mettendo in campo tutta quella magnetica e spontanea vitalità che non era piaciuta alla Viarini.

Muzio, che stava allestendo uno spettacolo di balletti per la figlia, gli offre la possibilità di debuttare come *comico-imitatore* a patto di trovarsi una spalla. Albertone crede immediatamente riconoscere come persona più adatta Gaspare Cavicchi il fratellastro di un suo ex compagno di scuola. Questi veniva da una famiglia stravagante che Sordi aveva assiduamente frequentato nella loro casa buia di vicolo del Malpasso. Erano una madre e tre fratelli, tutti bizzarri ed ingegnosi, ognuno aveva inventato qualcosa: chi aveva scoperto un compensato speciale per risuolare le scarpe, chi aveva escogitato un metodo per aprire e chiudere le finestre senza alzarsi dal letto, chi suonava il violino, chi era stato in America.

L'amico Gaspare, aveva già passato la trentina e diceva di conoscere conti e marchesi, di essere stato negli Stati Uniti dove aveva fatto coppia con numerosi comici, ma soprattutto diceva d'aver conosciuto la bella Jean Arthur. Rimasto lusingato dalla proposta, s'immagina immediatamente un numero di *claquette* sullo stile di Fred Astaire, accompagnato da una serie di barzellette ricavate da una antologia di Petrolini, che lui considerava di una sorprendente novità, anche se in realtà la conoscevano tutti. Una decina di giorni dopo i due si presentano con eccitato fervore: Cavicchi con un grosso baule ed Albertone con una valigetta. Muzio gli aveva organizzato una audizione di fronte ai fratelli Leoni, i proprietari del famoso teatro Dal Verme: costoro, in ragione dell'eccessiva eccentricità e disomogeneità del duo, preferiscono dirottare il debutto nel più modesto teatro Pace.

Il loro numero (breve e di carattere riempitivo) avviene un giovedì pomeriggio davanti ad un pubblico composto per la maggior parte di militari in libera uscita, più propensi alla visione di ballerine vestite in modo succinto, che non ad un intrattenimento comico. Cavicchi aveva deciso che lui stesso avrebbe interpretato lo stilé vestito elegantemente di bianco mentre Sordi avrebbe dovuto fare il clown: zigomi rossi, camicia senza collo, cappello con la tesa rivolta all'indietro, cravatta infilata nel braccio. Più il Nostro seguiva le indicazioni del compare, più si rendeva conto che questi in realtà era un fanfarone bugiardo, che a proposito della sua lunga esperienza, nazionale ed internazionale, gli aveva clamorosamente mentito. Si rendeva conto che forse il loro numero non era per nulla speciale:

*Stavo lì dietro le quinte - rievoca Sordi - capivo che quello era il mondo che più mi piaceva che più volevo frequentare. Mi piacevano quei professionisti dignitosi che potevano stringersi la mano e dire: "Io faccio il triplo salto mortale, piacere". "Io sono illusionista, piacere mio". Noi invece non sapevamo far nulla. Avevo una paura terribile. Quando s'alzò il sipario uscimmo tutti sudati e imbambolati. Cavicchi si mise a sedere col giornale con le barzellette appiccicate sopra, io presi troppo slancio, mi fermai in un punto sbagliato. Cominciammo con le barzellette in tono troppo alto, sbagliando tutto. Io seguitavo a girare in tondo al palcoscenico, Cavicchi diceva le battute da dietro il giornale invece di guardarmi. "Chi fuma più d'un turco?" "Due turchi"<sup>116</sup>. Poi ci mettemmo a fare un po' di claquettes... Eravamo due personaggi talmente niente che certo il pubblico sbalordito, stava pensando: "Questi due fanno così per uscire, questa è una introduzione, poi ci faranno il salto mortale, questo acchiappa quell'altro per le gambe e ci fa la verticale sopra, son di certo due acrobati". Ci mettemmo a dire barzellette. All'ottava si sentì la voce d'un milanese: "Ei*

---

<sup>116</sup> Valentina Pattavina che è leggermente più prodiga nel ricordare l'episodio rileva come Cavicchi avesse utilizzato la pagina del giornale aperto per appiccicarvi internamente il promemoria delle barzellette, scongiurando eventuali vuoti di memoria: "Chi fuma più di un turco?" "Due turchi!" "Lo sai perché il mio orologio è molto schiacciato?" "No, perché?" "Perché l'ho caricato troppo!" "Sai perché si dice duello?" "Non lo so. Perché" "Perché viene fatto con due persone. Se fosse fatto con tre si direbbe triello, con quattro quattriello...". In Pattavina Valentina, *La grande anima d'Italia. Alberto Sordi, dal teatrino delle marionette ai fasti del cinema*, Torino, Einaudi, 2009, pag. 15.

*ti, piantela! Ma sel vòr chel lì? Basta!” La gente cominciò a sghignazzare. Allora io faccio un salto avanti e dico: “Fateci almeno finire il nostro numero”. Fu un disastro. Si misero tutti zitti come tombe, ci guardavano fisso. Noi facemmo ancora un po’ di claquettes, si dissero un po’ di battute, poi si scomparve nel silenzio. Una pena... Arrivammo in camerino tutti tremanti, e mi ricordo ancora che mentre mi spogliavo sentivo i rumori del varietà vero, l’illusionista, il giocoliere, gli acrobati, quelli che sapevano fare i numeri veri, che facevano ridere, che raccoglievano gli applausi... Poco dopo entra Muzio come una luna: “Vi siete resi conto?!! Non sapete far nulla, peggior fiasco di così! Non si può fare il teatro con questa leggerezza!”. E io: “Possiamo modificare!” E lui, poveraccio: “Ma che volete modificare, che non sapete neanche da che parte si comincia!” A Cavicchi gli tremava il labbro, stava lì lì per piangere. Poi dopo un po’, sbollita la furia, e vedendoci così avviliti, Muzio mi disse: “A te Sordi ti prendo, hai abbastanza presenza di spirito, puoi presentare” “E io?” fece Cavicchi, e poi rapidissimo: “Ho portato gli strumenti, so arricciare i capelli alle ballerine!”. Muzio ci pensò un po’ sopra, e siccome era un brav’uomo, disse: “Be’, vi contentate di pane e noci?” “Certo che ci contentiamo” “Va be’, allora vuol dire che vi tengo”<sup>117</sup>.*

In questo modo piuttosto dimesso (e di sicuro tutt’altro che trionfale) il Nostro debutta sui palcoscenici milanesi, prima al Pace e poi al Del Verme. Con una voce calda e suadente presentava il balletto di Loris e le altre attrazioni della rivista. Riscontrava un discreto successo grazie anche alla sua longilinea eleganza. All’epoca infatti, mangiava poco ed era molto magro. S’era comprato uno smoking a rate e cercava di rendere lisci i suoi capelli castani con abbondante brillantina perché in quegli anni portare gli abiti da sera con i capelli ondulati non era troppo elegante. Aveva un sorriso ironico e stralunato che, all’interno di quegli spettacoli sgangherati, riscuoteva un certo successo...

*... Poi finalmente ebbi una scrittura per recitare il sabato e la domenica in giro per l’Italia e doveti lasciare il posto di aspirante portiere...*

---

<sup>117</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 38-40.

*Ero giovanissimo, ma già sapevo cosa volevo dalla vita: una volta stabilito che non avevo nulla di speciale se non una forte determinazione a comparire in pubblico, incominciai ad esibirmi a modo mio, con battute che lasciavano allibito chi le ascoltava. La gente era abituata a ridere per altre cose e davanti a ciò che io dicevo, non riusciva nemmeno a protestare, perché si domandava: “Ma chi è quello lì?... Che vuole?”. Le mie canzoni, le mie storielle, le mie gag, infatti erano talmente banali da sembrare quasi fatte apposta per suscitare reazioni negative e dopo una mia esibizione, scendeva spesso, intorno a me, un grande silenzio<sup>118</sup>.*

Cominciava a delinearsi, in nuce, quello che sarà il meccanismo comunicativo dei *cattivi* sordiani a partire dai personaggi radiofonici o dallo lo sceicco bianco, il vitellone o il giovane coatto filoamericano, vale a dire il totale rifiuto della compiacenza dell’ossequio, dell’ammiccamento ad una platea che in realtà si voleva sfidare. Quell’atteggiamento Ettore Scola la chiamerà *l’aristocrazia sordiana*:

*Chiunque al mio posto sarebbe scappato ed avrebbe cambiato mestiere... io al contrario rimanevo eccitato dalla disorientazione del pubblico e, terminata la mia rappresentazione, alla reazione negativa di chi era stato pazientemente ad ascoltarmi, mi inchinavo salutandolo come se avessi ricevuto non so quali applausi o richieste di bis...<sup>119</sup>.*

## 2.11.2. La questione romana: “Il romanesco... non è un dialetto, ma l’italiano parlato male”<sup>120</sup>

*Con la commedia dei sofisticati, dei telefoni bianchi non avevo molte possibilità d’aver successo perché bisognava parlare un perfetto italiano si dovevano correggere le cadenze regionali con impegno e*

---

<sup>118</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 34-35.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Alessandra Levantesi in Bruzzichelli Pia (curatrice), *Alberto Sordi: un italiano allo specchio*, Assisi, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, 1995.

*dedizione (come diceva la mia maestra di dizione) ma noi romani siamo indolenti.. e l'italiano perfetto lo parliamo male... per pigrizia*<sup>121</sup>.

Quest'episodio della biografia giovanile illustra perfettamente la peculiarità istintiva del grande attore, da un lato molto affascinato dal sacralità del palcoscenico, dall'altro allergicamente repulsivo contro quel cumulo d'astrattismo empirico (iperbolico ossimoro) che quella stessa sacralità svuotava. Insomma una nuova rivendicazione della commedia dell'arte contro il vuoto e pomposo classicismo. Una vendetta del vernacolo contro l'italiano dannunziano, della laica riflessione comica contro la sterile catarsi tragica. Il romanesco, a differenza del meneghino, il napoletano o il veneziano (che sono parlate comuni a tutti gli strati della società che li produce) è un idioma esclusivamente subalterno, utilizzato unicamente dal popolino romano. Assumere il dialetto significava discendere negli intimi recessi della spontaneità, scatenare le potenze nascoste dello spirito e della fantasia. Ma la discesa non è per nulla terapeutica o purificatrice, anzi il suo impeto di spontaneità si colloca agli antipodi di quello del buon selvaggio *russeauiano*. Si insinua nelle strutture culturali e mentali della turba, del popolino acritico, incoerente ed instabile. Certo la scelta di Alberto Sordi non è stata assunta in nome di una valorosa riflessione antropologica, ma è piuttosto frutto di un'astuzia irrazionale, della fortuna istintiva di assumere un preciso ruolo sociale. La delega di rappresentare una comunità che in lui si compiace o si denigra. Tuttavia, la presenza attoriale di marca popolare ripercuote, *malgré lui* l'eco di un sapere meditativo, fuori dal tempo, che rompe le convenzioni oleografiche e parla con la voce schietta di una lingua scorretta ma sonora, efficace, immaginifica. Afferma Claudio G. Fava che l'intera e straordinaria carriera di Sordi rimarrebbe relegata unicamente nell'ambito divistico se non traboccasse di romanità. Non solo come superficiale morbidezza pastosa dell'accento e della pronuncia (nella precisione di caratterizzazioni dove *Scapino da la mano a Pasquino e tutti e due strizzano l'occhio a Belli*), ma neppure come mere invenzioni parodiche di funambulismi fonetici in bilico tra romanesco ed americano come "Uatsamerica, Mandrugonas" oppure "Attenzione girls!". Quella del Nostro infatti è una romanità evocata assai più sottilmente...

---

<sup>121</sup> Intervista televisiva di Vincenzo Mollica ad Alberto Sordi rilasciata in occasione del suo settantesimo compleanno e trasmessa in *Speciale TGI*, giugno 1990.

*... nello strabuzzare stranito del faccione giovanile, capace di contorcersi in improvvise, efferate mollezze, di compiacersi di mille vezzi esplosivi [...] in una sorta di complesso, difficile e pur evidente atteggiamento verso la vita, la gente, le cose. Una mescolanza di egoismo naturale e di involontaria bontà, di prontezza nel cogliere il punto debole altrui, ma anche di infierire su se stesso con i riflessi di una autoironia quasi obbligatoria, propria del resto d'una città il cui vernacolo è ricchissimo di frasi deprezzanti sé e gli altri<sup>122</sup>.*

La caratterizzazione marcatamente capitolina, immediatamente pronta a sminuire cinicamente chi parla e chi ascolta si traduce in una dialettica combinatoria di orrore e contemporanea attrazione per la retorica. Una contraddizione comica che Alberto Sordi ha la fortunata intuizione di fare propria esattamente nel periodo in cui, in Italia, si stava verificando una mutazione di linguaggi e di gusti spettacolari in direzione *romocentrica*. Quella sua tipologia di ruoli prevalentemente petulanti ed insopportabili (la vena più importante della sua vis comica) si viene configurando proprio negli anni in cui la riconversione delle strutture produttive nel cinema sonoro (con il pesante e decisivo appoggio dato dal regime al gran capitale investito in detto progetto) vincolano fortemente l'industria cinematografica alla capitale. Era un periodo in cui l'Italia si stava avviando ad essere "romana" in molti modi diversi e non tutti sempre graditi dal resto delle culture italiche costrette a condizioni sempre più limitrofe. Attraverso il cinema, la radio e più tardi la televisione, un certo romanesco di base prendeva il sopravvento in modo sempre più deciso sulla koinè toscane e sulle voci asetticamente impostate di insegnanti di dizione ed annunciatori radiofonici. Romanesca è la sintassi, romanesco il lessico del cinema italiano, prima solo a livello maestranze, poi via via anche nell'immaginazione e nella progettazione:

*Buona parte del cinema comico sonoro italiano [...] è romano. È romano perché il cinema italiano si fa, al 99 per cento, a Roma. E dire che lo si fa a Roma significa dire che lo si pensa, lo si progetta, lo si gira, lo si realizza a Roma. Da Roma il cinema italiano corrente ricava le sue*

---

<sup>122</sup> Cfr. Fava Claudio G., *Alberto Sordi*, Roma, Gremese, 2003, pag. 12.

*sollecitazioni più automatiche. Per convenienza di produzione prima e per collaudata automazione di riflessi oggi. Inoltre è un cinema che, salvo i primi anni del dopoguerra ha abbandonato del tutto la presa diretta di modo che le necessità di doppiare certi ruoli secondari, per dare voce a certi fragorosi risvolti popolari, con particolari interiezioni ... si soddisfano pienamente attingendo alle sollecitazioni del tessuto sociale capitolino... un po' volgare ma che almeno ha il pregio di essere autentico ed immediatamente riscontrabile in loco<sup>123</sup>.*

Con la progressiva scomparsa cinematografica delle voci dalla dizione astratta del teatro colto e del primo doppiaggio, Alberto Sordi riesce a collimare la propria traiettoria professionale con la parabola dell'epoca aurea del cinema italiano sempre più romano, dunque, nel tessuto linguistico e psicologico. Ed anche in termini di divismo, rispetto a Nino Manfredi, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman (che si romanizza quando vuol dare ai suoi personaggi una caratterizzazione popolare), o comunque nel concerto più genericamente romano di gran parte del cinema italiano, la romanità di Albertone ha il timbro decisamente più marcato. Ha una matrice meno languida (ed anche meno terragna), meno sofisticata di quella di altri, ma più cupa, feroce, beffarda, stridente ed ammiccante. Possiede un maggior grado di malleabilità nei risvolti parodistici ed un livello d'attenzione altissimo verso il mutare dei tempi. Questa sua mirabile versatilità si rivelerà il canale decisivo tanto per esplicitare il proprio talento attoriale quanto per rappresentare un certo modo di descrivere l'Italia ed i suoi abitanti, non solo al cinema.

In più d'una occasione s'era accennato ad alcune corrispondenze d'intenti tra Alberto Sordi ed il poeta romano ottocentesco Giuseppe Gioacchino Belli. Non soltanto per il generico fatto d'essere entrambi trasteverini, ma più precisamente per aver saputo valorizzare la propria matrice romana in modo, come si diceva, feroce ed ammiccante. Per intendere che la loro personale accademia ed inesauribile fonte d'ispirazione risiedeva tra gli antichi vicoli della città eterna, hanno tutti e due bisogno di soggiornare per un lungo periodo nella capitale lombarda. Nelle pagine dello Zibaldone belliano s'incontrano questi apprezzamenti milanesi non dissimili da quelli sordiani sopracitati:

---

<sup>123</sup> Ibidem.

*Ampiezza discreta, eleganza e disinvoltura, ricchezza e parsimonia, buon cuore senza fasto, spirito e non maldicenza, istruzione disgiunta da pedanteria, niuna curiosità dei fatti altrui, lustro di arti e di mestieri, purità di cielo, amenità di sito, sanità di opinioni, lautezza di cibi, rispetto nel volgo, civiltà generale [...] E però se a Roma non mi richiamasse la carità del sangue e la necessità de'negozii, là mi fermerei ad àncora, e direi: hic requies mea<sup>124</sup>.*

Quando poi Albertone prenderà la decisione di fissare definitivamente la propria residenza a Roma, la propria scelta non sarà dettata unicamente dalla reazione alla prospettiva di alterno nomadismo (tipico di quel mondo di guitti che incominciava con orgoglio a frequentare), ancor più forte della *necessità de'negozii*, si rivelerà decisiva l'improvvisa ed inattesa *carità del sangue*. Considerato il panorama romano della memoria e dell'anima, dal privilegiato (più distaccato e razionale) osservatorio lombardo, quello appare come un autentico pasticcio. Una città che può essere raccontata solo attraverso la voce del suo vernacolo:

*furti, cortellate, puttante, ruffianate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappà li sorci, aborti manu armata, glorie de lenoni e de bari, giovanotti che se fanno pagà er vermutte da una donna<sup>125</sup>.*

Nell'ateneo trasteverino le aule sono la strada e l'osteria e gli insegnamenti vengono dal popolo. Non s'impartono lezioni di dizione o d'altre pedanterie, ma ci si immerge sin dalla nascita nel linguaggio della sopravvivenza. Questa rivelazione s'accompagnava, nel caso del Belli alla lucida consapevolezza della particolarità del dialetto: il romanesco non è come il napoletano, che può assumere tonalità anche colte (come ad esempio in Eduardo) ma una lingua *guasta e corrotta*, da utilizzare esclusivamente in chiave comica e mimetica perché parlata solo dalla *plebe ignorante ma arguta*. Annota il poeta nell'introduzione ai Sonetti:

---

<sup>124</sup> Appunti di viaggio di Belli Giuseppe Gioacchino riportati nel saggio introduttivo di Pietro Gibellini ai *Sonetti*, Milano, Garzanti, pag. XXIV.

<sup>125</sup> Gadda Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2007.

*Io qui ritraggo le idee di una plebe ignorante, comunque in gran parte concettosa ed arguta, e le ritraggo, dirò, col soccorso di un idiotismo continuo, di una favella tutta guasta e corrotta, di una lingua infine non italiana neppure romana, ma romanesca*<sup>126</sup>.

La rivendicazione, quindi, del romanesco come garanzia di genuinità funzionale a compendiare discorsi e costumi del borgo trasteverino. Sineddoche romana e nazionale, dove s'accumulano con maggior evidenza le contraddizioni contemporanee. Si tratta di contrasti, opposizioni, incoerenze, ricopiate e rappresentate che configurano una tipologia di personaggi originali dietro cui celarsi senza confondersi: *voces populi* non voci d'una coscienza in conflitto. E come se Albertone seguendo intuitivamente la sensibilità e lo spirito del Belli avesse voluto lasciare deliberatamente un monumento dei suoi contemporanei, assumendo l'antica eredità di comico "all'improvviso", "a soggetto", ovvero "dell'Arte", che, forse troppo facilmente, si potrebbe a posteriori dire di "comico all'italiana". Seguire la linea satirica belliana non solo gli ha consentito (come s'è ripetutamente affermato) di mettere in pratica quell'epigramma di Marziale fatto proprio dal poeta trasteverino *lasciva nobis pagina, vita proba est*<sup>127</sup>, ma soprattutto gli permetteva di organizzare le proprie qualità vocali e gestuali in contrapposizione al teatro aulico ed accademico che lo aveva rigettato. Il gesto incorpora la pagina letteraria e la cancella, il movimento assimila la danza e la musica, la simulazione termina d'essere autosufficiente, la rappresentazione non rispecchia più solo se stessa, ma rimanda direttamente ai riflessi della vita reale. L'identificazione con una particolare tipologia di personaggio (costruita sull'assunzione di un particolare codice idiomatologico) gli permetteva di aver una maggior libertà nel pensare e rappresentare le proprie abilità canore e mimetiche. Inoltre l'accentuata tipizzazione e la ripetitività del ruolo gli facilitavano l'immediata intelligibilità della metafora scenica.

D'altra parte il peso culturale d'un teatro meno associato a contenuti e significanti letterari assume dimensioni assai rilevanti non solo per la commedia dell'arte, ma anche per le più avanzate esperienze sceniche d'avanguardia. Mentre la semantica dei ruoli teatrali simbolisti, è ancora troppo recente e quindi immanente alla

---

<sup>126</sup> Belli Giuseppe Gioacchino, *Sonetti*, Milano, Garzanti, 2005, pagg. 3–9.

<sup>127</sup> Letteralmente: "ci abbandoniamo agli eccessi nello scrivere, ma nella vita le nostre azioni sono esemplari" (N. del A.).

pratica teatrale, quella del teatro popolare, assai poco considerata dalla critica ufficiale di settore, è tanto connessa agli archetipi della tradizione comica teatrale italiana da far ereditare all'attore che la indossa, tutta la memoria storica o sociologica della straordinaria avventura, durata più di due secoli, del professionismo dell'*Arte*.

## 2.12. “Perché non vai alla Cines? Stanno girando un gran film storico”<sup>128</sup>

Pur rinfrancato dal modesto successo come presentatore al cinema teatro Dal Verme, gli impegni domenicali procuratigli dall'amico commercialista e *talent scout* Angelo Muzio (da non confondere con il quasi omonimo comico siciliano Angelo Musco di cui parleremo in seguito) non erano sufficienti a mantenere l'affitto della stanzetta della pensione dietro Porta Garibaldi (tanto che molto spesso era anche costretto a saltare i pasti). Aveva preso piena coscienza di quanto valore scenico avesse la propria naturale estroversione trasteverina, ma aveva soprattutto imparato quanto fosse importante il conforto e la protezione del nucleo familiare, soprattutto quando si deve intraprendere una carriera che obbliga a *tourné* e continui spostamenti da città in città. Rientrato, quindi, tra le mure domestiche, anziché dedicarsi agli studi interrotti, aveva ripreso a vivere nella speranza di poter essere scritturato per qualche numero di varietà o avanspettacolo...

*... Vivevo di illusioni e sognavo che ogni giorno poteva essere quello buono... Ogni mattina mi alzavo con la speranza che arrivasse una scrittura. Mi presentavo nei posti giusti, dove sapevo che c'era qualche occasione. Mentivo dicendo: “Capitavo qui per caso... C'è bisogno di qualcosa?”. E mi rispondevano: “Ma chi sei? Che vuoi? Capiti sempre per caso tu?”. Roma era una città residenziale, con appena seicentomila abitanti e visitata allora solo dai turisti. Una città che non poteva*

---

<sup>128</sup> Accorato consiglio indirizzato dall'impresario teatrale (interpretato da Nando Bruno) al sordiano *Gastone* nell'omonimo film, del 1960, di Mario Bonnard (N. del A.).

*offrire lavoro a nessuno. Però ospitava gente di tutti i tipi, compresi i poveracci...*<sup>129</sup>.

Secondo un principio di concatenazione dei fatti che inevitabilmente risente, per osmosi, della forma mentis assorbita dal contesto del regime mussoliniano solo l'intervento del *padre-padrone* poteva risollevare le sorti di questi *poveracci*. Siamo infatti nel 1936, nel settembre dell'anno precedente era andata a fuoco la sede della casa di produzione Cines, in via Veio, nel quartiere di San Giovanni. L'improvvisa e forse dolosa scomparsa degli importanti studi cittadini innesca repentinamente i lavori della *Hollywood sul Tevere*. Si trattava d'un progetto monumentale, secondo la precisa retorica d'un regime, che sulla produttività e creatività del dispositivo cinematografico s'era deciso a realizzare importantissimi investimenti di significato politico. Per la realizzazione dell'avveniristico progetto della nuova città del cinema, viene individuata come area privilegiata un terreno di mezzo milione di metri quadrati fuori città, lungo la via *Tuscolana*.

La sua realizzazione si compie, occorre riconoscerlo, come un autentico miracolo di efficienza: il 26 gennaio 1936 avviene la collocazione della prima pietra dei nuovi stabilimenti e solo quindici mesi dopo, il 28 aprile 1937, anche se non tutti i reparti erano stati completati, viene pubblicamente celebrata l'inaugurazione di Cinecittà. Mussolini con la famosa dichiarazione "la cinematografia è l'arma più forte", aveva individuato nel cinema, più che nella radio, lo strumento di propaganda in possesso della maggior capacità di penetrazione nelle masse. Il grande investimento (che all'epoca aveva quasi assunto l'aspetto d'una azzardata scommessa) sembra dare ragione al governo se si considera che nel 1941 (in pieno regime di autarchia e nel mezzo dello sforzo bellico) si vendono 424 milioni di biglietti cinematografici.

Il direttore della Cinematografia Luigi Freddi progetta la realizzazione di un grande Kolossal che magnifichi la campagna militare fascista in Etiopia, individuando e giustificandone la necessità politica nella rappresentazione dell'analoga conquista compiuta dagli antichi romani. Così come Publio Virgilio Marone aveva celebrato l'imperatore Ottaviano Augusto nella figura del suo antenato Enea (padre di Giulio patriarca della *gens Iulia*, e responsabile, a causa della rottura del suo *affaire* con

---

<sup>129</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 30.

Didone la regina dei Cartaginesi, dell'antica inimicizia di questi con Roma) così la superproduzione di *Scipione l'Africano* doveva esaltare acriticamente la figura di Mussolini attraverso le imprese del suo *omologo*, il grande generale (condottiero e duce) dell'esercito romano, il trionfatore delle Guerre Puniche. La direzione viene affidata a Carmine Gallone, infaticabile regista di *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926) e quindi esperto di quel filone popolare (fatto *con il popolo e per il popolo*) che più tardi in Francia si chiamerà *peplum* (mentre a Roma più semplicemente *sandaloni*)

Come sottolinea Gian Piero Brunetta, questo grande sforzo produttivo, questa ambiziosa *metaforizzazione* della figura di Mussolini, intrapresa in seno al progetto imperiale, anche se in realtà sul piano ideologico s'era rivelata una delusione, su quello spettacolare era riuscita a conseguire una notevole mobilitazione di massa. Il regista Gallone, tuttavia, s'era appositamente attrezzato a tradurre in scena un'immagine della folla assai vicina al linguaggio dei cori d'opera lirica, vale a dire ben disposti ed ordinati ma poveri d'una espressività dialettica a fronte dei protagonisti. Questi inoltre, anziché adottare un modello d'eroismo ottocentesco individualista e romantico (come ad esempio era avvenuto nei coevi film di propaganda sullo stile di *I condottieri* di Luigi Trenker) s'era eccessivamente preoccupato già in fase di redazione del soggetto e quindi della sceneggiatura, di illustrare il parallelismo con gli splendori dell'antica Roma, in un modo dichiaratamente didascalico quasi da manuale di latino o da sussidiario di storia:

*Il linguaggio verbale è modellato sul discorso latino e quindi poggia su un'incomprensibile enfasi letteraria, mai più praticata dai tempi di Cabiria, e su una politicità tutta di superficie ("Farò quello che sarà utile alla salute della repubblica"), la recitazione degli attori ha l'enfasi dell'opera lirica, quella delle comparse è spesso da avanspettacolo e il movimento delle masse, soprattutto quando sono compresse entro spazi chiusi, oscilla tra la disposizione del coro nell'opera lirica e l'iconografia del presepe<sup>130</sup>.*

---

<sup>130</sup> Cfr. Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pag. 147.

Tra le comparse da avanspettacolo, citate da Gian Piero Brunetta era riuscito ad intrufolarsi il Nostro che pur cominciando ad avere un discreto successo sui palcoscenici del teatro minore, non voleva assolutamente perdere di vista il cinema. Il grande schermo rappresentava, come ricordava Federico Fellini, l'essenza della vocazione sordiana, la meta naturale del suo talento *rabbioso e patologico*. Già a sedici anni concentrava tutti i suoi sforzi nell'atto d'esibirsi, avvincendo e magnetizzando il pubblico in platea, ma al contempo pianificava la sua carriera, disciplinava le sue forze in direzione del cinematografo. Era affascinato dall'avanspettacolo, dalla grande ed affettuosa fratellanza della compagnia di rivista, ma insisteva a considerarlo solo una momentanea divagazione dal suo irrefrenabile obiettivo. Nella personale prospettiva, fortemente condizionata dalla penuria di frequentazioni colte, l'avanspettacolo rappresentava l'unica strada praticabile per raggiungere il coronamento delle proprie aspirazioni, l'unico trampolino di lancio verso l'olimpico cinematografico.

Seppure come semplice comparsa, seppur entrando da un'entrata molto meno che secondaria, Sordi non poteva resistere al fascino di Cinecittà. Giancarlo Governi<sup>131</sup> ricorda come tutte le comparse venivano radunate alle cinque del mattino a piazza Tuscolo per essere caricate come delle bestie fossero su dei camion e trasportati sul set appositamente predisposto alle grandi scene di massa. Giunti a destinazione, i figuranti venivano divisi in squadre di romani e di cartaginesi dai capi gruppo: costoro erano una sorta d'energumeni che davano gli ordini con delle pesanti mazze e che non esitavano ad usare per farsi ubbidire anche a costo di spaccare il cranio a qualcuno. Si girava in condizioni pessime, fino alle nove di sera, con un'unica pausa a mezzogiorno, durante la quale venivano distribuiti due sfilatini con la mortadella. Poiché la lavorazione avveniva a ciclo continuo ventiquattr'ore al giorno, chi se la sentiva, chi aveva più energie o semplicemente chi ne aveva maggiormente bisogno, poteva trattenersi anche per il turno di notte e prendere la paga doppia di venti lire, anziché dieci. All'epoca con venti lire ci si poteva pagare un pranzo in trattoria oppure anche, a seconda delle esigenze, sfamare una famiglia, anche per una settimana intera. Come ha perfettamente illustrato Pier Paolo Pasolini nel suo mediometraggio del 1963 *La ricotta* (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*), poter partecipare ad una comparsata poteva risolvere o meno le necessità primarie di molti individui. Sulle scene venivano scavate delle grandi buche dentro le quali si

---

<sup>131</sup> Cfr. Governi Governi, *op. cit.*, pagg. 30-31.

accendeva un rogo e le orde di comparse dovevano girarvi attorno con il pericolo di caderci dentro. Durante le riprese infatti molti morivano arsi vivi nei bracieri oppure schiacciati dagli elefanti durante le cariche di battaglia. Ricorda lo storico direttore di fotografia Aldo Tonti:

*Per Scipione l'Africano [la città di] Sabaudia divenne un campo di battaglia e Gallone si atteggiò sempre più a Cecil B. De Mille. Che impresa e che caos per questo kolossal dell'era fascista! Furono razzati tutti i circhi equestri nostrani e tedeschi per reperire un numero sufficiente di elefanti e, siccome anche così non bastavano, altri, da inquadrare in campo lungo, furono costruiti in cartapesta e montati su dei carrelli. All'inizio delle riprese il set era un vespaio di ministri e di gerarchi. Ognuno di loro si sentiva un po' Scipione. Mussolini non venne perché piovve per due settimane, tanto che gli elefanti di cartapesta erano fradici e, al momento di muoverli, cascarono a pezzi. Tutti bestemmiavano come turchi. Quando poi, attorno agli elefanti veri, subentrarono le comparse urlanti, quei pochi pachidermi si diedero alla fuga terrorizzati perché erano abituati agli applausi del circo. La battaglia navale, girata a Livorno, consisteva in sole due navi vere e proprie, le altre erano finte, più o meno come gli elefanti<sup>132</sup>.*

Si trattava quindi, d'una fastosa metafora dell'efficienza solo di facciata del regime, d'una magnificenza solo di cartapesta, come la scenografia d'un presepe puntellata sull'arroganza e la violenza dei capigruppo, che tra l'altro avevano anche la facoltà di reclutare e decidere quali comparse e avrebbero potuto ricoprire anche un secondo turno. Ricorda il Nostro:

*... in certi casi riuscivo perfino a fare il doppio turno grazie al padre di un mio compagno di scuola che, essendo capogrupo, mi dava sempre qualche biglietto in più. Di capigruppo ne ricordo uno in particolare si*

---

<sup>132</sup> Aldo Tonti in Fofi Goffredo e Faldini Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979, pagg. 28-29.

*chiamava Balilla ed era una specie di bestia senza scrupoli. Pur di evitare le botte, che di certo non mi avrebbe risparmiato, gli confidai che ero amico di Mussolini. Sapevo infatti che quel film l'aveva voluto proprio il duce e che, ogni tanto, lui andava sul set a guardare dietro la macchina da presa. Così dissi a quel energumeno: "Tu dai le bastonate sulla capoccia, ma non va proprio per nulla... Se adesso sono qui è perché mi manda il duce: sono un compagno di scuola dei suoi figli". Balilla si mostrò subito interessato: "Conosci il duce? Me lo puoi presentare?". "Come no? Se mi dai qualche biglietto in più e qualche bastonata in meno". Con la speranza di conoscere il duce, Balilla non osò più toccarmi e per un po' stetti tranquillo. Ma un giorno Mussolini venne davvero sul set ed io per paura che le mie bugie raccontate al Balilla fossero scoperte me la diedi a gambe...<sup>133</sup>.*

Il debutto cinematografico si conclude con quest'episodio assolutamente poco eroico che raccontato con il filtro della maturità si accorda perfettamente a quell'attitudine vigliacca e voltagabbana propria di molti personaggi sordiani. Nella sua personale rivisitazione degli episodi adolescenziali, viene ad evidenziare quelle particolari attitudini sotto le quali accomunerà le sue stesse creazioni, vale a dire una combinazione quasi patologica di rispetto esteriore, verso i propri superiori, spinto sino alla supina obbedienza ed al servilismo sdolcinato, che repentinamente, al primo voltare di spalle, si può trasformare in strafottente. Il personaggio sordiano oltre a non esprimere mai alcun impeto di ribellione, si preoccupa di non lasciar trasparire il benché minimo cenno di dissenso. Tutti i suoi sforzi al massimo si possono concentrare nel riuscire a gabbare l'autorità riconosciuta, senza peraltro farsela nemica. Chi possiede la responsabilità di comandare, chi deve mantenere le redini della situazione, può trovare in lui tanto un difensore inespugnabile quanto un servitore compiacente. Come ricordava, Ettore Capriolo, l'assoluta assenza di qualsiasi preoccupazione politica è anch'essa una triste eredità fascista. Non importa chi realmente stia al governo l'importante è che si riesca a sbarcare il lunario:

---

<sup>133</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 29.

*Basterà infatti la minima brezza a fargli voltar gabbana: fascista sino al 25 luglio 1943, si risveglierà badogliano all'alba del giorno dopo, come sarà ineluttabilmente democristiano all'avvicinarsi del 18 aprile (e che riconosca d'istinto chi ha in mano le leve del potere lo si capisce dai suoi contatti col clero: se ne sta sull'attenti come un soldato davanti al colonnello, pronto a subire i loro rimproveri come un bambino davanti alla mamma) [...]. Ma il governo, si sa, è molto lontano e i contatti diretti con i suoi rappresentanti periferici non vanno mai oltre i piccoli tentativi di intralazzo del sottogoverno. Analoghi sono comunque i più frequenti rapporti con i superiori immediati. Niente di più facile che rallegrare i colleghi con buffonesche imitazioni del capo ufficio, ma basta che quello compaia, ed ecco che il personaggio Sordi striscia, balbetta, si fa piccolo piccolo, ricorre ad autentici equilibrismi per accendergli una sigaretta, accetta senza batter ciglio i più umilianti rabbuffi. Salvo poi, liberato da questa incumbente presenza, alzare sprezzantemente le spalle e trasferire al campo dei rapporti di lavoro lo stesso atteggiamento che è alla base della sua vita sessuale: il desiderio di "fregare" un'autorità cui implicitamente si sottomette e con la quale vuole soltanto raggiungere un accomodamento che non sacrifichi in nulla il proprio piacere o la propria tranquillità<sup>134</sup>.*

La tipologia di personaggi da lui interpretati, non possiede alcuna coscienza del proprio peso civile o dell'importanza sociale della sua occupazione: se uno di costoro è impiegato in un ufficio, cerca in tutti i modi di lavorare il meno possibile, se ha un pubblico impiego si preoccupa solo del proprio tornaconto, disinteressandosi totalmente del bene pubblico, se è un imprenditore è capace di esibirsi in vorticosi equilibrismi di cambiali per mantenere in piedi la piccola azienda. È assai poco importante, in realtà quale sia la sua occupazione o quali i suoi progetti perché il contesto in cui agisce è un regno di sotterfugi dove intrighi ed *escamotage*, hanno più importanza dei meriti guadagnati onestamente. Se poi passa dalla parte di quegli energumeni con fez e manganello, e cioè se il personaggio indossa una divisa (o detiene anche un minimo

---

<sup>134</sup> Capriolo Ettore, "Il personaggio Alberto Sordi", in Spinazzola Vittorio, *Film 62*, Milano, Feltrinelli, 1962, pagg. 230-231.

d'autorità) allora è il primo a far pagare ai malcapitati che gli sono soggetti tutte le umiliazione subite dai suoi superiori: ed allora scatta l'arroganza, l'arbitrio e la deliberata e sistematica violazione dei più elementari diritti dei suoi simili con una furia senza limite. Sentendosi parte di una collettività privilegiata cui è demandato, per qualche diritto di natura soprannaturale, magica, di controllare e di guidare le altrui attività, tutta la sua fondamentale vigliaccheria assume improvvisamente la forma della più cruda prepotenza. Sotto sotto il buon borghese rispettoso dei superiori e legato alla famiglia rivela una imperdonabile mentalità di becerato stampo fascista.

## 2.13. “Ho delle barzellette inedite che sono chiuse in cassaforte in banca”<sup>135</sup>

*Ho preferito fare il teatro di rivista e non ho mai voluto tentare la prosa perché non mi sono mai voluto rimettere alle didascalie degli autori, cioè io avevo istintivamente uno spirito di esibizionista, è da quando ero piccolo che volevo esibirmi. E allora professionalmente ho tentato di farlo con i miei mezzi, con quello che sentivo di poter fare. Questo segna anche i limiti delle mie possibilità. Ma siccome sentivo determinate cose che non venivano concepite da certi autori, anche quando ero uno degli ultimi elementi di una compagnia di rivista e seguivo il comico per studiare e imparare, preferivo proporre tutto quello che mi veniva in mente e che rientrava nelle mie capacità. Così mi dicevo che se il pubblico mi avesse accettato per me era fatta, perché non avrei dovuto dipendere da qualcun altro per farmi scrivere o proporre un personaggio o una situazione<sup>136</sup>.*

Dall'esperienza milanese, agrodolce, il Nostro aveva appreso che l'incontaminata spontaneità ed il fisico aiutante non erano sufficienti ad ottenere consensi duraturi nel mondo dello spettacolo. In detto ambito, incontrerà un certo seguito quel fuorviante

---

<sup>135</sup> Due capocomici in cerca d'una scrittura si vantano dei propri nuovi repertori nel film del 1973 di Alberto Sordi *Polvere di stelle* (N. del A.).

<sup>136</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi, in De Matteis Stefano, Lombardi Martina e Somare Marilea (curatori), *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi, 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980, pag. 195.

corollario della vulgata neorealista per cui un attore non professionista, preso indiscriminatamente per la strada (come diceva Vittorio De Sica quando si vantava di saper far recitare anche i sassi) sia capace di trasformare la propria naturale espressività in grande abilità recitativa. Tanta fortuna ha avuto detta credenza che si crede spesso ancora oggi si crede ancora che belle faccine televisive e curve pneumatiche possano funzionare meravigliosamente a teatro, al cinema (o addirittura in parlamento). Questa supposta eredità della grande stagione cinematografica del dopoguerra viene smascherata dalle parole stesse di André Bazin:

*Non è l'assenza di attori professionisti che può caratterizzare storicamente il realismo sociale al cinema e neppure la scuola italiana, ma proprio la negazione del principio della vedette e l'utilizzazione indifferente di attori di mestiere e di attori occasionali. Quel che importa è di non porre il professionista in un ruolo abituale: il rapporto che stabilisce col suo personaggio non deve essere appesantito per il pubblico da nessuna idea a priori. È significativo che... Anna Magnani fosse una cantante realista e Fabrizi un comico d'avanspettacolo<sup>137</sup>.*

Come i due campioni attoriali di *Roma città aperta*, anche Albertone, rimane e rimarrà uno degli ultimi rappresentanti di quella generazione di interpreti che hanno imparato a fare un po' di tutto in ragione d'una lunga, assidua e faticosa gavetta. Siamo ancora nel 1937, naturalmente di rivoluzione neorealista ancora non si parlava, ed il Nostro, comunque, dimostrava un forte interesse per rendere il più completa possibile la propria formazione. Si cimentava nel canto, nel ballo, come sono attore comico (ed anche drammatico), confezionava dunque uno degli apprendistati più completi del panorama attoriale italiano.

Giusto in ragione di questo suo ossessivo impegno a sperimentare e sperimentarsi, a migliorarsi per ottenere una scrittura, decide di aggiungere al suo ancor modesto repertorio di sketch, l'imitazione delle voci italiane di Laurel & Hardy. Si trattava d'una scelta, come vedremo più avanti, che avviene prima della sua assunzione

---

<sup>137</sup> Bazin André, "L'amalgama degli interpreti", in *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986, pag. 283.

alla Metro Goldwyn Mayer come doppiatore ufficiale di Oliver Hardy. All'epoca infatti v'erano numerosi comici d'avanspettacolo o di rivista che imitavano la parlata della coppia hollywoodiana. Già nel 1935 per esempio i giovani Carlo Dapporto e Achille Campanini ne facevano una gustosa parodia in un numero d'avanspettacolo. Ora proprio per una di quelle brillanti coincidenze di cui è tappezzata la *stairway to heaven* degli attori, accade che nella tournée d'avanspettacolo organizzata da Angelo Muzio, il Nostro incontra Aldo Fabrizi, già affermato attore del teatro minore e paladino della romanità:

*Conobbi Aldo Fabrizi a Genova, nel 1937, durante una delle mie prestazioni di avanspettacolo. Non lo avevo mai visto prima. Ricordo che faceva una macchietta, quelle di Decio, e poi un tango in frac intitolato Tullulù non m'ami più. Per me fu una rivelazione, perché scoprii non solo un uomo che mi faceva ridere, ma un uomo che aveva una personalità. Allora, siccome il mio numeretto era ad apertura dello spettacolo, scendevo immediatamente in platea per andarmi a sentire Fabrizi che invece era la vedette e si esibiva in chiusura. Ai suoi inizi Fabrizi era molto più socievole. Dopo, quando fu scoperto cinematograficamente, anche lui come tanti altri si adagiò credendo probabilmente che quel suo modo di avere rapporti con la gente — ossia quella sua, diciamo, ineducazione, quel suo scarso rispetto umano — facessero parte di una sua personalità e fossero i requisiti che gli avevano dato il successo. Invece proprio questi, con l'andare del tempo, furono le sfaccettature che cominciarono a stancare coloro che gli stavano vicino, e così fu un po' emarginato<sup>138</sup>.*

Il futuro interprete del Don Pietro di *Roma città aperta*, aveva costruito il proprio successo rappresentando, i modi popolari della plebe cinica e bonaria sui palcoscenici del teatro minore. Grazie al suo ricco repertorio di caricature, alle spiccate doti d'improvvisatore di monologhi (immediatamente vincolati con l'attualità quotidiana) era riuscito a stabilire un contatto diretto con il pubblico. Nel successivo

---

<sup>138</sup> Dichiarazioni di Sordi in Fofi Goffredo, e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 39.

passaggio alla rivista aveva approfondito le sue caratterizzazioni, sviluppando la propria vena di schiettezza vernacolare. S'era specializzato nel rappresentare, con humor popolano più vicino a Trilussa che al Belli (quindi meno schietto e più contaminato con l'italiano), un campionario di macchiette comiche che segnalavano piccole curiosità o incongruenze della vita a partire dalla domanda cardine: "Ci avete fatto caso?". Marco Giusti lo ricorda come:

*Vetturino, pescivendolo, aiuto barbiere, postino, tipografo, fruttivendolo, facchino abusivo, lucidatore di mobili, falegname, omino che vende i palloni, garzone di macellaio nella vita. Cameriere, carrettiere, autista, pugilatore, sciatore, portiere, sarto, fotografo, bagnino, maschera del cinema, cacciatore, olimpionico, borsaneraro sulle scene. Comunque e sempre Aldo Fabrizi è soprattutto romano. Non si tratta di un semplice dato anagrafico [...] ma di un elemento culturale, psicologico, umano. E comunque e sempre è uguale al suo pubblico, uno di loro<sup>139</sup>.*

Erano storie quotidiane di gente comune raccontate con umorismo affettuoso e sentimentale che rispecchiavano il clima del suo tempo e della sua città che in lui si riconosceva e rideva di se stessa. Erano vicende d'un umanitarismo dimesso ed antiretorico che quasi immediatamente incontreranno la loro trasposizione cinematografica in *Avanti c'è posto!* (Mario Bonnard, 1942), *Campo de' fiori* (Mario Bonnard, 1943) e naturalmente in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Così come avveniva con Anna Magnani (coprotagonista degli ultimi due film ricordati ed omologo femminile della comicità romana e romanesca del teatro popolare) anche Aldo Fabrizi presentava una grave incapacità nell'amministrare la propria bravura, nel saper scegliere con oculatezza progetti e consiglieri. Una difficoltà seria da aggiudicare probabilmente al proprio carattere che nelle parole di Federico Fellini *esprimeva, comunicando in maniera sufficientemente esatta, quella che era l'anima del romano, proprio del romano dell'impero, violento, cinico, sentimentale*<sup>140</sup>. Lo stesso Fellini, che nei suoi primi anni romani era stato stretto collaboratore di Fabrizi, descrive

---

<sup>139</sup> Giusti Marco (curatore), *Aldo Fabrizi. Ciavéte fatto caso?*, Milano, Mondadori, 2004, pagg. 7-11.

<sup>140</sup> Fellini Federico, "Che cos'è l'avanspettacolo" in *Cine Magazzino*, 18 giugno 1939.

Roma come un *faccione rossastro che assomiglia a Sordi, Fabrizi, la Magnani*. Se quest'ultima nel 1962 rappresenterà *Mamma Roma* nell'immaginario pasoliniano, Albertone, meno *sentimentale* e più *cinico* subentrerà a Fabrizi tanto nel cuore del pubblico capitolino come nella cerchia delle strette amicizie del regista romagnolo. Dell'avvenuto passaggio di consegne Fellini lascerà testimonianza nella famosissima gag *lavoratori della mazza* di *I vitelloni* accompagnata da un gestaccio alla maniera di Fabrizi.

Questi, come ricordava appunto Alberto Sordi, possedeva un carattere difficile, era molto arrogante, rispettava solo i colleghi che riteneva paritari per storia e grandezza (Totò, Peppino De Filippo) o i registi di forte autorità (Lattuada, Monicelli, Blasetti) che sapevano intendere, accettare ed anche modificare le sue posizioni, senza creare degli scontri. Aldo Fabrizi stesso si cimenterà più tardi, nella regia di film dai toni sempre in bilico tra il comico ed il patetico come *Emigrantes* (1949, una delle pochissime illustrazioni filmiche dell'emigrazione italiana in America del Sud), *Una di quelle* (1953) o la trilogia della famiglia Passaguai (*La famiglia Passaguai*, 1951; *La famiglia Passaguai fa fortuna*, 1951; *Papà diventa mamma*, 1952) tratta da un soggetto del feroce umorista Anton Germano Rossi. Saranno tutte storie che anticipano il passaggio dalla miseria al benessere, dalla povertà al cosiddetto miracolo economico. Sono pellicole dove si cominciava a respirare quell'aria fresca di modernità che però, Fabrizi stesso, non potrà assaporare pienamente perché superato dai protagonisti della *commedia all'italiana* Age, Scarpelli, Scola, Maccari, Monicelli, Gassman e naturalmente Alberto Sordi. Del resto già nel 1938 con profonda sensibilità scenica, Alberto Savinio aveva segnalato una certa ripetitività dei temi comici di Fabrizi:

*Fabrizi dispone di mezzi migliori, ma i temi della sua comicità, tra suocere considerate come malanni e dolori che vengono dalle cambiali in protesto, sono ancora quelli in uso tra i pensionati*<sup>141</sup>.

Come attore cinematografico, ormai avviato sul lungo viale del tramonto, riuscirà a raccogliere le forze per affinare una certa vena crepuscolare dai risvolti anche tragici nei film del 1950, di Mario Monicelli e Steno *Vita da cani* dove si trova a

---

<sup>141</sup> Savinio Alberto, in *Omnibus*, 2 luglio 1938.

rievocare le miserie del mondo di varietà da cui proveniva, oppure nel film del 1947, di Alberto Lattuada, *Il delitto di Giovanni Episcopo*, tratto da un romanzo dannunziano d'ispirazione russa, sulla Roma d'inizio secolo, dove Albertone si segnala per l'interpretazione di un ruolo secondario ma di sorprendente perfidia.

Goffredo Fofi<sup>142</sup> s'impegna ad immaginare un giovane Sordi, sul set del *Delitto di Giovanni Episcopo* o ancor prima, seduto nelle prime file della platea o nascosto dietro le quinte del teatro, che scruta avidamente il pilastro della comicità romanesca, ne studia i trucchi e s'interroga su quel misto di bonarietà, frustrazione, autodifesa e aggressività che, successivamente e solo in parte, ha fatto propri. Ma a differenza di Fabrizi, Albertone è rimasto sempre e comunque estraneo al sentimento di frustrazione. Per il normale egocentrismo del grande attore, per l'ossessione alla conquista del centro della scena per legittima ansia di emanciparsi da certi modelli forti, Sordi ha sicuramente ereditato molto da Fabrizi, ma nel privato non ha condiviso nulla, né offese né umiliazioni. La cattiveria sordiana si sfogava già abbastanza nei film, la sua rappresentazione della meschinità di un personaggio non ha confronti, nella storia del nostro spettacolo; ma nella vita, una volta che gli che era stato riconosciuto quello che riteneva gli fosse dovuto, e una volta che era riuscito a primeggiare, poteva dedicarsi ad un'altra importante recita, quella del gentiluomo di buone maniere e dalla condotta basata sulla saggia misura. La vecchietta rappresenta un traguardo che accomuna tutti i percorsi vitali, ma rispetto ad Aldo Fabrizi, quella di Sordi è stata certamente più gratificante e meno malinconica, proprio per la consapevolezza che la possibilità d'affetti duraturi esiste solo nel privato (mentre gli incontri artistici partecipano sempre alla sfera del provvisorio e dell'effimero).

Negli anni Trenta, si diceva, il regime aveva cercato di riorganizzare (direttamente od indirettamente) tutte le forme d'ozio e di spettacolo dei suoi sudditi, con il tentativo poco occultato di omogeneizzarne gusti e desideri. Se da un lato, il duce in prima persona aveva affidato la propaganda e la difesa dell'ideologia fascista al cinematografo (l'arma più forte), le fortune del teatro di prosa erano delegate all'aura divistica (ancora ottocentesca) dei grandi attori consacrati. Diversamente, per il mondo della rivista, il regime si attiva per trasferire tutto il peso dei costi di produzione, dal

---

<sup>142</sup> Fofi Goffredo, "Guardando Fabrizi", in *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pagg. 50-54.

gestore teatrale al capocomico che doveva reinventarsi come imprenditore. Questi, nel tentativo di non soccombere di fronte alla concorrenza del cinema, si vedeva costretto ad organizzare attorno a titoli altisonanti ed esotici che rispecchiassero in un contesto eroico e fondamentalmente falso, tutta una serie di numeri d'attrazione (comici, ballerine, cantanti, maghi) ognuno di loro possedeva un proprio stile ed una tematica autonoma e si legava agli altri solo esteriormente grazie alle musiche ed alle scenografie.

Quella della rivista era, dunque, una struttura drammaturgica molto simile per inconsistenza a quella dell'avanspettacolo tanto che per potersi distinguere da quest'ultima, aveva costantemente bisogno di potenziare la macchinazione spettacolare, il luccichio splendente e meraviglioso di costumi luccicanti. Erano dunque pratiche che causavano un aumento vertiginoso dei costi ed un conseguente rafforzamento delle responsabilità e del prestigio dell'impresario. Caso emblematico di questa nuova figura di impresario, è quello di Remigio Paone contemporaneamente autore, coreografo e scenografo, che prima e meglio dei suoi colleghi intuisce tanto la trasformazione radicale della società italiana da prima a dopo la guerra, quanto la necessità della creazione di un immaginario meno autarchico, meno bellicoso e guerrafondaio di quello propugnato dal cinema fascista. Era stato lui sotto la propria etichetta *Errepi*, a lanciare Wanda Osiris, la grande soubrette, la regina delle ricchissime scenografie che scendeva dalle sontuose scale, tra file di aiutanti boys (tra cui incontreremo anche il Nostro), la grande protagonista di un esotismo poco eroicizzante che ha fatto sognare una generazione intera di italiani benestanti, provinciali, e vagamente esterofiliaci.

Il pubblico, invece, meno abbiente e dai gusti meno sofisticati preferiva applaudire (e fischiare) fragorosamente attrici ed attori meno organizzati e meno illuminato da *paillette* e divine muse. Erano i protagonisti dell'avanspettacolo, un genere teatrale che come dice il nome stesso consisteva in uno spettacolo di varietà allestito prima d'una proiezione cinematografica e programmato in numerose sale per lo più frequentate da un pubblico popolare. L'abbinamento cine-teatro aveva riscosso un importante successo tanto che alla fine degli anni trenta nella sola capitale si potevano contare oltre venti sale (tra cui il Brancaccio, lo Jovinelli, il Delle Vittorie) che offrivano questa combinazione. Ricorda Bernardino Zapponi, lo sceneggiatore di *Polvere di stelle* (l'omaggio sordiano del 1973 agli avventurosi allestimenti delle

compagnie d'avanspettacolo), che davanti ai portoni ancora chiusi alle due e mezza di domenica pomeriggio, si formava la ressa di marinai e soldati ansiosi di poter assistere ad uno spettacolo d'erotismo innocuo, libero (almeno in apparenza) da qualunque compromesso intellettuale. Nella platea del Jovinelli di Roma, il pubblico rumoreggiava inquieto, tra applausi, risate, pernacchie e gatti morti scagliati in scena...

*... Volevano vedere le gambe. Soltanto le gambe erano permesse. Proibito persino l'ombelico. Gambe tracagnotte che picchiavano sulla passerella i tacchi alti, sollevando nuvole di polvere; musiche sgangherate e stecche agghiaccianti; in mezzo a tutto, il comico, benevolo e benedicente come il papa. Il rito era molto preciso, gli elementi sempre quelli, variamente alternati: coreografia, sketch, siparietto, "numero" (un cantante, un giocoliere), duetto comico-soubrette; poi un'altra coreografia, altro sketch, e così via per un'ora e mezza, che era la durata media. Quindi il film, generalmente scadente; la sala lentamente si vuotava. I personaggi erano fissi come maschere. Anzitutto, il comico e la spalla. La spalla era un uomo di mondo, col doppiopetto e il fazzoletto al taschino; irritato dal suo compagno imbambolato e ignorante, lo maltrattava, si stizziva, tentava vanamente di costruire con lui un affare, spesso truffaldino, ma le balordaggini del comico mandavano a monte ogni cosa. Certe volte il comico, esasperato dagli insulti dell'amico, concludeva col classico "mozzico in testa", ossia saltandogli addosso e fingendo di mordergli l'orecchio. Così raggruppati uscivano fra gli applausi e gli urli. Gli sketch, nell'avanspettacolo, seguivano pochi filoni, tradizionali: ci si basava quasi sempre sull'equivoco; l'essenziale era che la situazione fosse ben chiara fin da principio: il pubblico doveva sapere della partenza ambigua, l'unico inconsapevole era il comico, che continuamente cascava dalle nuvole.[...]. Le cantanti talvolta sceglievano canzoncine maliziose, facendo impazzire di allegra libidine i presenti giocando sull'equivoco osceno<sup>143</sup>.*

---

<sup>143</sup> Intervento di Zapponi Bernardino in De Matteis Stefano, Lombardi Martina e Somaré Marilea. (curatori), *Follie del varietà. Vicende memorie personaggi 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980, pag. 246.

L'intervento di Zapponi disegna un'immagine dell'avanspettacolo come d'un mondo dove i numeri venivano allestiti in famiglia. Era come una recita collegiale, un po' più spregiudicata, e comunque sempre disciplinata dal controllo del prefetto. Questi applicava le norme di censura (prima dettate dalle direttive fasciste poi da quelle democristiane) e faceva scendere sullo scenario una dolorosa sensazione di mutilazione. Si percepiva l'impossibilità di rappresentare uno spettacolo vero, libero e aggressivo. Come ricordano gli storici di settore Stefano De Matteis, Martina Lombardi e Marilea Somaré<sup>144</sup> il decennio che intercorre tra il 1937 ed il 1947 (oltre ad essere, secondo la nostra prospettiva, il periodo di formazione professionale di Alberto Sordi) segna il momento di massimo splendore dell'avanspettacolo. All'epoca rappresentava una palestra di pensieri in libertà, prodiga d'un certo scetticismo spicciolo, di sfiducia per il fascismo (e successivamente di delusione per la democrazia). L'avanspettacolo aveva sempre buon gioco sulla stanchezza popolare, sull'inerzia, sull'incertezza del futuro. Rappresentava una delle poche occasioni di svago, mentre fuori dal teatro, si vivevano anni di chiusura, ritiro e malinconia. Si assisteva al feroce incrudimento del governo fascista incamminato in un inarrestabile binario d'orrore e di morte (leggi razziali, la guerra, occupazione nazista, Salò).

A quel tempo, come ricorda Goffredo Fofi<sup>145</sup>, il teatro colto continuava a trascinarsi dietro un fardello di cattive abitudini attoriali. Le ereditavano tanto i figli d'arte, come i giovani *parvenú* che, consacrati al sublime monologo dannunziano, le assumevano in modo ancor più acritico per cancellare velocemente le proprie radici popolari. Gli attori dannunziani venivano adorati dal pubblico colto, per il loro registro aulico, per l'eleganza delle loro battute delicatamente allusive, per la dizione sofisticata. Una cerchia militante ed esclusiva di pubblico che amava la teatralità irrealista delle loro passioni astratte, dei sentimenti esanimi di triangoli familiari, inoffensivi e vaccinati contro ogni volgarità. Difficilmente il guitto periferico, impaludato nella propria natura localistica, poteva aspirare all'elevazione del teatro di prosa. Frequentemente, però, avveniva il contrario. Molto più frequente era il passaggio dal repertorio dei *grandi autori* agli spettacoli di rivista. Era stato il caso, ad esempio, degli attori della compagnia Za-Bum. Anche sugli scenari della rivista, si professava il rispetto per

---

<sup>144</sup> Ibidem.

<sup>145</sup> Cfr. Fofi Goffredo, prefazione a De Matteis Stefano., Lombardi Martina e Somaré Marilea (curatori), *op. cit.*, pag. 9 e segg.

l'etichetta ed il buon gusto, ma in quest'ambito il gioco delle situazioni richiedeva maggior libertà per poter trattare argomenti più licenziosi. Le cosiddette *variétés* alludevano a temi scollacciati sempre e comunque camuffati ed edulcorati dal capocomico ed organizzati sapientemente dal regista secondo regole preordinate e rigidissime.

Il teatro minore nelle sue distinte forme di *café-chantant*, *variété*, avanspettacolo o rivista rappresentava un autentico apprendistato. Richiedeva lo sviluppo di un'acutissima sensibilità nel percepire gli umori del pubblico, nel saper moderare l'improvvisazione, nel valorizzare l'apporto della spalla. Per un attore si trattava d'affrontare una costante fluttuazione dialettica tra ordine e disordine, testo letterario e commedia all'improvviso. Doveva imparare a calibrare la propria esecuzione interpretativa sapendo che questa veniva continuamente sottomessa alla valutazione d'una platea terribile, severa, ma comunque disponibile ad un ricorso in appello. Prima che s'alzasse il sipario il pubblico era libero d'ogni pregiudizio, poi, a poco a poco durante lo spettacolo, decideva se quanto gli si presentava davanti era noioso o divertente. Con l'applauso o la risata generale s'otteneva una completa assoluzione, con fischi o mormorii di disapprovazione si rendevano necessari piccoli o grandi ritocchi. Seguendo l'imposizione del gusto plateale, il testo si modificava, si reinventava, si distruggeva e si ricostruiva con la forza di un'immediatezza esigente. Del resto le avanguardie storiche e gli stessi teorici del linguaggio teatrale moderno come Brecht, Majakovskij, Mejerchol'd ed Ejzentejn nei loro tentativi di distruzione delle forme del teatro borghese, avevano individuato e fatta propria la straordinaria potenza del teatro minore.

Comunque siano andate le cose, tra le quinte dell'*Augustus*, nella stagione del lontano 1937, il grande Aldo Fabrizi rimane impressionato dall'esuberanza del giovane Sordi. Il futuro Don Pietro rosselliniano apprezza immediatamente l'umile ed irrefrenabile volontà d'eccellere del giovane Sordi e pensa così di ingaggiarlo per lo spettacolo *San Giovanni* nella propria compagnia di rivista che stava allestendo insieme alla soubrette Anna Fougez. Albertone viene scritturato come *stilé*, vale a dire come particolare tipo di ballerino che con i capelli tutti impomatati ed un impeccabile frac (bianco alla fine del primo tempo e nero alla fine dello spettacolo) entrava in scena soltanto alla fine. Aiutava la prima donna a scendere la scala, le porgeva la mano perché

lei s'appoggiasse ed avanzasse con passo felino e sinuoso, poi la accompagnava alla ribalta cantando e sfoggiando uno smagliante sorriso. A quel punto esplodeva *il gran finale*, durante il quale lo stilé aveva pochi minuti per farsi notare dal pubblico mettendo in evidenza tutte le proprie capacità. Saltava, cantava, ballava cercando di distinguersi dagli altri senza perdere quello stile impeccabile che per contratto doveva mantenere. In quel momento la Fougez (al secolo Annina Pappacena) era la grande *soubrette* del varietà, aveva trionfato sulle scene parigine ed aveva inaugurato, ancor prima di Wanda Osiris, la famosa entrata in scena dall'alto d'una scalinata principesca.

L'esperienza dura pochissimo, ma il breve ingaggio aveva incrementato il *curriculum vitae* del Nostro e contemporaneamente ne aveva rinvigorito l'entusiasmo. Allo scioglimento della compagnia, infatti si era presentato baldanzoso a Guido Riccioli capocomico dell'omonima Riccioli – Primavera, d'una compagnia di primaria importanza nel panorama rivistaiolo dell'epoca, che proprio in quel momento stava organizzando la nuova stagione. Si trattava dello spettacolo di varietà *Ma in campagna è un'altra... rosa* giocava allusivamente con la rivalutazione autarchica della vita di campagna voluta dal regime fascista. Lo spettacolo era costruito attorno alla figura della *soubrette* Nanda Primavera, grande primadonna che alla maniera della Fougez entrava anch'essa in scena circondata da un manipolo d'aitanti stilé, tra i quali figurava un giovanissimo Indro Montanelli (improvvisato boy per amore d'una ballerina). Il Nostro desiderava ardentemente entrare a formar parte del gruppo, come ricorda la stessa Nanda Primavera:

*“Che sai fare?” gli chiese Riccioli e lui pronto: “Commendatore, io so fare il ballerino, le imitazioni, io so cantare. Io so far tutto” ». Poi, di fronte alla perplessità di Riccioli, intervenni io con una domanda perentoria, definitiva: “Ce l’hai la giacca bianca?” “Sì certo che ce l’ho” mentì Sordi che subito dopo correva a comprarsela a rate. Ogni riserva cadde e Sordi fu subito assunto come generico con una paga che doveva aggirarsi sulle trenta lire giornaliere. Era un ragazzo così pieno di voglia di fare... Tant’è vero che ogni volta, finita la prova, il povero marito mio diceva: “La prova è finita per tutti, ma tu rimani qui”. E poi a me, quando si rimaneva soli: “Quello è un ragazzo che si farà, vedrai, Nanda”. Mio marito era un uomo severo e non perdeva tempo con chi non aveva le doti.*

*Ma Sordi era pieno di iniziativa, di passione. Mi ricordo che in uno sketch "Paolo e Francesca" che io recitavo con Guido, dove lui faceva l'armigero, tutt'a un tratto una sera, di testa sua, fece una mossa come se gli stesse per cascare la corazza. Ci fu un'ilarità formidabile. Era un bravo ragazzone. Diceva continuamente: 'Vedrete, diventerò un grande comico!'<sup>146</sup>.*

La grande compagnia Riccioli - Primavera era composta da settanta elementi. Ognuno aveva un compito preciso per il quale era stato ingaggiato e che doveva rispettare (altrimenti poteva incorrere in sanzioni economiche o addirittura nella rescissione del contratto). V'erano una quarantina di ballerine, il comico, la spalla del comico, i caratteristi, la soubrette e le subrettine, il cantante e la cantante, le ballerine soliste, il numero d'attrazione ed, appunto, otto stilé. Il Nostro, tuttavia, sin dal principio prende le distanze dall'allineamento al gruppo di stilé. Non riusciva a rassegnarsi al fatto di salire sul palcoscenico senza poter dire neppure una parola. Si dava quindi molto da fare per mettersi in luce. Faceva la comparsa, la spalla in alcuni sketch comici, il trovarobe e l'aiuto tecnico dietro le quinte. Imparava il funzionamento del mondo dello spettacolo dal di dentro, e ne provava, nonostante i sacrifici e le fatiche, un'entusiastica gratificazione. Guido Riccioli, attore di lunghissima esperienza, era uno splendido modello per tutti. Era prodigo di consigli ed ammonimenti come ricordava sempre di parlare chiaro e forte, perché la rivista richiede la tonalità della tromba e le sue note squillanti devono arrivare a tutti anche al pubblico della terza galleria.

Il fumo degli spettacoli pomeridiani ed il gelo di quelli serali, le repliche a Roma, Napoli e Firenze, tutto era occasione di un'impagabile esperienza formativa. Il Nostro apprendeva molti trucchi del mestiere come la modulazione del ritmo del passo in scena, l'assunzione dei giusti tempi per suscitare la risata, acquisizione dell'empatia con il pubblico, allenamento interiore di preservazione contro ansie, invidie e malignità dei compagni. La sua irreprensibile diligenza, infatti, spesso veniva letta dagli altri artisti come eccessiva volontà di strafare, come pericoloso tentativo di oscurare i colleghi. Ricordando i suoi primi anni *romani* Federico Fellini racconta a Grazia Livi:

---

<sup>146</sup> Nanda Primavera, in Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 42.

*La prima volta che lo vidi fu in un cinema-teatro, a Roma. Doveva essere il '38, Sordi faceva dell'avanspettacolo nella compagnia Riccioli-Primavera. Mi ricordo che in una certa scena, fra le comparse vestite da soldati pagliacceschi, ce n'era uno che strafaceva, lasciava cadere la spada, ma era molto buffo, aveva delle cadenze da clown vero... Dopo, insieme a un amico, andai dietro le quinte e prima d'arrivare ai camerini mi fermai in palcoscenico, dove le comparse appendevano i vestiti fra le corde e i chiodi, e tutt'a un tratto riconobbi quel clown. Stava lì col suo faccione lunare, con lo sguardo frastornato. Mi fermai e gli dissi: "Sei bravo! Mi sei piaciuto molto!". Lui mi ringraziò ridendo con occhi sgranati, da matto<sup>147</sup>.*

Il grande regista riminese, che nel suo *Roma* del 1972 saprà illustrare il mondo dell'avanspettacolo romano nella maniera grottesca ed iperbolica a lui congeniale, nel loro primo incontro individua, dietro le attuazioni clownesche sordiane, l'essenza rabbiosa e quasi patologica della vocazione del Nostro. Sa leggere da subito l'inflessa aspirazione a progredire e, nella contingenza, a migliorare il proprio ruolo all'interno della compagnia.

La grande aspirazione di Sordi era, dunque, quella di fare il comico. Sin dal primo giorno che era entrato nella compagnia aveva incalzato il capocomico con continue richieste d'ottenere più spazio nello spettacolo. Come riporta Giancarlo Governi<sup>148</sup>, l'occasione propizia sembra arrivare con l'incorporazione in compagnia di due ballerine russe di danza classica Nina e Tatiana Wassilieva che si esibivano in un numero di coreografia d'avanguardia: *Le ninfe e il fauno*. Durante le prove Riccioli inizialmente aveva deciso di far costruire la statua d'un fauno intorno al quale avrebbero danzato le due ballerine-ninfe, poi aveva cambiato idea e un po' per risparmiare sulle scenografie, un po' per liberarsi dalle ossessive richieste del Nostro, decide di metterelo sul piedistallo, tutto nudo con una pelle di capra indosso e due cornetti di stoffa da fauno. Secondo quanto racconta Augusto Borselli era stata proprio la coreografa, la signora Petri, commossa dal suo stato di prostrazione e sconforto, e colpita dalle sue

---

<sup>147</sup> Federico Fellini, in *Ibidem*, pag. 43.

<sup>148</sup> Governi Giancarlo., *op. cit.*, pag. 38.

fattezze delicate e gentili ad intercedere per Albertone. Evidentemente dopo tanto allenamento casalingo aveva imparato ad accattivarsi la simpatia delle signore mature:

*La signora Petri [...] pensò che tutto sommato, egli non avrebbe certo deluso nel ruolo di statua del fauno [...]. Sordi non aveva altra possibilità di scelta. Accettò di esordire nelle “arti figurative” e poche sere dopo, abbondantemente verniciato di bianco, inguainato in una pelle di daino, prese posto su di un piedistallo, attorno al quale le danzatrici cominciarono a volteggiare. Il suo debutto come uomo-statua gli fece correre il rischio di calcare le tavole di un palcoscenico per l’ultima volta in vita sua. E ciò non per la sua inesperienza o per le sue troppo vaghe affinità con un satiro (poiché del resto gli si chiedeva soltanto di rimanere immobile su uno zoccolo di legno per dieci minuti circa) bensì a causa di un’irresistibile corrente d’aria proveniente dalle quinte. Durante tutto il tempo della rappresentazione, il nostro eroe, già molto raffreddato fu tormentato da un inesorabile formicolio al setto nasale, sempre sul punto di prorompere in un sonoro starnuto. Fortunatamente riuscì ad evitare starnuto e polmonite e a meritarsi un posto onorato tra le statue viventi. Anche come statua di fauno la vita non fu facile per Alberto Sordi, che pure godeva le simpatie della maestra coreografa. Il suo numero in realtà corse spesso il rischio di naufragare nel ridicolo a causa di incidenti imprevedibili, quali quello verificatosi al teatro Mercadante di Napoli, quando la parrucca ricciuta e fornita di piccole corna, che cingeva il capo del fauno si staccò improvvisamente a causa dell’eccessivo ardore tersicoreo delle due prosperose ninfe. Comunque, animato da una forza d’animo non indifferente, Sordi resistette sul piedistallo del fauno per oltre quattro mesi<sup>149</sup>.*

Quindi nelle prime intenzioni del capocomico, il Nostro avrebbe dovuto rimanere immobile e statuario durante tutto il balletto, ma coreografa (una signora

---

<sup>149</sup> Borselli Augusto, “Debuttò verniciato di bianco”, in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, numero 32, 7 agosto 1954.

matura e dal cuore tenero) decide di modificare il numero. Così dopo che le ninfe avevano danzato intorno al piedistallo, il fauno doveva saltare improvvisamente giù e mettersi ad inseguirle per tutto il palcoscenico. L'estemporanea e personalissima interpretazione di balletto classico pare assolvere interamente le aspettative, tanto che Riccioli finisce per accordargli un *siparietto* di introduzione ad uno sketch di prestidigitazione interpretato dallo stesso capocomico. Non molto tempo dopo Riccioli gli aumenta la paga e gli affida un nuovo sketch, scritto appositamente per lui dagli autori Benini e Gori. Il Nostro doveva interpretare la parte di un maggiordomo che interpretava alla maniera di Oliver Hardy. Si era allentato a lungo dietro le quinte ad imitare le voci della coppia *Laurel & Hardy*. Era l'unico imitatore che sapeva farli entrambi. Spesso Riccioli concedeva all'insistente Sordi di esibire il numero al pubblico: lui usciva sulla scena annunciandosi da solo: "gentile pubblico ecco a voi la voce di Stanlio & Ollio in carne ed ossa".

## 2.14. "Guardo gli asini che volano nel ciel"<sup>150</sup>

Le prime esperienze nel mondo dello spettacolo in paragone all'enorme quantità d'energia spesa sono poco incoraggianti e per nulla ricche di soddisfazioni. È, tuttavia proprio nel personale tentativo di raddrizzare una sorte avara di successi, che Alberto Sordi si tempera quale ultimo rappresentante di una generazione di interpreti che si sono trovati nella impellente condizione di dover imparare a fare un po' di tutto. Con estrema attenzione guardava il comportamento incoerente, buffo a volte anche stupido, della gente comune (secondo la pratica del *lobby watching* vale a dire l'attenta osservazione e codificazione dei paradossi minuti del quotidiano prossimo). E contemporaneamente studiava le caratterizzazioni umoristiche di quelli che Albertone considerava i propri maestri. Si trattava di un grande lavoro d'accumulazione d'esperienze che verrà a configurare il proprio carro di Tespi:

---

<sup>150</sup> Incipit della canzone *A zozzo* di Riccardo Morbelli e Gino Filippini, testo adattato dallo stesso Sordi per l'esilarante scena del balletto di Laurel & Hardy in *I diavoli volanti* versione italiana del film di Edward Shuterland del 1939, *The Flying Deuces* (N. del A.).

*Sentivo di saper interpretare certe cose che non faceva nessuno. Ad esempio cominciavi con delle imitazioni per reazione al perfezionismo. Cioè, c'erano degli imitatori che facevano alla perfezione tutto, tanto che sembrava vero: che so, la sega, il bambino che piange, gli animali, insomma tutto. Io invece per reazione, non potendo e non volendo essere un perfezionista, il che oltretutto avrebbe richiesto un lavoro di applicazione, studio, prova e riprova, volevo restare un istintivo, uno che sapeva rappresentare certe cose che avrebbero potuto saper fare tutti. Alla base dei miei principi c'era il fatto che volevo somigliare alla gente. I primi tempi, però, ogni volta che proponevo le cose secondo questo mio criterio, il pubblico rimaneva gelato, non capiva quello che stavo facendo e cosa caspita volessi. Comunque ottenevo ugualmente il mio successo, nel senso che sempre si parlava di questo ragazzo matto che chissà che diamine voleva. Ma era sempre un successo aleatorio che durava una sera o due e poi, cambiando piazza, dovevo ricominciare tutto da capo. Dopo il doppiaggio di Oliver Hardy [cfr. infra], la mia voce divenne molto popolare. Così, dato che volevo fare teatro, chiesi a quei sindacati che si incaricavano di fare ingaggiare gli attori, di mandarmi in una tournée per l'Italia come voce di Ollio e mi montai un repertorio di barzellette. Per un pezzo feci questi numeri che duravano una sera o due nei vari avanspettacoli. Mi annunciavo da solo. L'avanspettacolo era composto da elementi diversi tutti ingaggiati per un numero tot di giorni: c'era invariabilmente un giocoliere, un cantante, un comico con la spalla, un fantasista e questo gruppo di gente non aveva nulla a che vedere con una compagnia vera e propria<sup>151</sup>.*

Di sicuro l'attenta osservazione dell'illustre concittadino Aldo Fabrizi, gli aveva regalato un aiuto decisivo. Lo stesso Fabrizi era stato anticipatore sulle scene della proposta comica di macchiette, osservate e copiate da persone reali. Il variegato tessuto sociale della capitale in questo senso sempre è stato generoso di personaggi dall'aspetto risibile o dal comportamento bizzarro. Tuttavia la spinta decisiva proviene dagli Stati

---

<sup>151</sup> Dichiarazione di A. Sordi, in De Matteis Stefano, Lombardi Martina e Somaré Marilea (curatori), *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi, 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980, pagg. 195-196.

Uniti, giusto da quel paese che lungo la sua carriera amerà satireggiare in più d'una occasione. L'assist gli arriva, come vedremo, dal già nominato Oliver Hardy, il grande comico d'oltreoceano (non più solo codificatore del citato *lobby watching*) che similmente a Fabrizi aveva trasformato la propria pinguedine in uno dei principali fattori della propria comicità.

Si assisteva proprio in quegli anni all'introduzione nell'industria cinematografica italiana della tecnologia di sincronizzazione sonora, un processo che s'era completato lentamente attraverso mille difficoltà. Come sostiene nel suo prezioso studio Mario Quargnolo<sup>152</sup> le *Majors* hollywoodiane avevano deciso di non utilizzare per il mercato italiano (come per quello spagnolo e tedesco) l'escamotage delle *didascalie sovrimpressionate sul bordo inferiore dei fotogrammi*. Preferivano girare loro stesse plurime versioni dei propri film in presa diretta con attori e registi, che conoscessero la lingua dei paesi importatori. Così facendo bloccavano ogni eventuale iniziativa di intervento delle imprese di distribuzione straniere. Di contro il regime d'autarchia, promosso sciovinisticamente dal governo fascista aveva proibito la concessione del visto di proiezione ai film doppiati all'estero. Temeva che si potessero trasformare in pericolosi veicoli d'esterofilia (venivano tollerate solo le canzoni) di modo che la distribuzione italiana provvedeva ad una sonorizzazione approssimativa e maldestra. Della colonna sonora originale rimanevano solo le musiche e gli effetti sonori, l'audio del parlato veniva totalmente cancellato. Poi nel bel mezzo d'una scena di dialogo "muto" si inserivano quadri di intertitoli che traducevano per intero le battute. Il ritmo interno ed il flusso della narrazione subivano una completa alterazione. Si perdeva totalmente il valore plastico e compositivo della messa in scena. Insomma come scrivevano gli umoristi del *Marc Aurelio* erano film "letti al cento per cento"<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Quargnolo Mario, "Le voci di Stanlio e Ollio", in Guidorizzi Mario, *Voci d'autore. Storie e protagonisti del doppiaggio italiano*, Sommacampagna (Venezia) Ci Erre Edizioni, 1999, pagg. 159-161.

<sup>153</sup> Ricorda lo stesso Quargnolo ["Pionieri ed esperienze del doppiato italiano", in Guidorizzi Mario, *op. cit.*, pagg. 11-22] che nella disastrosa stagione 1930-31 si erano potuti vedere "in originale" solo *La canzone dell'amore* (di Gennaro Righelli, primo film sonoro autoctono), *City Lights* (di Charles Chaplin, per il rifiuto chapliniano del dialogo come scelta poetica) e *Ben Hur* (di Fred Niblo, film muto del 1926 sapientemente sonorizzato). Al contrario si era dovuto assistere allo scempio censorio di *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1930), *Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, 1930), *Hallelujah!* (King Vidor, 1929), *Sous le toit de Paris* (René Clair, 1929), *Hell's Angels* (Howard Hughes, 1930), *Dirigible* (Frank Capra, 1930) e *The Shows of Shows* (John Adolphi, 1929). Quest'ultimo film, in particolare, aveva subito il taglio arbitrario dell'intera sequenza dove John Barrymore recitava il monologo di *Riccardo III* (N. del A.).

La soluzione autarchica era di gran lunga inferiore a quella delle versioni plurime. In questa direzione erano state pioniere la Metro Goldwyn Mayer, la Fox e la Paramount (con gli stabilimenti parigini di Joinville). Però se un Dracula poteva funzionare anche senza l'ineguagliabile interpretazione di Bela Lugosi<sup>154</sup> difficilmente le commedie potevano funzionare senza le facce dei loro consacrati protagonisti. E, tuttavia le *Majors* dovevano cercare in tutti i modi di attenuare l'insoddisfazione d'una visione arrangiata con il rocambolesco sistema all'italiana che abbiamo raccontato. Il cineasta, documentarista e storico del cinema Gerardo Di Cola<sup>155</sup> spiega che esse, dopo l'insuccesso commerciale del film in multiple versione *Luigi La Volpe* [*The Men of North* (Hal Roach, 1930)] avevano cambiato strategia commerciale. Il nuovo piano (adottato per prima dalla MGM) intendeva far parlare in italiano gli stessi attori hollywoodiani. La Metro appunto aveva obbligato Buster Keaton a recitare il prologo di *Free and Easy* (Edward Sedgwick, 1931) in italiano. A tal proposito scrive Emilio Cecchi critico d'arte e di letteratura: "Keaton recita il prologo e si aiuta con così graziose invenzioni umoristiche in modo da farsi perdonare, credo, l'italiano approssimativo" (*Corriere della Sera*, febbraio 1931). Il noto critico cinematografico Filippo Sacchi, da parte sua, replica:

*Non è il caso di insistere con questi saggi di buona volontà linguistica... per quanto possiamo essere intimamente lusingati dalla diligenza di questi attori americani nell'imparare a dire "Buona sera!"...<sup>156</sup>.*

Comunque non tutti gli attori erano comici né potevano cavarsela con una sola battuta. Era dunque necessario perfezionare il metodo che alla fine consisteva...

---

<sup>154</sup> Una tra le più spettacolari doppie versioni di Hollywood viene realizzata nel 1931 dalla Universal per il film *Dracula*. Di giorno le riprese venivano effettuate sotto la direzione di Tod Browning con il cast anglofono capeggiato dall'icona vampiresca Lugosi. Di notte George Melford dirigeva l'équipe ispanica con il cordovano Carlos Villarias (che difficilmente poteva reggere il confronto con il suo omologo ungherese) nella parte di Dracula e Lupita Tovar vittima del vampiro dalla bellezza più terrena e sensuale della collega americana Helen Chandler. La versione "notturna" zoppica un po' nella babilonia degli accenti ispanici, ma dura 29 minuti in più di quella "diurna" e presenta soluzioni tecniche assai più ardite ed interessanti (N. del A.).

<sup>155</sup> Di Cola Gerardo, *Le voci del tempo perduto. La storia del doppiaggio e dei suoi interpreti dal 1927 al 1970*, Chieti, eDicola Editrice, 2004, pagg. 33-35.

<sup>156</sup> Sacchi Filippo, "Chi non cerca trova", *Corriere della Sera*, 29 marzo del 1931.

... nello scrivere in italiano, su di una lavagna posizionata di fianco alla macchina da presa, poche battute che vengono lette dal “divo straniero” di turno. Così per la prima volta, si ha l’opportunità di ascoltare anche in Italia la voce di Greta Garbo che in *Anna Christie* [id. (Clarence Brown, 1930)] e *Romanzo* [Romance, (Clarence Brown, 1930)] (entrambi proposti nel 1930 ammutoliti eccetto due brevi sequenze) con voce soffice e profonda manda un segnale flebile, ma forte, delle potenzialità del sonoro che non può, però, ridursi a poche battute lette frettolosamente in un italiano improbabile. La Metro pretende anche da Stan Laurel (Stanlio) e Oliver Hardy (Ollio) di recitare in italiano in *Muraglie* [Pardon us, (James Parrott, 1931)] nella versione proiettata in Italia a partire dal novembre 1931. I due grandi comici tentano di leggere le battute scritte in italiano [ma anche in spagnolo, francese e tedesco] sulla lavagna [il cosiddetto gobbo], ma, loro malgrado e involontariamente, storpiano le parole, creando quella caratteristica parlata che in seguito sarà copiata dai loro primi doppiatori, Carlo Cassola, voce di Stanlio e Paolo Canali, voce di Ollio<sup>157</sup>.

Erano stati, dunque gli stessi Laurel & Hardy, (come riafferma e documenta il giornalista ed autore televisivo Giancarlo Governi<sup>158</sup>) ad inventare quel divertente

---

<sup>157</sup> Si tratta del primo film hollywoodiano girato anche nella versione italiana, che narra le avventure di un cacciatore dell’Alaska. Il film, originariamente realizzato in spagnolo, viene girato anche in inglese, francese e tedesco con cast distinti per ogni versione. L’operazione ottiene un freddo risultato negli U.S.A. ed in Italia si rivela un vero fallimento. Infatti gli attori di origine italiana, ormai da tempo lontani dalla loro madrepatria, parlavano italiano con una fortissima inflessione americana (N. del A.).

<sup>158</sup> Giancarlo Governi (autore sul quale torneremo per successive implicazioni con Alberto Sordi), ha realizzato per la televisione italiana nel 1985, un interessantissimo programma in 12 puntate che racconta le carriere artistiche di Stan Laurel & Oliver Hardy. Per l’occasione Governi si era recato negli Stati Uniti per raccogliere il maggior numero possibile di testimonianze riguardanti l’indimenticabile coppia di comici. Aveva intervistato il loro biografo ufficiale John McCabe, il produttore Hal Roach (all’epoca 92enne, sarebbe morto nel 1992 alla veneranda età di 100 anni), il loro musicista di fiducia Marvin T. Hatley, autore del *Cuckoo Song* (il celebre ritornello che apre ogni loro comica) e famosi attori come Rosina Lawrence e Felix Knight. Grazie a questa trasmissione il pubblico italiano ha avuto l’occasione di vedere per la prima volta doppiati in italiano *Pick a Star*, *The Stolen Jools* e *The Tree in a Test Tube* (anche se quest’ultimo nella versione originale dove parla solo il narratore). S’è trasmesso inoltre un commoventissimo filmato amatoriale girato da un loro fan qualche mese prima della morte di Oliver, che mostra i due amici che danno un piccolo saggio della loro comicità. Oliver Hardy è visibilmente dimagrito (perché a causa di una malattia cardiaca i medici lo avevano costretto a perdere ben sessantacinque chili). Non avrebbe sopportato lo scompenso fisico e sarebbe morto di lì a poco. Compare inoltre un interessante filmato dove si mostra come la coppia di comici tentava di ripetere l’operazione dell’autodoppiaggio in francese. Alla fine di quasi tutte le puntate si mostrava una comica muta della celeberrima coppia, nella quale Enzo Garinei e Giorgio Ariani (ultimi doppiatori di Laurel &

idioletto angloamericano che contribuisce efficacemente al successo mondiale della coppia. Riporta il critico del *Corriere della Sera* Filippo Sacchi:

*I produttori, volendocelo dare in versione italiana hanno avuto l'idea di far parlare Laurel e Hardy come potevano, cioè nell'italiano storpiato e imparaticcio di stranieri, i quali masticano stentatamente la nostra lingua... meglio centomila volte così, che se gli avessero appiccicato una di quelle belle voci finte e fatte su misura, che sono la vergogna della nostra epoca*<sup>159</sup>.

L'operazione riscuote un immediato successo tra il pubblico italiano perché le storpiature linguistiche dei due attori moltiplicavano la *vis comica* delle loro invenzioni mimiche e gestuali. Assolutamente esilarante diventa l'esecuzione della canzone *Lady Moon* cantata da Oliver Hardy in modo sdolcinato e con la faccia dipinta di nero. Tuttavia *Pardon Us* (film assai povero di dialoghi e ricco di gag sonore) rappresentava un esperimento per la MGM. Gli esiti (grandi difficoltà operative e altissimi costi di produzione soprattutto in ragione delle necessarie repliche degli interpreti) non erano stati del tutto positivi. La casa produttrice decide dunque di aprire a Roma (in via Maria Cristina numero 5) uno stabilimento di doppiaggio di sua proprietà: in questo modo poteva ridurre le spese e, contemporaneamente, aggirare le restrizioni censorie autarchiche. L'attore italoamericano d'origine mantovana Augusto Galli<sup>160</sup> (che in precedenza aveva lavorato negli stabilimenti hollywoodiani della Metro) viene incaricato di dirigere la traduzione, l'interpretazione e la sincronizzazione dell'intero studio. Ricorda lo stesso Galli in una lettera indirizzata a Mario Quargnolo:

---

Hardy) leggevano gli intertitoli. Una selezione del materiale raccolto da Governi è stata recentemente pubblicata con il titolo di *Due teste senza cervello* (aprile 2009) dalla casa editrice milanese Salani in abbinamento con un volumetto scritto dallo stesso Governi (N. del A.).

<sup>159</sup> Sacchi Filippo, *Corriere della Sera*, 5 novembre 1931.

<sup>160</sup> Si era recato negli Stati Uniti nel 1922 per accompagnare la zia (sorella minore dal padre) che risiedeva a Pasadena. L'intenzione era quella di rientrare immediatamente in patria, ma la proposta di impiego come aiutante scenografo (ed in alcune occasioni anche d'attore) presso la MGM lo avevano convinto a fermarsi in California. Tanto all'interno della *major del leone che ruggisce* come anche alla 20<sup>th</sup> Century Fox, ricopre molti altri incarichi come quello di aiuto regista o consulente tecnico soprattutto per i film la cui vicenda era ambientata in Italia. Con l'avvento del sonoro viene nominato dalla MGM direttore artistico della sezione doppiaggio in italiano, una mansione che svolgerà per tutta la vita sia a Culver City che a Roma dove viene chiamato in un primo momento nel dicembre del 1932 e successivamente a conclusione della seconda guerra mondiale (cfr. Quargnolo Mario., *op. cit.*, pagg. 159-161).

*La maggior parte degli attori presi sul posto, però, benché bravi, denunciavano un accento regionale di origine o una leggera flessione americana e questo era il difetto principale dei doppiaggi fatti in America. Dopo circa un anno e mezzo e cioè più o meno nell'estate del 1932, visto che in Italia ed in altri paesi, com'era logico aspettarsi, si facevano già doppiaggi migliori di quelli prodotti in California (Hollywood e Culver City) e a New York, tutte le case americane decisero di proseguire questa loro attività in loco, e cioè in ognuno dei paesi interessati. ... Il grande successo di *Muraglie* girato da Hal Roach [sic, ma il regista era Parrot] in varie lingue a presa diretta con Stanlio ed Ollio che recitarono in tutte le versioni con l'esilarante risultato che si può immaginare, suggerì al commendator Fritz Curioni (l'allora direttore generale della MGM Italia) l'idea di doppiare, da allora in poi, Stanlio e Ollio con un forte accento angloamericano. Facemmo molti provini e finalmente scegliemmo due giovanotti che si trovavano a Roma per ragioni di studio<sup>161</sup>.*

### 2.14.1. Zambuto, Cassola e Canali

Ora sull'esatta identità di questi due studenti e sulla precisa successione di voci italiane che hanno doppiato Stan Laurel ed Oliver Hardy si è creata tutta una serie di confusioni. Molti fraintendimenti sono dovuti in gran parte alle numerose versioni di ridoppiaggio (anche televisivo) delle comiche della coppia hollywoodiana. Le stesure, spesso contraddittorie delle memorie dello stesso Alberto Sordi, hanno fatto il resto:

*... Partecipai ad un concorso alla Metro Goldwyn Mayer e mi scelsero per doppiare Oliver Hardy. In fila, nella sede italiana della MGM, a due passi da piazzale Flaminio, c'erano con me una cinquantina di candidati. "Avanti il prossimo, come ti chiami?" "Sordi Alberto" "Età?" "Ventitré anni"... Dissi raccontando una delle mie solite bugie a fin di bene, di cui poi chiedevo perdono al Padreterno... perché d'anni ne avevo molti di meno e ingannavo, con i miei occhi furbi, il fisico adulto e il vocione*

---

<sup>161</sup> Ibidem

*profondo. Mi credettero e mi misero alla prova. Cantai una canzoncina, e Schirato, direttore del doppiaggio, disse “OK”, dandomi un buffetto sulla guancia. Concluse affermando che la mia voce si adattava in pieno a quella del comico americano, anche se non era affatto vero, perché lui era un tenore e io un basso. Mi guardai bene dallo smentire la sua teoria, avvalorata poi dal pubblico a cui piacque il mio modo di doppiarlo. Un modo che fece il giro del mondo, tanto che dovunque andassi, quando parlavo con la voce di Ollio, la gente rideva. I due comici americani Oliver Hardy e Stan Laurel si complimentarono con me per il successo delle loro macchiette, ottenuto anche grazie al mio modo di doppiarlo<sup>162</sup>.*

Spesso, si sa, nel raccontare le proprie memorie gli attori sovrappongono ai fatti reali episodi vissuti solo nella finzione cinematografica, o solamente immaginati nei loro progetti irrealizzati. Le numerose cronologie presenti in circolazione (e moltiplicatesi soprattutto a partire dalla scomparsa di Sordi) tendono a datare la sua assunzione del doppiaggio di Oliver Hardy in seguito alla vittoria del concorso nel 1937. Sarebbe una data agiograficamente coerente con i primi successi teatrali, in realtà è assai più plausibile si trattasse del 1938, cioè un anno più tardi delle sue partecipazioni certificate nella compagnia di rivista di Fabrizi. Il gergo sconquassato di quest’italiano traballante che aveva conseguito un incredibile successo, non era stata né una creazione sordiana, né una sua originale interpretazione. L’invenzione sordiana d’un azzeccatissimo completamento sonoro della comicità di Laurel & Hardy, era solo una delle tante imitazioni (probabilmente la più riuscita) in cui molti comici rivistaioli si cimentavano per rinnovare il proprio repertorio o semplicemente per uscire dall’anonimato. Sordi era abituato ad osservare, assumere e riprodurre, vale a dire a imitare. Aveva confidato a Maurizio Porro “Anche mia madre imitava la voce delle signore che venivano a trovarla<sup>163</sup>”. Dunque era imitatore degli imitatori. In un’intervista televisiva rilasciata a Giancarlo Governi, il Nostro aggiunge:

---

<sup>162</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 36-37.

<sup>163</sup> Porro Maurizio. *op. cit.*, pag. 16

*Allora c'erano l'avanspettacolo il varietà... Mi dicono: "Ma perché non ti presenti e fai l'imitazione di Ollio?" Allora rimediai lo smoking e debuttai al teatro Augustus di Genova. Da dietro le quinte io stesso mi presentavo: "Ed ecco a voi la voce di Oliver Hardy... in carne ed ossa". Uscivo saltellando e raccontavo due o tre barzellette che mi ero preparato... facevo anche la voce di Stanlio<sup>164</sup>.*

Il famoso numero proposto con insistenza a Guido Riccioli era già stato sperimentato all'epoca della precedente collaborazione con la compagnia di Aldo Fabrizi. Gli sketch rivistaioli che imitavano Stanlio e Ollio erano numerosi, numerosi erano i loro interpreti e numerose sono le versioni italiane dei film della fortunata coppia. Tanto i loro corti come i lungometraggi possiedono multiple copie. Sono state doppiate, ridoppiate e ricolorate anche per le distinte repliche televisive. La mancanza di un'edizione critica, in digitale, dei distinti doppiaggi di *Laurel & Hardy* ha alimentato tutta una serie di incongruenze e contraddizioni. Come ricorda Ermanno Comuzio, nei primi anni trenta la conservazione delle copie di film con il doppiaggio originale era alquanto aleatoria:

*Si può verificare una scomparsa del doppiaggio originale per svariati motivi : incidenti (come ad esempio è avvenuto in California con la perdita delle matrici di Quo Vadis? della Scalera), smarrimenti (dovute a cattive operazioni di trasferimento in cui si cambia la catalogazione) o atti vandalici deliberati (per recuperare spazio nei magazzini spesso si mandava al macero prezioso materiale come pellicole, nastri, spartiti, ritenuti commercialmente inerti)... In caso di reperimento di una buona o discreta copia positiva italiana eventualmente rigenerabile, non sussiste nessun problema a trasmetterla così com'è, col sonoro d'epoca... a meno che il detentore italiano non abbia proceduto ad un suo doppiaggio allo scopo di rinverdire il film<sup>165</sup>.*

---

<sup>164</sup> Da un'intervista televisiva di Giancarlo Governi ad Alberto Sordi ritrasmessa all'interno dell'episodio monografico *Ritratti* scritta e condotta dalla stesso Governi su RAI Tre, nell'agosto del 2005.

<sup>165</sup> Comuzio Ermanno, "Quando le voci non appartengono ai volti", in *Cineforum*, n° 224, maggio 1983, pagg. 30-31.

A fare un po' di chiarezza sulla questione vengono in soccorso le parole del compagno di doppiaggio di Albertone<sup>166</sup>, Mauro Zambuto. Questi è stato una personalità molto particolare all'interno dell'industria cinematografica. Suo padre era l'attore e regista Gero Zambuto<sup>167</sup> famoso per aver diretto il debutto cinematografico di Totò, (*Fermo con le mani!* 1937). Figlio d'arte dunque che sin dai primi anni trenta riusciva a combinare l'attività di doppiatore con un'eccellente carriera accademica. Era un brillante e riconosciuto ricercatore in meccanica quantistica ed aveva assunto la cattedra romana di fisica teorica, quando il premio Nobel Enrico Fermi aveva dovuto abbandonarla, in seguito alle leggi razziali (1938). Otto anni prima.

Nel 1930 a Torino, durante una rappresentazione teatrale Mauro Zambuto era stato notato da alcuni *talent scout* della *Paramount* che gli avevano proposto di sonorizzare alcuni film muti di Jackie Cooper. Così negli quand'era ancora dodicenne, aveva iniziato negli studi di Joinville la sua ventennale attività di doppiatore:

*Quando nel '31 venne in Italia Pardon Us (che a sua volta era la parodia di Catene un film che ebbe molto successo all'epoca) io che già mi muovevo nell'ambito del doppiaggio, assistetti alla proiezione della versione italiana dove Laurel parlava la nostra lingua con un marcato accento inglese mentre Hardy aveva un divertente e riconoscibile accento del sud... In Italia la coppia non era ancora famosissima e il film in generale passò quasi inosservato. Circa due anni dopo arrivò Fra Diavolo. Augusto Galli dirigente della Metro italiana, consapevole dell'enorme bravura dei due comici (che riscuotevano un enorme successo in America), si sforzava d'escogitare qualcosa per rendere ancor più appetibile il film e chiamò mio padre per dirigere il doppiaggio. Lo accompagnai alla visione privata del film seguita*

---

<sup>166</sup> Raccolte da Antonio Costa Barbè e pubblicate sul sito di Gaetano Frittitta [www.laurel-e-hardy.it](http://www.laurel-e-hardy.it) (ultima consulta 7 febbraio 2011, N. del A.).

<sup>167</sup> Calogero Lucrezio Zambuto (Agrigento, 1887–Vicenza, 1944) aveva interrotto gli studi di Giurisprudenza per dedicarsi totalmente alla passione per il teatro, ed aveva lavorato come “generico” in distinte compagnie teatrali. A partire dal 1913 aveva condotto qualche interpretazione cinematografica insieme alla moglie Claudia Gaffino [tra le altre *La fiaccola sotto il moggio* (Eleuterio Rodolfi, 1916) e *Maciste imperatore* (Guido Brignone, 1924)] ed era successivamente passato alla regia di film che lui stesso interpretava [*La grande marniera*, *Scrollina*, *Povere bimbe* (tutti del 1920)] Con l'avvento del sonoro era prevalsa la sua vocazione teatrale (nel 1935 divide il palcoscenico con Anna Magnani) ed era tornato sul set solo per apparizioni fugaci e di scarso rilievo (eccetto il ricordato *Fermo con le mani!*). Negli anni trenta svolgeva anche un'intensa attività di doppiatore associando la sua voce alle interpretazioni di Wallace Beery, Charles Laughton, Michel Simon ed Emil Jannings (N. del A.).

*delle insistenti raccomandazioni di Galli di inventare assolutamente qualcosa. Mi venne in mente l'operazione Muraglie che Galli accolse immediatamente con entusiasmo. Io facevo la voce di Stanlio e per Ollio venne ingaggiato uno studente di origine americana, di cui non ricordo il cognome. Con questi ho doppiato anche altri due film e poi dovetti sospendere...<sup>168</sup>.*

Zambuto non si ricorda il nome del suo collega, ma tutti i documenti citati e riportati dagli esperti in materia (Guidorizzi, Quagnolo, Di Cola...) concordano nell'indicare, come prima coppia consolidata di doppiatori dei due comici hollywoodiani, i due studenti universitari Carlo Cassola e Paolo Canali. È molto plausibile dunque l'ipotesi che il primo partner di Zambuto sia stato lo stesso Canali.

Con l'intenzione di distinguersi dalle scelte del padre (che a sua volta aveva abbandonato gli studi di giurisprudenza per dedicarsi al mondo dello spettacolo), Zambuto considera l'attività di doppiaggio subalterna alla carriera accademica. Per continuare gli studi e potersi specializzare, il futuro luminare di fisica doveva compiere numerosi viaggi in Germania e dunque non poteva piena disponibilità alla MGM. La *major* che si trovava nell'urgente necessità di sostituire le sue prestazioni doveva cercare un sostituto con un profilo simile a quello di Zambuto: vale a dire giovane universitario che conoscesse l'inglese o che comunque fosse in grado d'imitare la cadenza britannica. Carlo Cassola, solo un omonimo dell'autore de *La ragazza di Bube*, era parso il candidato perfetto. I due studenti Cassola (la voce di Stan Laurel) e Canali (la voce di Ollio) erano, entrambi, nati all'estero da genitori italiani (il primo a Port Said in Egitto, il secondo a Londra) e quindi avevano tutte le carte in regola per riproporre la pronuncia traballante e sgangherata di *Pardon Us*, secondo la pratica consolidata da Mauro Zambuto. Pur non

---

<sup>168</sup> Per Gerardo Di Cola si tratterebbe di *Scegliete una stella* [*Pick a Star* (Edward Sedgwick, 1937)] e di *Avventura a Vallechiara* [*Swiss Miss* (John G. Blystone, 1938) conosciuto in Italia anche con il titolo di *Noi e la gonna*], ma si tratta di un'informazione difficilmente condivisibile dal momento che la data di distribuzione in Italia coincide con il periodo di collaborazione al doppiaggio della coppia Cassola - Canali di cui si parlerà in seguito. Se si confrontano le informazioni pubblicate dal sito dedicato al mondo del doppiaggio italiano di Antonio Genna ([www.antonioenna.it/doppiaggio](http://www.antonioenna.it/doppiaggio)) con i dati raccolti da Franco Longobardi e Lorenzo Bassi e conservati negli archivi della associazione culturale cinematografica First National (con sede a Milano via Mosè Bianchi 24) è molto più probabile che in realtà si trattasse di *Conoscete mister Smith?* [*Pack Up Your Trouble* (Georges Marshall - Raymond McCarey, 1931) uscito in Italia nel '34, successivamente re-intitolato *Il compagno B*, ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '48] e *I figli del deserto* [*Sons of the Desert* (William A. Seiter, 1933)] (N. del A.).

trattandosi d'invenzione completa (dato il modello esistente di *Muraglie*), si può, però, affermare con certezza che il modo di parlare reinventato da Zambuto, Cassola e Canali è uno degli esempi più intelligenti ed efficaci di adattamento alle voci di altri attori. Anche se in verità le vere voci dei due grandi attori non erano esattamente attinenti alla traduzione vocale delle loro caratteristiche fisiche (principio seguito in futuro da tutte le grandi scuole di doppiatori), quella piagnucolosa, stridula e pungente di Stanlio e quella gorgogliante e grassa di Ollio si accordavano meravigliosamente agli arguti duetti orali. Le loro *gags* visive avevano trovato una cassa di risonanza caricaturale, la loro *vis comica* ne veniva straordinariamente amplificata.

Cassola e Canali svolgono un brillante lavoro<sup>169</sup> di consolidazione delle divertenti cadenze linguistiche di *Laurel & Hardy*. Anch'essi, tuttavia, con l'approssimarsi dell'esame di laurea devono declinare l'incarico. Nel 1938 entrambi si laureano Cassola a Londra, e Canali a Roma dove intraprende una la carriera politica di successo (tanto da diventare segretario di Alcide De Gasperi). Conclude Quargnolo:

---

<sup>169</sup>Quargnolo pubblica una lista (riportata e suffragata da Guidorizzi, *op. cit.*, pagg. 62-63) di corti e lungometraggi interpretati da Laurel & Hardy, che sarebbero stati doppiati da Cassola e Canali: *I ladroni* [*Night Owls* (James Parrot, 1930)], *Muraglie* [(James Parrot, 1931)], *I monelli* [*Breathless* (James Parrot, 1930)], *L'eredità* [*The Laurel and Hardy's Murder Case* (James Parrot, 1930)], *Soldati di ventura* [sonorizzazione italiana (quindi con un numero ridottissimo di battute e lettura drammatica delle didascalie) che accorpa i due mediometraggi *Helpmates* e *Beau Hunks* (diretta da James W. Horne nel 1931 e successivamente re-intolato *I due legionari* ed anche *Allegri legionari*)], *Conoscete mister Smith?* [*Pack Up Your Trouble* (Georges Marshall – Raymond McCarey, 1931) successivamente re-intitolato *Il compagno B*], *Fra Diavolo* [*The Devil's Brother* (Hal Roach – Charley Rogers, 1933)], *I figli del deserto* [*Sons of the Desert* (William A. Seiter, 1934)], *La scala musicale* [*The Music Box* (James Parrot, 1932)], *Nel paese delle meraviglie* [*Babes in Toyland* o *The March of the Wooden Soldiers* (Gus Meins – Charley Rogers, 1934)], *Gli allegri eroi* [*Bonnie Scotland* (James W. Horne, 1935)], *La grande festa* [*Hollywood Party of 1934* (Richard Boleslawski, Allan Dwan, Roy Rowland... et alt.)], *La ragazza di Boemia* [*The Bohemian Girl* (James W. Horne – Charley Rogers, 1936) successivamente re-intitolato *Noi siamo zingarelli*], *I nostri parenti* [*Our Relations* (Harry Lachman, 1936) conosciuto anche con il titolo di *Allegri gemelli*], *I fanciulli del West* o [*Way Out West* (James W. Horne, 1937) conosciuto anche con il titolo di *Allegri vagabondi*], *Scegliete una stella* [*Pick a Star* (Edward Sedwick, 1937)], *Noi e... la gonna* o [*Swiss Miss* (John G. Blystone, 1938) conosciuto anche con il titolo di *Avventura a Vallecchiara*]. In realtà abbiamo visto che *Muraglie* non era un film doppiato, mentre in *Fra Diavolo* la voce di Stan Laurel apparteneva a Mauro Zambuto, inoltre delle restanti versioni si sono perse quasi tutte le colonne sonore originali e sono state ri-doppiate da Zambuto Sordi spesso anche con un nuovo titolo. Secondo i dati degli archivi della First National (con sede a Milano via Mosè Bianchi 24) la coppia Cassola – Canali avrebbe doppiato *L'annuncio matrimoniale* [*Oliver The Eight* (Lloyd French, 1934)], *Andando a spasso* [*Going Bye Bye* (Charley Rogers, 1934)], *Vita in campagna* [*Them Thar Hills* (Charles Rogers, 1934)], *La grande festa* [*Hollywood Party of 1934* (Richard Boleslawski, Allan Dwan, Roy Rowland... et alt.) uscito in Italia nel 1935], *Nel paese delle meraviglie* [*Babes in Toyland* o *The March of the Wooden Soldiers* (Gus Meins – Charley Rogers, 1934) uscito in Italia nel '36], *Allegri eroi* [*Bonnie Scotland* (James W. Horne, 1935) uscito in Italia nel '36], *La ragazza di Boemia* [*The Bohemian Girl* (James W. Horne, 1936) uscito in Italia nel '37], *Allegri gemelli* [*Our Relations* (Harry Lachman, 1936) uscito in Italia nel '37] e *I fanciulli del West* [*Way Out West* (James W. Horne, 1937)] (N. del A.).

*... E si arriva così al tempo degli imitatori. Il gergo di Cassola e Canali stava dilagando nell'Italia littoria e non c'era comico di varietà che non lo avesse fatto proprio...*<sup>170</sup>

È in questo momento, quindi, che subentra Alberto Sordi. Non prima del 1938 perché l'incarico (come s'è detto) era perfettamente ricoperto, ma nemmeno più tardi. All'inizio del '39, infatti, in seguito all'entrata in vigore della legge sul monopolio ENIC, la MGM decide (insieme con la Warner Bros e la Paramount) di sospendere la distribuzione in Italia. Continua Mauro Zambuto:

*Ripresi a doppiare con Sordi non mi ricordo con quale film. Con l'autarchia venne bloccata l'importazione di film americani e si dovettero ridoppiare tutti quei film già presenti nel nostro mercato di cui si era persa la colonna sonora*<sup>171</sup>.

Non ricorda con esattezza Zambuto quale fosse il film in questione. E la versione di Di Cola che indica *I diavoli volanti* [*The Flying Deuces* (A. Edward Sutherland, 1939)] deve essere rivista. Non concidono infatti né la data (il film viene doppiato nel 1940) né per la compagnia di distribuzione, vale a dire la RKO e non più la Metro.

Ora, se s'interpretassero in forma romanzesca le dichiarazioni sopra indicate dallo stesso Sordi ("Cantai una canzoncina, e Schirato, direttore del doppiaggio, disse OK") funzionerebbe alla perfezione la versione, che lui stesso ha alimentato in più di un'occasione:

*La Metro aveva bandito un concorso per il doppiaggio di Stanlio e Ollio. Io stavo studiando canto, e nel film in questione I diavoli volanti bisognava cantare una canzoncina. Fu la mia fortuna perché, oltre a saper cantare, la mia voce da basso si adattava perfettamente al personaggio e*

---

<sup>170</sup> Quargnolo Mario, "Le voci di Stanlio e Ollio", in Guidorizzi Mario, *Voci d'autore. Storie e protagonisti del doppiaggio italiano*, Sommacampagna (Verona), Ci Erre Edizioni, 1991, pagg. 161.

<sup>171</sup> Intervista pubblicata nel sito di Gaetano Frittitta [www.laurel-e-hardy.it](http://www.laurel-e-hardy.it) (ultima consulta 16 luglio 2011, N. del A.).

*così vinsi il provino. Fu un tale successo che continuai a sfruttare il fatto anche in teatro dove mi presentavo come “la voce di Ollio in carne e ossa”<sup>172</sup>.*

Agiograficamente l'ipotesi che la canzone che avrebbe fatto superare ad Albertone il provino fosse appunto *Guardo gli asini* (cioè quel motivo che si adatta perfettamente al labiale ed alle eleganti cadenze del balletto di Laurel & Hardy di *The Flying Deuces*), è ben trovata, ma non è vera. Non può esserlo per i motivi sopra ricordati. E tuttavia, la sua difficile confutazione è un'ottima indicatrice dell'effettivo successo ottenuto da Albertone nel doppiare Oliver Hardy. Nonostante siano state diverse le voci che hanno tradotto in italiano il comico georgiano (Pino Locchi, Renato Turi, Carlo Croccolo, Giorgio Ariani), rimane nella memoria collettiva quella di Albertone, proprio perché suggellata dalla favolosa ed iconica sequenza del balletto di *The Flying Deuces*. Tuttavia, grazie agli archivi in possesso dell'associazione culturale cinematografica *First National*, si può affermare che a suggellare il sodalizio Zambuto – Sordi è stata il doppiaggio di *Scegliete una stella* [*Pick A Star* (Edward Sedwick, 1937)]. È questa la pellicola che inaugura la loro proficua collaborazione, molto attiva soprattutto nel dopoguerra.

## 2.14.2. La Cooperativa Doppiatori Cinematografici

Mauro Zambuto ed Alberto Sordi, dunque, non hanno costituito la coppia più antica di doppiatori di Laurel & Hardy, ma sicuramente quella di maggior successo popolare e di maggior longevità. I due hanno prestato la voce alle esilaranti disavventure di Stanlio e Ollio dal 1938 al 1951<sup>173</sup> e li hanno accompa-

---

<sup>172</sup> Carazzolo Barbara, “Sono la sua voce in carne e ossa”, *Famiglia Cristiana*, n°5, 1992.

<sup>173</sup> Secondo i dati raccolti da Franco Longobardi e Lorenzo Bassi la coppia Zambuto – Sordi ha doppiato i seguenti film: *Un marito servizievole* [*Hog Wild* (James Parrott, 1930) uscito in Italia nel '38], *Il circo è fallito* [*The Chimp* (James Parrott, 1930) uscito in Italia nel '38 conosciuto anche con il titolo di *Lo scimpanzé*], *Una questione d'onore* [*Tit for Tat* (Charles Rogers, 1935) uscito in Italia nel '38], *Fratelli di sangue* [*Thicker Than Water* (James W. Horne, 1935)], *Sotto zero* [*Below Zero* (James Parrott, 1930) uscito in Italia nel '39], *Un nuovo imbroglio* [*Another Fine Mess* (James Parrott, 1930) uscito in Italia nel '39], *Il fantasma stregato* [*The Live Ghost* (Charley Rogers, 1934) uscito in Italia nel '39] *I diavoli volanti* [*The Flying Deuces* (Edward Sutherland, 1939) uscito in Italia nel '40], *Muraglie* [*Pardon Us* (James Parrott, 1931) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '46], *I due legionari* [*Beau Hunks* (James W. Horne, 1931) uscito in Italia nel '46], *I figli del deserto* [*Sons of the Desert* (William A. Seiter, 1933) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '46] *Avventura a Vallechiarà* [*Swiss Miss* (John G. Blystone, 1938) uscito in Italia nel '46] *Noi siamo le colonne* [*A Chump at Oxford* (Alfred J. Goulding, 1940) uscito in Italia nel '46] *Sim Sala Bim* [*A-Haunting We Will Go* (Alfred L. Werker, 1942) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '46], *Maestri di ballo* [*The Dancing Masters* (Malcom St. Clair, 1943) uscito in Italia nel '46], *Sempre nei guai* [*Nothing But Trouble* (Sam Taylor, 1944) uscito in Italia nel '46], *La scala musicale* [*The Music Box* (James Parrott,

gnati lungo un viale del tramonto europeo molto più dignitoso di quello americano.

Durante l'ultima fase della seconda guerra mondiale, la produzione autoctona s'era drasticamente ridotta (dai 120 film del 1942 si era passati ai 20 del 1944), tuttavia il patrimonio delle sale cinematografiche presenti sul territorio nazionale non aveva subito eccessivi danni (tanto che, una volta terminato il conflitto, erano circa cinquemila i cinema italiani che aspettavano con apprensione nuove pellicole da proiettare). Le truppe alleate assieme alla liberazione dal fascismo, avevano regalato ai cittadini italiani la possibilità di vedere tutti quei film trattenuti dall'embargo. Arrivano, dunque, in Italia tutte quei film che le *majors* statunitensi avevano accumulato e spesso doppiato per conto loro con oriundi italiani rifugiati negli USA<sup>174</sup>. I nordamericani avevano decretato che gli stabilimenti di Cinecittà e Pisorno dovevano essere riconvertiti (rispettivamente) in un "campo profughi" ed in un "campo logistico". E contemporaneamente, proponevano una grande quantità di pellicole, doppiate frettolosamente o sottotitolate in modo quasi illeggibile. Nonostante il pubblico italiano (che presentava ancora un alto indice di analfabetismo) non avesse gradito la politica della *majors* [timbri inconsueti, inflessioni strampalate (stesse che al contrario avevano funzionato alla perfezione con

---

1933) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '47], *Stanlio e Ollio in vacanza* [*Towed in a Hole* (George Marshall, 1932) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '47], *Lavori in corso* [*Busy Bodies* (Lloyd French, 1934) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '47], *C'era una volta un piccolo naviglio* [*Saps At Sea* (Gordon Douglas, 1940) uscito in Italia nel '47], *Un'idea geniale* [*Their First Mistake* (George Marshall, 1932) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '48], *Il compagno B* [*Pack Up Your Troubles* (George Marshall – Ray McCarey, 1932) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '48], *Fra Diavolo* [*The Devil's Brother* (Hal Roach – Charley Rogers, 1933) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '48], *Nel paese delle meraviglie* [*Babes in Toyland* (Gus Meins – Charley Rogers) reintitolato *Il villaggio incantato*, ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '48], *Teste dure* [*Block – Heads* (John G. Blystone, 1938) uscito in Italia nel '48], *Ciao amici* [*Great Guns* (Monty Banks, 1941) uscito in Italia nel '48], *Ospiti inattesi* [*Scram!* (Ray McCarey, 1932) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '49], *Regalo di nozze* [*My and My Pal* (Lloyd French – Charley Rogers, 1933) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '49] *Andiamo a lavorare* [*One Good Turn* (James W. Horne, 1931) uscito in Italia nel '49], *Allegri imbroglianti* [*Jittersbugs* (Malcom St. Clair, 1943) uscito in Italia nel '49], *I toreador* [*The Bullfighters* (Malcom St. Clair, 1945) uscito in Italia nel '49], *La visita* [*County Hospital* (James Parrott, 1932) doppiato da Zambuto - Sordi nel '50], *Guerra ai ladri* [*The Midnight Patrol* (Lloyd French, 1933) doppiato da Zambuto - Sordi nel '50], *Andando a spasso* [*Going Bye Bye* (Charley Rogers, 1934) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '50], *Vita in campagna* [*Them Thar Hills* (Charley Rogers, 1934) ridoppiato da Zambuto - Sordi nel '50], *Il nemico ci ascolta* [*Air Raid Wardens* (Edward Sedgwick, 1943) uscito in Italia nel '50] ed infine appunto *Atollo K* [*Atoll K – Utopia* (Leo Joannon, 1951)].

<sup>174</sup> Gerardo Di Cola cita *La mia vita* [*Going my way* (Leo McCarey, 1944)] della Paramount; *Scrivimi fermo posta* [*The Shop Around the Corner* (Ernst Lubitsch, 1940)], *Ti amo ancora* [*I Love You Again* (W. S. Van Dyke)], *Prigionieri del passato* [*Random Harvest* (Mervin LeRoy, 1942)], *Balla con me* [*Broadway Melody of 1940* (Norman Taurog, 1944)] della MGM; *Le cinque schiave* [*Marked Woman* (Lloyd Bacon, 1937)], *Tramonto* [*Dark Victory* (Edmund Goulding, 1939)], *Strada maestra* [*They Drive by Night* (Raoul Walsh, 1940)], *Lo sparviero del mare* [*The Sea Hawk* (Michael Curtiz, 1940)], *Il mistero del falco* [*The Maltese Falcon* (John Huston, 1941)] *Il sentiero della gloria* [*Gentleman Jim* (Raoul Walsh, 1942)], *Ribalta di gloria* [*Yankee Doodle Dandy* (Michael Curtiz, 1942)] ed *Acque del sud* [*To Have and Have Not* (Howard Hawks, 1944)] della Warner Bros (N. del A.).

Laurel & Hardy) e sottotitoli incomprensibili] queste s'erano decisamente rifiutate di riaprire gli studi di sincronizzazione europea. La mutata situazione politica incoraggia gli ex direttori di doppiaggio<sup>175</sup> a prendere in mano la situazione. Questi pensano di costituire una formula associativa che possa garantire loro una forza contrattuale vincolata ad un unico cartello. A tal proposito vengono concertati, alcuni incontri preliminari tra attori e direttori di doppiaggio presenti a Roma. Si stabilisce di garantire a tutti i futuri affiliati impegni di lavoro sicuri, continuativi e proporzionati alle capacità individuali. La forma di associazione che meglio poteva fronteggiare lo strapotere delle case di produzione e di distribuzione era quella della cooperativa. La proposta incontra velocemente il favore di tutti i doppiatori momentaneamente che si trovavano disoccupati e che erano desiderosi di mettersi finalmente alle spalle le incertezze professionali del periodo bellico.

Così nell'estate del 1944 viene formalizzata, davanti a notaio, la costituzione della Cooperativa Doppiatori Cinematografici che si impegnava a trovare le energie necessarie per soddisfare qualsiasi richiesta, unicamente all'interno del gruppo degli associati. Si era stabilita una norma che vincolava una sola voce a ciascuno dei volti delle affascinanti stelle hollywoodiane. In questo modo veniva garantita un vincolo d'esclusività nell'immaginario collettivo che assicurava un importante peso contrattuale.

All'atto fondazionale viene eletto presidente della cooperativa Augusto Incrocci (padre dello sceneggiatore Age). La sede viene fissata a Roma in via del Babuino numero 58. L'albo dei soci fondatori contava 150 iscritti, tra cui Gino Cervi, Leonardo Cortese, Paolo Stoppa e, tra gli altri, Alberto Sordi. Proprio il Nostro sarà protagonista della prima azione di resistenza della CDC quando, incaricato insieme a Mauro Zambuto, di doppiare Laurel & Hardy in *Sim Sala Bim* [*A Haunting We Will Go* (Alfred L. Werker, 1942)] deve far rispettare alla distributrice americana le norme statutarie della cooperativa. La Twenty Century Fox, infatti, durante la guerra aveva realizzato un doppiaggio di fortuna a Madrid coinvolgendo un gruppo di italiani rifugiati nella capitale iberica. Ora per poter tornare a doppiare la pellicola, la Fox aveva cercato di

---

<sup>175</sup> Franco Schirato della MGM (direttore già citato per l'episodio della *canzoncina Guardo gli asini che volano...* che nel 1935 aveva sostituito il già citato Augusto Galli), Nicola Fausto Neroni della Warner Bros, Luigi Salvini della Paramount, Sandro Salvini della Fox (N. del A.).

contattare direttamente Sordi e Zambuto, ma i due rifiutano proposta. Da quel momento in avanti, infatti, tutti gli accordi dovevano passare per gli uffici della cooperativa.

Per buona parte degli anni quaranta Sordi decide di dedicarsi con assiduità alla pratica del doppiaggio. Le partecipazioni cinematografiche erano ancora saltuarie e le *luci del varietà* poco splendenti, mentre l'invasione dei film americani (ed il grande favore che questi riscuotevano fra gli spettatori, si rivelava una un'attività ben remunerata) nonché una vera e propria specializzazione. Oltre ad una breve collaborazione nella sincronizzazione italiana di *Casablanca*<sup>176</sup> [(Michael Curtiz, 1942) uscito in Italia nell'ottobre del '46], continua a lavorare, insieme a Mauro Zambuto, nelle versioni italiana delle commedie della coppia *Laurel & Hardy*, come aveva fatto a partire dal 1938, e doppia anche Oliver Hardy, in solitario, nei personaggi del "Dr. Henry Tibbett" in *Zenobia* [*id.* (Gordon Douglas, 1939) uscito in Italia nel '47] di "Willie Paine" in *Il ritorno del Kentuckiano* [*The Fighting Kentuckian* (George Waggner, 1949)] e di "un generico giocatore di cavalli" in *La gioia della vita* [*Riding High* (Frank Capra, 1950)]. Come era successo anche prima della guerra<sup>177</sup> Albertone si cimenta nel doppiaggio anche di grandi divi come Robert Mitchum<sup>178</sup>, Anthony Quinn<sup>179</sup>, Vincent Price<sup>180</sup> ed Cary Grant<sup>181</sup> o a piccoli ruoli di caratteristi<sup>182</sup>. Grazie al

---

<sup>176</sup> Si tratta del doppiaggio di Curt Bois nel simpatico personaggio del "ladro di portafogli" (N. del A.).

<sup>177</sup> Aveva doppiato Alan Marshal nel personaggio del "Capitan De Trevignac" in *Il giardino di Allah/Il giardino dell'oblio/Anime nel deserto* [*The garden of Allah* (Richard Boleslawsky, 1936)] uscito in Italia nel '41, dal momento che la *United Artist* non aveva proceduto all'embargo (N. del A.).

<sup>178</sup> Per il personaggio di "Jeb Rand" di *Notte senza fine* [*Pursued* (Raoul Walsh, 1947)] (N. del A.).

<sup>179</sup> Per i personaggi di "Manola de Palma" in *Sangue e arena* [*Blood and Sand* (Rouben Mamoulian, 1941)] ed il capo indiano "Mano gialla" in *Buffalo Bill* (William Augustus Wellman, 1944) (N. del A.).

<sup>180</sup> Per il personaggio di "Shelby Carpenter" in *Vertigine* [*Laura* (Otto Preminger, 1944) uscito in Italia nell'aprile del '47] (N. del A.).

<sup>181</sup> Per il personaggio di Cole Porter, quando vengono doppiate in italiano le parti cantate in *Notte e di* [*Night and Day* (M. Curtiz, 1946) uscito in Italia nell'agosto del '48] (N. del A.).

<sup>182</sup> Doppia Bruce Lester nel personaggio di "John Withers" in *Ombre Malesi* [*The Letter*; (William Wyler, 1940) uscito in Italia nel '47]; Keenan Wynn nei personaggi di "Oliver Webson" in *Grand Hotel Astoria* [*Week End at the Waldorf* (Robert Z. Leonard, 1945)] e di "Charlie Kope" in *Tre piccole parole* [*Three Little Words* (Richard Thorpe, 1950) uscito in Italia nel '51]; Cy Kendall nel personaggio di "Cap Bartender" in *Romanzo nel West* [*Tall in the Saddle* (Edwin L. Marin, 1944) uscito in Italia nel '47]; Preston Forster nel personaggio di "Jim Brennan" in *La valle del destino* [*The Valley of Decision* (Tay Garnett, 1945) uscito in Italia nel '47]; Gordon Oliver nel personaggio di "Steve Warren" in *La scala a chiocciola* [*The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1946) uscito in Italia nel '47]; Jack Carson nei personaggi di se stesso tanto in *Ho baciato una stella* [*Hollywood Canteen* (Delmer Daves, 1944) uscito in Italia nel novembre del '47] come in *L'amore non può attendere* [*It's a Great Feeling* (David Butler, 1949) uscito in Italia nel '50], solo per le parti cantate del "detective privato Peter Virgil" in *Amore sotto coperta* [*Romance on the High Seas* (Michael Curtiz, 1948) uscito in Italia nel '50]; Alfonso Bedoya nel personaggio di "Paulo" in *Il sortilegio delle amazzoni* [*Angel on the Amazon* (John H. Auer, 1948)]; Craig Steven nel personaggio di "Monte Loeffler" in *Perdutamente* [*Humoresque*; (Jean Negulesco, 1946) uscito in Italia nel

suo timbro vocale particolarmente duttile Albertone è incaricato anche di doppiare il venditore di telai, presumibilmente rubati, di Porta Portese in *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), presta la sua voce in alcuni casi anche a suoi colleghi italiani come Vittorio Mottini in *Abbasso la ricchezza* (Gennaro Righelli, 1946), Marcello Mastroianni *Una domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950), Franco Fabrizi in *Cronaca di un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950) e lo si può ascoltare come narratore *in off* nei film *Prima comunione* (Alessandro Blasetti, 1950) e *Viva il cinema* (Giorgio Baldaccini – Enzo Trapani, 1952).

L'esperienza del doppiaggio ha rappresentato per il Nostro un'attività assai duratura e molto ben remunerata. Lo stanno a dimostrare tutti gli incarichi assunti. Numerosi ed ininterrotti se si escludono due casi isolati (avvenuti durante la seconda guerra mondiale) nei quali era stato lui stesso, curiosamente, ad essere stato doppiato [da Gualtiero De Angelis in *Cuori nella tormenta* (Carlo Campogalliani, 1940) e da Carlo Romano in *Il*

---

'48]; Scott McKay nel personaggio di "Sid" in *Duello al sole* [*Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) uscito in Italia nel '48]; John Ireland nei personaggi di "Karty" in *Violenza* [*The Gangster* (Gordon Wiles, 1947) uscito in Italia nel '48], di "Cherry Valance" in *Il fiume rosso* [*Red River* (Howard Hawks, 1948) uscito in Italia nel '49] e di "Early Byrd" in *Purificazione* [*Mr. Soft Touch* (Gordon Duoglas, 1949) uscito in Italia nel '50]; Van Johnson nel personaggio di "Spike Mc Manus" in *Lo stato dell'Unione* [*State of the Union* (Frank Capra, 1948)]; Pedro Armendáriz nel personaggio del "Sergente Beaufort" in *Il massacro di Fort Apache* [*Fort Apache* (John Ford, 1948)]; James Arness nel personaggio di "Peter Holstrom" in *La moglie celebre* [*The Farmer's Daughter* (Henry C. Potter, 1947) uscito in Italia nel '48]; Bruce Bennet nei personaggi di "Bob" in *La fuga* [*Dark passage* (Delmer Daves, 1947) uscito in Italia nel '48] e di "James Cody" in *Il tesoro della Sierra Madre* [*The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, 1948)]; Richard Webb nel personaggio di "Nat Sperling" di *Il tempo si è fermato* [*The Big Clock*, (John Farrow, 1948)]; Rudy Vallee nei personaggi di "Tommy" in *Vento di primavera* [*The Bachelor and the Bobby-Soxer* (Irving Reis, 1947) uscito in Italia nel maggio del '48] e di "John Heaslip" in *L'adorabile intrusa* [*Mother is a Freshman* (Lloyd Bacon, 1949) uscito in Italia nel '50]; Frank Fayden, nel personaggio del "taxista Peters Stagehand" de *La vita è meravigliosa* [*It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946) uscito in Italia nel giugno del '48]; Philip Terry nel personaggio di "Matthew Hardy" de *Bataan* [(Tay Garnett; 1943) uscito in Italia nel '49]; Woody Herman che interpreta se stesso in *La città del jazz* [*New Orleans* (Arthur Lubin, 1947) uscito in Italia nel '49]; John Sutton nel personaggio del "principe Bisceglie" in *La maschera dei Borgia* [*Bride of Vengeance* (Mitchell Leisen, 1949)]; Peter Whitney nel personaggio di "Dakota" in *Destinazione Tokyo* [*Destination Tokyo* (Dalmer Daves, 1943) uscito in Italia nel '49]; Bill Goodwin nel personaggio di "Christley" in *Non c'è tempo per l'amore* [*No Time for Love* (Mitchell Leisen, 1943) uscito in Italia nel '49]; Steve Brodie nel personaggio di "Cole Younger" in *Gli avvoltoi* [*Return of the Bad Men* (Ray Enright, 1948) uscito in Italia nel '49]; William Ching nel personaggio del maestro di cerimonia in *Scritto sul vento* [*Something in the Wind* (Irving Pichel, 1947) uscito in Italia nel '49]; Jack Lambert nel personaggio di "Jey Younger" in *I predoni della città* [*Abilene Town* (Edwin L. Marin, 1946) uscito in Italia nel '49]; Leif Erikson nel personaggio di "Fred Lord" in *Il terrore corre sul filo* [*Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak, 1948) uscito in Italia nel '49]; Fred Allen nel personaggio di "Fred F. Trumble Floogle" in *Tutti pazzi* [*It's in the Bag!*(Richard Wallace, 1945) uscito in Italia nel '49]; Tom Tyler nel personaggio di "Frank Reardon" in *Sangue sulla luna* [*Blood on the Moon* (Robert Wise, 1948) uscito in Italia nel 1950]; Perry Como nel personaggio di "Eddie Lorrison Anders" in *Parole e musica* [*Words and Music*; (Norman Taurog, 1948) uscito in Italia nel '50]; Joseph Carrol Naish, nel personaggio di "Giuseppe" in *Sahara* [(Zoltan Korda, 1943) uscito in Italia nel '51]; Charles Drake nel personaggio di "Steve Miller" in *Winchester '73* [(Anthony Mann, 1950) uscito in Italia nel '51].

*passatore* (Duilio Coletti, 1946)]. Il fatto di dover rinunciare l'interpretazione dal vivo, avrebbe potuto rappresentare un forzato ripiego. Il dover *essere* solo una pallida copia di illustri colleghi, avrebbe potuto rappresentare un passo all'indietro nei tempi dei suoi inizi quando, vestito da balilla, aveva prestato la sua voce al drago, alla fata soave e melensa, al ladruncolo maligno nel teatrino delle marionette. In definitiva, il mero compito di *rimanipolare* quello che era già stato interpretato da altri, avrebbe potuto assumere l'aspetto di uno scherzo grottesco del fato, dell'amara beffa d'un destino accanito contro le sue aspirazioni.

Del resto l'attore professionista che lavora solo al doppiaggio (attività svolta permanentemente nell'oscurità d'uno studio di sincronizzazione) corre il rischio di sentirsi, unicamente, l'oscuro riflesso delle grandi capacità mimiche altrui. Infatti come aveva affermato Jean Renoir<sup>183</sup>, il doppiaggio può, convertirsi in una mostruosità, una specie di sfida alle leggi umane e divine, un affronto sacrilego alla personalità umana. Secondo il maestro francese, il fatto di consentire ad un individuo (possessore lui stesso d'un proprio ed unico corpo come d'una propria ed unica voce) di prestare la parola ad un'altra anima rappresenta un gran oltraggio esistenziale. Un'infamia tanto grave ed ingiuriosa che se si vivesse in un'epoca di diffuso fervore religioso, gli inventori del doppiaggio verrebbero immediatamente mandati al rogo.

Sordi, però, era già preparato alle frustrazioni. Aveva già assunto piccole dosi di vaccino contro la demoralizzazione. In ogni (come vedremo più avanti), le sue doti vocali (parallelamente all'anonimato del doppiaggio) gli stavano regalando un periodo d'assoluto divismo radiofonico.

*A volte entravo in fretta e trovavo il direttore del doppiaggio che subito mi metteva davanti al film. Diceva indicando lo schermo: "Quello lì sei tu!". Ed io: "E chi è scusi? Che t'importa? Guardalo!". "Questo è per dire che la cosa del doppiaggio tu la devi fare meccanica, senza neanche capire, senza mai dare una tua interpretazione. I dialoghi, tradotti in italiano, erano sempre standard: "Ehi John, ragazzo mio, prometti sulla testa di tua madre". "Sì, Jack, puoi giurarci". Io tiravo fuori il mio*

---

<sup>183</sup> Cfr. Alberto Castellano (curatore), *Il doppiaggio. Profilo, storia ed analisi di un'arte negata: materiali*, Roma, AIDAC, 2000, pag. 61.

*vocione timbrato e mi veniva perfino da ridere. Facevo il contrario dei doppiatori veri che prendono tutto sul serio. In genere sono attori mancati. È un'attività, quella, che spersonalizza”<sup>184</sup>.*

Raramente era avvenuto che un attore uscisse dall'oscuro anonimato della sala di doppiaggio per raggiungere la gloria di un'interpretazione personale. Ma Albertone aveva un'incrollabile sicurezza e forza d'animo, non aveva paura che la sua *verve* venisse insabbiata e sepolta sotto la meccanica ripetitività dei tagli di voce. Aveva, al contrario, piena coscienza, del fatto che questa esperienza rappresentasse solo un'attività marginale, fine a se stessa. Inoltre, il fatto di sincronizzare le frasi da lui pronunciate con i movimenti, le espressioni, le cadenze e le pause dei grandi mostri sacri hollywoodiani, gli permetteva di rubarne le abilità. Il rigore cronometrico della sincronia lo obbligava a dosificare ed organizzare la propria esuberanza in forma ordinata ed efficace. La pratica di doppiaggio era divenuta per lui un laboratorio di continua sperimentazione, una palestra d'incessante assimilazione. L'enorme mole di lavoro, presente sin dal primissimo dopoguerra, gli dava l'opportunità d'apprendere a modulare sulle battute altrui, le sfumature e la plasticità della propria vitalità, del proprio talento vocale. Aveva imparato a regolare il proprio impeto anche quando si trattava di rivestire di verosimiglianza lo sdegno e l'amarezza di personaggi del cinema neorealista. Ricorda Vittorio De Sica che il Nostro sapeva trovare immediatamente gli accenti più sinceri d'atteggiamenti e passioni. Le capiva, le riconosceva, se ne sentiva profondamente partecipe e le riproduceva, *autenticamente*:

*Io vidi Sordi per la prima volta al doppiaggio di Ladri di biciclette. La scena era Piazza Vittorio dove un giovanotto stava dipingendo il telaio d'una bicicletta appoggiata al muro. Una guardia s'avvicina al giovanotto e lo apostrofa con aria sospettosa perché crede che quella sia la bicicletta rubata. Allora lui ha una battuta rabbiosa in romanesco: “Ma va, va, qui a Piazza Vittorio ce sta tutta ggente onesta!”. Mi ricordo che Sordi la pronunciava in modo così veridico che mi colpì. Era straordinario: la sua*

---

<sup>184</sup> Ibidem.

*dizione, le parole che usava erano d'una tale vivezza, d'una tale plasticità...*<sup>185</sup>.

Anche Luigi Zampa in *Anni difficili* una produzione coeva a quella di De Sica, ora citata, aveva avuto modo di apprezzarne bravura e qualità vocali. Era rimasto colpito non solo nella spontaneità romanesca, ma anche nella accurata perfezione del tono d'aggressività e di collera:

*C'era solo una frase che Sordi doveva dire, qualcosa come "A li mortacci, i camion allora ce li avete!". Pure io la sentii pronunciare con una tale carica, con una tale bravura, che mi voltai a guardare il giovanotto che la diceva. Tra me e me pensai: "Questo sì che è un grande doppiatore!"*<sup>186</sup>.

L'attività di doppiatore si conclude (così come era iniziata) all'insegna di Ollio, con la sincronizzazione della versione italiana di *Atollo K* (Leo Joannon, 1951). Si viene così a coronare tutto un percorso d'osservazione, di studio e (da quanto detto per i primi successi sul palcoscenico) d'imitazione del grande comico nordamericano. Anche se come lo stesso Sordi ha ripetutamente affermato (ancorché ce ne fosse stato bisogno) la comicità della coppia *Laurel & Hardy* era un tipo di comicità distante anni luce da quella che sarebbe stata la sua, non mancano i numerosi apprezzamenti di stima nei loro riguardi. Soprattutto per Oliver Hardy con l'unica differenza che il Nostro lo che bacchettava, dalla propria prospettiva, per aver permesso far traboccare l'impegno pubblico nel privato. Questa secondo Sordi era stata la sua principale rovina (anche in negativo Ollio funzionava da modello). A Goffredo Fofi e Franca Faldini, racconta l'episodio in cui ha avuto modo di conoscere personalmente i comici hollywoodiani:

*Stanlio e Ollio vennero in Italia verso il 1955-'56 [sic, in realtà si trattava del 1951] per fare Atollo K con [l'attore Adriano] Rimoldi, che fu il loro ultimo film. Ormai erano al tramonto, avevano ricominciato a fare il varietà. Il cinema non gli dava più lavoro. Per me vederli, conoscerli, fu un'emozione immensa, mi sentivo tornato bambino. In quell'occasione*

---

<sup>185</sup> Dichiarazione di Vittorio De Sica a Grazia Livi in Id., *op. cit.*, pagg. 62-63.

<sup>186</sup> Dichiarazione di Luigi Zampa in Ibidem.

*mettemmo su uno spettacolo a Villa Aldobrandini per 3000 bambini. Io e Zambuto, che gli avevamo sempre dato la voce per lo schermo, stavamo dietro le quinte a doppiarli e loro in palcoscenico facevano le mosse. Poi ci fu un pranzo e io, pieno di curiosità, sollecitai Oliver Hardy a raccontare a parlarmi del suo ieri e del suo oggi. Fu allora che mi disse che questa macchina infernale che è il cinema li aveva resi famosi in tutto il mondo ma al contempo li aveva anche distrutti perché non avevano mai potuto avere una vita personale, avevano dovuto condurre una perennemente di rappresentanza, quello grasso era stato costretto ad avere una moglie secca, gli avevano imposto di fare un cumulo di buffonerie, insomma tutto il loro tempo sullo schermo e fuori era sempre stato programmato da altri. Fino a quando i potenti della celluloida non li avevano ritenuti ormai scaduti nel momento in cui erano venuti fuori Gianni e Pinotto [Bud Abbott & Lou Costello], e da allora non li avevano fatti più lavorare. Avevano un librone enorme su cui erano appuntate gag di tutti i tipi. Uno lo apriva alla parola “mare” e lì c’era tutta una serie di possibili situazioni comiche sulla riva, in barca, dentro l’acqua, in cabina e via dicendo i relativi movimenti, come se si trattasse di un balletto. Tipo “Lui fa due passi avanti e io uno indietro, lui allunga la mano e io gli do una botta”. Tutto stabilito, tutto scritto. Tant’è vero che io, doppiandoli, siccome le scene le vedevo ripetutamente, avevo notato questo meccanismo perfetto. Noi gli abbiamo sempre dato una voce e un accento ma loro non ne avrebbero avuto alcun bisogno perché la loro presenza sarebbe stata più che sufficiente, erano talmente esilaranti, era già di per sé uno spettacolo vedere assieme questo grasso e questo magro con sta faccia e ‘ste espressioni. Quello che facevano era tutto ritmato a balletto con dei tempi perfetti. Loro speravano molto in un inserimento con questa puntata a Roma. Tant’è vero che quando io dissi a Oliver che non doveva essere tanto amaro, perché noi, il mondo intero, li adoravamo, lui si commosse, e mica eufemisticamente. Entrambi sono morti nella più squallida miseria in una corsia di un ospedale americano per poveri. Prima è morto Ollio e dopo Stanlio. Nessuno dei due dava un apporto*

*maggiore o minore. Ognuno era il complemento dell'altro. Tant'è vero che quando ci fu una piccola frattura tra loro e Ollio fece da solo Zenobia, un film che doppiò io, non era più niente, assolutamente. Conoscendoli si capiva subito la loro origine diversa. Difatti Stanlio era inglese e Ollio americano, quindi il comportamento di Stanlio era molto britannico, più freddo e sottile, mentre Ollio era più aperto, più zio, più amicone<sup>187</sup>.*

L'ammirazione di chi ha osservato Hardy scena per scena, battuta per battuta traspare nella commozione di parole quasi da discepolo. Di più, quasi di un erede familiare. Sulla scia del successo del suo programma televisivo *Storia di un Italiano*, Sordi avrebbe anche proposto alla RAI un analogo film inchiesta a puntate da girare ad Hollywood per raccontare attraverso testimonianze e brani di film la vera vita dei due più grandi comici del mondo. Voleva dimostrare come perfino gli attori più amati, se abbandonati da tutti, potevano morire in assoluta povertà. L'idea (come ricordato più sopra) verrà realizzata dallo stesso coautore di *Storia di un Italiano* Giancarlo Governi.

## 2.15. I “Romanisti” e Bonnard

*[Mario Bonnard] era un regista dal quale io ho imparato tanto, ma veramente tanto. Perché conosceva il cinema dall'interno, l'aveva visto da piccolo, l'aveva vissuto come attore, come regista, come tutto. Lo amava e lo esprimeva. Guardi che Bonnard ci ha dato un grande regalo: ci ha dato Alberto Sordi, perché Alberto Sordi è un figlio di Mario Bonnard e si considera tale, sa?<sup>188</sup>.*

Il fatto che Vittorio De Sica e Luigi Zampa fossero rimasti impressionati dagli *exploit* del Nostro (anche se molto piccoli anche se espressi in poche frasi) aveva galvanizzato le sue aspirazioni. Lo prendeva come un grande incoraggiamento perché si trattava dell'opinione di due riconosciuti uomini di cultura, era il giudizio di due

---

<sup>187</sup> Fofi Goffredo, e Faldini Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979, pagg. 288-289.

<sup>188</sup> Dichiarazione di Nino Novarese a Savio Francesco in id., *Cinecittà anni 30, parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1979, pag. 851.

*senatori* dell'intelligenza cinematografica nazionale. Sordi (come s'è visto) era assiduo praticante del *lobby watching*. Studiava le buffe contraddizioni del reale, faceva proprie le espressioni mimiche e le cadenze declamatorie dei grandi attori che frequentava o doppiava. Aveva imparato anche ad osservare i grandi vecchi, i *senes*. Era ammirato dalle loro espressioni, le eleganti movenze. Amava ascoltare in silenzio le affabulazioni, dense di vita vissuta, che essi regalavano:

*Mi piaceva osservare la varietà umana e particolarmente gli anziani perché quando parlano, usano delle tonalità vocali affascinanti, che ispirano serenità... mi piaceva la loro chiarezza, la saggezza, l'ironia ed il sarcasmo delle loro battute*<sup>189</sup>.

Nella speranza d'una scrittura, d'una proposta di lavoro o di una *comparsata* a Cinecittà aveva imparato a coltivare le proprie relazioni pubbliche. L'ingresso nel folto e variegato sottobosco dello spettacolo lo obbligava ad ampliare le proprie conoscenze. Grazie all'intercessione dell'amico Silvio Romano, era riuscito ad entrare in amicizia con Wladimiro Apolloni, un famoso antiquario che aveva trasformato il retrobottega del suo negozio di Via Frattina, in una specie di cenacolo. Qui si riuniva uno dei primi nuclei del *Gruppo dei Romanisti* che (sebbene il fascismo, come quasi tutti i regimi dittatoriali, avesse alimentato le passioni sportive quali propedeutici alle *virtù militari*) non aveva nulla a che vedere con un *club* di tifosi dell'*AS Roma*. Il *Gruppo dei Romanisti* (come recita l'omologa voce del Dizionario Enciclopedico Treccani) era, al contrario, un circolo di *Cultori di studi relativi alla storia, all'urbanistica, alla letteratura dialettale, all'aneddotica ed alla curiosità cittadine di Roma*. Si trattava (e tale è rimasto anche ai giorni nostri) d'una vera comunità di vestali della memoria dell'Urbe. S'era costituito, infatti, con l'intenzione di raccontare la cultura e la storia di Roma da molteplici punti di vista: quello del filologo, dell'antiquario, del ricercatore di tradizioni popolari, dello studioso di topografia antica e moderna, dello storico d'arte o di cinema, dello storico in senso stretto e dell'osservatore attento ai costume e della vita quotidiana. Tutti osservavano rigorosamente la celebrazione del Natale di Roma (la festa *Ab Urbe Condita* imposta dal regime fascista per sostituire la festa sindacale del

---

<sup>189</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Schiavina Maria Antonietta, in *op. cit.*, pag. 23.

primo maggio), ma non tutti i *Romanisti* possedevano natali romani. Condividevano, piuttosto, la stessa passione per le bellezze che la città di Roma continua ancor oggi a sprigionare inalterata. Un fascino profondo al quale nessun uomo di cultura, riesce a sottrarsi. Nemmeno oggi. Anche se sul manto dei suoi sampietrini, i motorini scoppiettanti hanno scalzato cavalli e carrozzelle, anche se mentre nel suo vetusto ventre i cavi di fibra ottica riposano accanto alle antiche vestigia, Roma resta sempre la città eterna.

Il Nostro frequentava assiduamente quell'affascinante bottega di Via Fratina. Scivolava tra i mobili del Settecento esposti nella sala principale, per raggiungere il salottino dov'erano riuniti, tra gl'altri, Anton Germano Rossi, Trilussa, Apolloni e Mario Bonnard. Ascoltava seduto composto, intimidito e zitto le acute conversazioni di questa *intelligentia* romana che esprimeva giudizi saggi ed ironici. Respirava l'aria d'esperienze consumate e signorili, l'atteggiamento distaccato e garbato verso la vita. Ricorda Fabrizio Apolloni il figlio di Wladimiro:

*A quell'epoca io ero un ragazzino ma mi ricordo benissimo di Alberto che sedeva con molta circospezione fra gli amici anziani di mio padre. Stava molto zitto e mostrava un gran rispetto per l'età<sup>190</sup>.*

Si dice che gli opposti s'attraggono. Sordi in quel momento viveva un periodo personalmente dominato dalla passione di riuscire, di tenace dedizione ai propri progetti. Contemporaneamente (per contrasto appunto) quell'ambiente sornione carico di saggezza, di *nonchalance* attirava intensamente la sua curiosità. Lui ch'era nato e cresciuto a Trastevere (che già nei primissimi anni della carriera d'attore, aveva dovuto lottare con piccole paghe, con scioglimenti di compagnie e con la costante ricerca di nuove scritture) vedeva in quel retrobottega di Via Frattina il raggiungimento d'una tranquillità felice. Quella poetica serenità che sin dall'infanzia pensava fosse proprietà esclusiva delle classi più abbienti. Una pace misteriosa che s'immaginava appartenesse solo agli ambienti quieti, puliti e signorili.

Ora, giovanissimo attore, quando nel profondo del suo animo, aspirava ad uscire dall'anonimato guardava ai *Romanisti* come a modelli facilmente accessibili di

---

<sup>190</sup> Dichiarazione di Fabrizio Apolloni a Grazia Livi in *op. cit.*, pagg. 49 e segg.

ammirazione ed affermazione sociale. La loro frequentazione rinnovava l'incantevole fascino d'un mondo di distinzione, di riconoscimento moderato e composto. Desiderava essere come loro: segnato a dito, amato, applaudito dal pubblico:

*Ero attratto da quegli uomini adulti pieni di esperienze... Sentirli parlare, ricordare certe epoche, certi personaggi, certi artisti, il modo in cui avevano vissuto, per me era un godimento. Mi inorgogliava il fatto che mi avessero accettato e mi portassero con loro facendomi partecipe della loro confidenza. Il coetaneo non mi ha mai detto niente, non mi ha mai interessato. Per me (che stavo zitto e buono ad ascoltare) la vicinanza di questo tipo di persone anziane che avevano vissuto tante cose in prima persona è stata come una grande scuola, meglio dell'Accademia dei Filodrammatici o del Centro Sperimentale, che non ho mai frequentato perché ho cominciato subito a lavorare<sup>191</sup>.*

Molto spesso il Nostro li seguiva a qualche esposizione d'arte. Saliva con loro nell'atelier degli scultori Tadolini in via del Babuino oppure nello studio del poeta romanesco Augusto Jandolo in via Margutta. Frequentemente (dato che, come ha illustrato in quasi tutti i suoi film, è sempre stato una buona forchetta) veniva invitato a pranzo dai *Romanisti* proprio a Trastevere, il suo quartiere: nell'antico ristorante *la Cisterna*, dietro un piatto di rigatoni *alla pajata*, si chiacchierava d'antiche tradizioni romane. A contatto con quegli esempi di saggezza il suo talento comico riceveva un primo vaglio critico. Il loro distaccato (ma raffinato) paternalismo distillava la sua irruenza, la sua vitalità ancora grezza:

*Quei vecchi uomini saggi m'insegnarono molte cose. Intanto m'hanno insegnato che se non hai niente di veramente spiritoso da rilevare è meglio che tu non apra bocca. M'hanno aiutato a imparare la discrezione, e cioè che si può essere molto spiritosi senza esibirsi. Io me ne stavo in mezzo a loro e provavo un benessere spontaneo, ascoltavo i loro racconti: la belle époque francese, il cinema muto, il provino che*

---

<sup>191</sup> Sordi Alberto, in Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 61.

*Bonnard aveva fatto alla Dietrich... Bonnard era alto, un gran signore, tutto vestito in gabardine, tutto in doppiopetto. Io stavo lì e se ci avevo una cosettina non vedevo l'ora di dirla. Aspettavo il momento e poi esplodevo, e a dir la verità esplodevo sempre con una ragione, con un bersaglio giusto, magari con un po' di cattiveria. Loro ridevano subito, soprattutto Apolloni. Pensavano che come attore comico mi sarei "fatto"»<sup>192</sup>.*

Il Nostro si considererà, per tutto il resto della sua vita, un esperto collezionista d'antiquariato forse in ricordo di tutti i racconti e le esperienze di varia mondanità, appresi in quelle occasioni.

*Ho fatto costruire quattro case, una delle quali sulle scogliere di Castiglioncello, non tanto per abitarle quanto per il gusto di arrearle con oggetti antichi. La mia passione per l'antiquariato si è sviluppata negli anni Cinquanta nella galleria di Wladimiro Apolloni, uno degli espositori della mostra – mercato...<sup>193</sup>.*

Negli anni Cinquanta, dunque, era stato iniziato alla passione per i mobili antichi. Negli anni Trenta è molto probabile cercasse più che preziose e rarissime sedie Luigi XV, qualche possibilità d'essere scritturato. Il suo principale obiettivo era quello di guadagnarsi la simpatia o la benevolenza di qualche attore affermato: Gino Cervi, Paolo Stoppa, Vittorio De Sica o, come s'è detto, Mario Bonnard.

Questi era il grande uomo di cinema del momento: aveva esordito nel 1909 in *Otello* (Ugo Falena, 1909) e successivamente era diventato uno degli attori preferiti da Mario Caserini in *Parsifal* (1912), *Mater dolorosa* (1912), *Santarellina* (1912), *Arabian Infamy* (1913), *Il treno degli spettri* (1913), *Nerone ed Agrippina* (1913). Tutte brevi interpretazioni che preludono al suo grande successo al fianco della diva del muto Lyda Borrelli in *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913), dove interpretava il giovane malinconico aristocratico che affogava il suo mal di vivere frequentando i *tabarin*. Un personaggio che gli rimarrà indelebilmente cucito addosso e che il grande

---

<sup>192</sup> Ibidem.

<sup>193</sup> In Spagnoli Marco, *Alberto Sordi. Storia di un Italiano*, Roma, Adnkronos, 2003, pag. 108

comico Ettore Petrolini suo amico ed ammiratore si divertirà ad imitare nella sua macchietta Gastone. Passato dietro la macchina da presa, Bonnard aveva diretto numerosi adattamenti di importanti testi letterari [*Papà Lebonnard* (1920, dalla pièce di Jeans Aicard); *Il fauno di marmo* (1920, dal romanzo di Nathaniel Hawthorne), *Il rosso e il nero* (1920, dal romanzo di Henry B. Stendhal), *I promessi sposi* (1922, dal romanzo di A. Manzoni)], lavorando con successo anche in Francia e Germania.

### 2.15.1. Il feroce Saladino

Il culto degli antichi splendori romani veniva, in parte, inglobato nell'invenzione mussoliniana della Terza Roma. Un disegno propagandistico che iscriveva la modernità dentro una prospettiva antica. L'esempio più chiaro era stato la costruzione degli stabilimenti di Cinecittà. Uno sforzo d'ingegneria avanguardistica inaugurato proprio da un kolossal *Scipione l'Africano* (cfr. supra) che rinverdiva i fasti romani.

La cinematografia era l'arma più forte, ma quella di maggior diffusione era la radio. Un medium che è stato forse uno dei primi grandi fenomeni legati all'industria culturale di massa, e che, come vedremo, giocherà un ruolo importante nella carriera di Sordi. Oltre alla funzione propagandistica (innescata direttamente da Mussolini) la radio assume immediatamente pieno possesso delle dinamiche che legheranno i mezzi di comunicazione con la nascente società dei consumi. Un esempio (interessante dalla nostra prospettiva) lo regalano le ditte torinesi Perugina e Buitoni che patrocinavano la rivista musicale radiofonica *I quattro moschettieri*. Forti della promozione radiofonica, esse decidono di abbinare alla trasmissione un concorso di figurine ispirate ai personaggi del serial. Commissionano all'illustratore del quotidiano *La stampa*, Angelo Bioletto, la traduzione dell'universo sonoro dei personaggi creati da Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, in bozzetti da stampare su figurine da collezione.

In ogni confezione dei prodotti *Perugina-Buitoni*, pasta, cioccolatini, torroni si trovava un esemplare da incollare su di un album. Tutti gli affezionati clienti che riuscivano a completare la collezione potevano ambire a ricchi doni, dal valore che cresceva in ragione del numero d'album completati. Con l'invio di centocinquanta album si riceveva addirittura una *FIAT Topolino* ed a dispetto di qualsiasi regola di sana alimentazione, duecento collezionisti, avevano raggiunto l'ambito premio. Nella

capitale s'erano create delle *borse* dove avvenivano gli scambi: la più famosa ed attiva di tutte (con autentici listini di quotazioni ed elenco di sequestro dei falsi) risiedeva in via dell'Umiltà. A causa, però, di un errore di stampa non tutti gli esemplari delle figurine di Bioletto erano stati inseriti nelle confezioni in uguale misura. Così la ricerca della figurina più rara, il feroce Saladino, aveva scatenato una sorta di frenetica ricerca.

Il clamore mediatico, si direbbe oggi, del feroce Saladino viene immediatamente sfruttato dalla Produzione Capitani Film ed il consorzio ICAR (Industrie Cinematografiche Artistiche Romane), due piccole case di produzione che s'erano create approfittando della favorevole congiuntura economica avvenuta in Italia tra il fallimento della Cines e la costruzione di Cinecittà. Esse affidano al giovane Ettore Maria Margadonna la stesura di una sceneggiatura per una commedia che porti il titolo della famosa figurina. Ed il futuro sceneggiatore di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) e delle relative sequele s'ingegna a confezionare una trama che possa sfruttare l'umorismo di Angelo Musco.

Questi era un comico siciliano, piccolo un po' storto, dotato di una comicità farsesca costruita attorno alla marcata caratterizzazione siciliana ed alla frenetica mobilità del corpo. La regia viene affidata a Mario Bonnard. L'argomento di *Il feroce Saladino* possiede molti tratti comuni al soggetto del chapliniano *Luci della ribalta* [*Limelight* (Charles Chaplin, 1952)]<sup>194</sup>. Al posto di Chaplin/Calvero, Angelo Musco interpretava il ruolo (praticamente autobiografico) di un artista di varietà ormai giunto al fine carriera. Un vecchio attore che viveva solo, abbandonato dalla moglie e dai figli, che, per sbarcare il lunario, era costretto a vendere dolciumi in un teatro. Il caso vorrà che proprio dai cioccolatini nasca la sua fortuna. Accade, infatti, una sera durante uno spettacolo, in molte confezioni dei dolcetti da lui venduti in sala, escono le rarissime figurine del *feroce Saladino*. La sorpresa, la confusione, la gioia trasformano la sala in un'allegria festa tanto da suggerire all'impresario di mettere in scena un'omonima rivista musicale in cui il vecchio artista interpreterà la parte del protagonista. La rivista ha successo e la giovane cantante (pupilla dell'anziano attore) trova la propria affermazione artistica interpretando la Bella Sulamita l'altra rarità del concorso.

---

<sup>194</sup> Per quanto riguarda la trama l'antecedente più diretto del *canto del cigno chapliniano* è *Luci del varietà* (1950) il film d'esordio di Federico Fellini, co-diretto insieme ad Alberto Lattuada. La non originalissima storia dell'ascesa di una giovane attrice del varietà che una volta raggiunto il successo volta le spalle al suo Pigmaliote, come vedremo, sarà ripresa anche nel sordiano *Gastone* (1960) diretto proprio da Mario Bonnard, che costituirà appunto un omaggio del Nostro alla grande personalità del cinema muto rappresentato attraverso l'affettuosa parodia di Ettore Petrolini (N. del A.).

Sordi, giovane attore deciso a tutto pur di incontrare una parte, in qualunque progetto cinematografico, grazie all'intercessione del comune amico Apolloni, viene scritturato per un piccolissimo ruolo, quello del leone, un altro dei personaggi delle figurine perugina:

*Incurante delle umiliazioni ed aiutato solo dalla mia perseveranza, continuavo imperterrito a propormi ovunque. La prima partecina arrivò per il film *Il feroce Saladino* di Mario Bonnard, un pezzo grosso del cinema di allora, il quale con il tempo divenne anche mio grande amico. In quel film lavorava come attrice debuttante una quindicenne Alida Valli<sup>195</sup>, bellissima tanto da farmi innamorare a prima vista. L'attore protagonista era un fantasista francese [sic] mentre io dovevo indossare una capoccia da leone di cartapesta che pesava un quintale. Invidiavo il francese perché poteva stare vicino ad Alida e meditavo naturalmente la vendetta. Così durante una scena in cui lei stava ai piedi di una scala ed il partner scendeva cantandole una canzone, sentendo che questo francese non cantava bene, dopo decine di volte che Bonnard gli faceva ripetere la parte, iniziai a cantare io, vestito da leone, con una voce calda e suadente all'orecchio di Alida. "Basta soltanto un fior... per dirti che io non vivo che per te... parole limpide, le più serene". Pensavo: "Capiranno che ho una bella voce, e mi faranno senz'altro recitare al posto del francese". Invece senza neppure guardarmi, invitandomi a stare subito zitto, Bonnard mi allungò una gomitata che mi fece cadere all'indietro sotto il peso di quella gran testa di leone. Ci fu un gran botto, tutti accorsero per vedere cosa era successo e fui cacciato dal set a calci in culo. Mi sostituirono subito e nelle ultime scene del film, anche se non si nota perché la*

---

<sup>195</sup> In realtà la giovane attrice istriana Alida Valli (al secolo Maria Laura von Altenburger) aveva già effettuato qualche breve apparizione in *Il cappello a tre punte* (Mario Camerini, 1936), *I due sergenti* (Enrico Guazzoni, 1936), *Sono stato io!* (Raffaello Matarazzo, 1937). Afferma Claudio G. Fava (in *Id. op. cit.*, pag. 18) che l'incontro con la bellissima Alida è avvenuto quando Sordi aveva accompagnato Mario Bonnard al Centro Sperimentale di Cinematografia. I due erano arrivati proprio mentre la Valli stava uscendo. Bonnard folgorato dalla grazia e dalla bellezza dell'attrice ancora sedicenne aveva inviato lo sfacciato Albertone a proporle di partecipare al film (N. del A.).

*capoccia del leone copre tutto, quello che regge appunto la capoccia non sono io ma un altro poveraccio messo al mio posto*<sup>196</sup>.

Come già era avvenuto per *Scipione l'Africano* anche quest'esperienza cinematografica rimane puramente aneddotica. Sotto la maschera del leone non vediamo la sua faccia e per giunta ci sono grosse possibilità che nella versione definitiva il personaggio del leone non sia nemmeno lui.

## 2.16. Ettore Petrolini

*La comicità romana? Penso al mio Gastone. Fu un omaggio a Mario Bonnard e a Wladimiro Apolloni, l'Antiquario. I veri ispiratori di Petrolini. Senza di loro, lui non faceva un passo. Ne ricercava i tic sarcastici e infastiditi, imitandoli, e ne assimilava quel lato di cattiveria che, in fondo, non era che un'esuberante finzione della bontà. Da Petrolini? No, non ho ereditato nulla. Non l'ho neanche mai visto. E poi, all'inizio, non amavo i comici. Nessun problema di emularli. Mi pareva che solo uno piccolo piccolo, o uno col capoccione, potessero fare il comico. Io non ero piccolo e non avevo il capoccione. Puntavo, perciò, a Clark Gable, Gary Cooper. Ma ero handicappato dalla lingua. Sì, dal romanesco. L'avevo addosso, come una pelle. Mentre, al primattore, serviva un linguaggio accademico, scolastico. L'Italia ufficiale doveva riconoscersi. Compiacendo la sua faccia baronale, mancante di spontaneità, con vocazioni dittatoriali*<sup>197</sup>.

A differenza di quanto racconta il Nostro (cfr. supra) Lino Carenzio, l'attore che lui chiama "cantante francese" non interpretava il ruolo del protagonista (che apparteneva ad Angelo Musco) ma quello di *Gastone* "il fine dicitore". L'omologo personaggio delle figurine *Perugina* era *Adolfo*. Corrispondeva all'italianizzazione voluta dall'autarchia di regime, del nome dell'attore Adolphe Menjou che nell'immaginario dell'epoca veniva identificato con la sua famosa interpretazione

---

<sup>196</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Schiavina Maria Antonietta, in *op. cit.*, pagg. 30-31.

<sup>197</sup> Dichiarazione di Sordi riportata da Bevilacqua Alberto in Id. "E Alberto sfidò l'Italia in parrucca. La rivoluzione romanesca di Sordi", *Corriere della Sera*, 29 agosto 2011.

dell'elegante e cinico *tombeur de femmes* in *A Woman of Paris: A Drama of Fate* (Charles Chaplin, 1923). Il *Pierre Revel* chapliniano passando dalle rive della Senna a quelle del Tevere si trasforma nella figura del *generone* il prototipo della nuova borghesia romana. Era il modello di una nuova classe (nata con l'insediamento dei ministeri nella *città eterna*) che cercava di emulare l'aristocrazia in sfarzo ed eleganza. Una specie di dandy cinico, crepuscolare, scettico e dannunziano, che possedeva una efficace, spontanea, quasi innata vena ironica. Una fotocopia dell'immagine pubblica di Mario Bonnard:

*Bonnard era la quinta essenza del generone romano... quello che non ha un dialetto, ma che parla male perché è indolente e non ce la fa. Quello che non si applica... a meno che non ami una cosa e non ci creda veramente... Come me, ad esempio, che ho sempre provato antipatia per l'applicazione, lo studio... e che li ho sempre rifiutati perché sono un istintivo a cui fortunatamente tutto è andato bene. Ma se avessi dovuto arrivare al successo applicandomi, sforzandomi, sacrificandomi, probabilmente lo avrei rifiutato optando per qualche altra cosa. E questo proprio perché sono romano e sento profondamente di esserlo. Bonnard in questa sua indolenza di romano era un grande osservatore, un filosofo, uno a cui non sfuggiva niente anche se parlava poco. Andare a cena con lui, stare con lui era un vero e proprio godimento. Magari per due ore non spiccicava una parola ed io rimanevo a fissare il suo profilo greco romano, finché non se ne usciva con qualcosa, con questa sua filosofia e questo saper vivere, che erano sempre invariabilmente un arricchimento<sup>198</sup>.*

Insomma (come più d'una volta Tonino Delli Colli ha confidato a Goffredo Fofi<sup>199</sup>) il Nostro stava sempre assieme a Bonnard studiando ed assimilando la sua *nonchalance* il suo atteggiamento d'aristocratico e decadente *danseur mondain*. Assumeva i gesti, il portamento, una certa sotto-filosofia di vita, un certo modo d'organizzare l'approccio con l'altro sesso che ritorneranno in molte delle future

---

<sup>198</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi, in Fofi Goffredo., *op. cit.*, pag. 61.

<sup>199</sup> Dichiarazione di Tonino Delli Colli, in *Ibidem*, pag. 59.

caratterizzazioni sordiane. Basti ricordare tutti quei funambolici corteggiamenti farciti di menzogne, di balle colossali narrate come se fossero dei versi di Prevert...

*(lo sceicco bianco si confida ad una sua fan con istrionesco tono di patetica menzogna) "Sposato... Ma non devi esser gelosa... Io non l'amo... Non giudicarmi male... Tu non sai... Io rido, scherzo... Quella donna ha rovinato la mia vita... No non domandare... È una storia lunga e subdola... Io amavo un'altra: Milena... Era bella... Bella come te... Tu sei molto più bella... Dovevo condurla all'altare... Ma il giorno delle nozze con un subdolo inganno... Con un filtro magico... La donna che ora è mia moglie m'ha addormentato... Mi fece perdere la memoria... Ti giuro... Non capii e quando ripresi conoscenza, seppi che Milena era scomparsa... Forse morta... Vallo a sape'... Non pensiamoci più. Mi perdoni?... Mi credi degno del tuo amore?... "*<sup>200</sup>.

... Oppure si pensi certa ostentazione parossistica di eleganza che implode ironicamente nel suo contrario come avviene nel sordiano conte Tadini [*Accadde al commissariato* (Giorgio Simonelli, 1954)] che indossa con nobile fierezza una *jupe plissée*. Come s'anticipava poco sopra, l'immagine dannunziana del Bonnard in frack cilindro e monocolo che soccorre la morente Lyda Borrelli in *Ma l'amor mio non muore* (Mario Caserini, 1913) viene riassunto nella sua essenzialità dall'affettuosa e parodica macchietta petroliniana di Gastone.

Ettore Petrolini era un grande attore di rivista, inventore e sperimentatore di linguaggi teatrali sempre in bilico tra le convenzioni della farsa popolare e lo stravolgimento, la deformazione comica della tradizione. Petrolini era stato guitto dei teatrini di borgata e chansonnier dei caffè-concerto. Autore tanto di monologhi spassosi ed acidi come di bozzetti beffardi e polemici con cui prendeva in giro tutti gli strati sociali. Ironizzava sul popolo straccione e rumoroso, sui famosi personaggi della storia, della letteratura. Amava mettere alla berlina anche i politici suoi contemporanei, i colleghi e gli amici. La sua *vis comica* mirava a scardinare l'ordine fittizio della società

---

<sup>200</sup> Fellini Federico, *Lo sceicco bianco (sceneggiatura)*, Milano, Garzanti, 1980, pags. 88-90.

piccolo borghese e fascista, dalla mentalità chiusa nei propri luoghi comuni, idiotamente orgogliosa delle proprie convinzioni...

*... Alla grande tradizione dell'attore, Petrolini sottrae ed annulla, tutto l'aspetto di lavoro intimista, l'approfondimento dei personaggi nella definizione per particolari immettendovi un proprio sistema teatrale che mescola autobiografia ed invenzione, irriverenza e quotidianità: il tutto concorre a formare un metodo che stravolge completamente la tradizione borghese, ne azzera i punti chiave, ne ribalta le finzioni e ne denuda le funzioni. È in questa ambivalenza tra il vecchio e il nuovo, tra ciò che è morto o che muore e il nuovo, che si situa il senso del grottesco legato alla metamorfosi ed alla rigenerazione continua. Una rigenerazione che passa, in quasi tutti gli attori comici, attraverso una grande dose di cinismo e di cattiveria che deforma e stravolge nella realizzazione teatrale il mondo che rappresenta<sup>201</sup>.*

Formidabile osservatore e sarcastico interprete degli aspetti assurdi ed ipocriti di una società che si credeva moderna, ha contribuito a svecchiare il gusto del pubblico italiano. Petrolini ha ripreso il cabaret ed ha divulgato forme espressive delle avanguardie teatrali come la fabbrica dell'attore eccentrico, dove la comicità non nasce a tavolino, ma dalla viva esperienza nella quotidianità e dal contatto diretto con gli umori del pubblico. Ha configurato un nuovo gusto per la demistificazione (eversivamente innocua quindi tollerata dal potere), per la beffa e per il non-sense. Nel frattempo, ha reinventato il registro comico popolare con l'invenzione di tutta una serie di macchiette qualunquisticamente scontente del regime. Così, sommessamente, s'è burlato della politica e della stessa umanità *tout court*:

*Petrolini era solo un macchiettista con il rammarico di non poter fare cinema perché aveva un volto che sullo schermo non risultava simpatico e che il pubblico respingeva. Petrolini era un uomo che aveva una grossa personalità di bullo, di mascalzone. Io so tutto di lui pur non*

---

<sup>201</sup> Dichiarazione di Stefano De Matteis, in Fofi Goffredo, *op. cit.*, pagg. 55–56.

*avendolo conosciuto personalmente. Lo vidi soltanto un paio di volte al teatro Quirino nel '34 perché i suoi amici più intimi diventarono anche i miei, ossia Bonnard e l'antiquario Apolloni. Petrolini si ispirava molto a loro due*<sup>202</sup>.

Nel 1959, oltre vent'anni dopo l'incidente del leone, Albertone porterà a termine l'omaggio più diretto all'amico e maestro di vita nel film *Gastone*, dove lo stesso Sordi ed il fedele sceneggiatore Sonogo vorranno fortemente che la regia fosse affidata allo stesso Bonnard:

*Nel personaggio di Gastone che interpretai sotto la sua regia non misi assolutamente niente della mia esperienza personale, solo il mio modo di muovermi e di danzare dato che avevo anche fatto il ballerino. Psicologicamente creai il personaggio proprio ispirandomi a Bonnard rimanendo sempre vicino a lui per sentire cosa diceva... come parlava. Perché Gastone era lui, Petrolini si era ispirato a lui per il personaggio al Bonnard del Bal Tabarin. Non provai soggezione nel reinterpretare Gastone, perché era un personaggio bellissimo, anche se interpretato da Petrolini era solo una burla, una brutta commedia*<sup>203</sup>.

Queste parole di misconoscimento, in realtà hanno tutto l'aspetto di nascondere freudianamente tracce di profonda ammirazione. Petrolini muore nel 1936, quando Sordi aveva solo sedici anni. È difficile che già dal 1934 ne avesse potuto apprezzare almeno l'interpretazione di *Nerone* o del *Medico per forza*. È più plausibile che il Nostro abbia fatto proprio, *indirettamente*, il lascito petroliniano. Le testimonianze filmiche giunte<sup>204</sup> fino a noi, tendono a configurare un passaggio di testimone ipotetico tra i due comici romani<sup>205</sup>. Sono numerosissime, infatti, le

---

<sup>202</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in *ibidem*, pag. 61.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> *L'antologia di Petrolini o Petrolineide*, edita da Ripley's Home Video, raccoglie alcuni tra i più famosi sketch del comico romano. Purtroppo a causa dei numerosi montaggi e riedizioni celebrative copia rimasterizzata risulta frammentata e confusa. Si possono, tuttavia, apprezzare alcuni frammenti utili al nostro discorso: *Il Medico per forza* (Carlo Campogalliani, 1931) e *Nerone* (Alessandro Blasetti, 1930) dove compaiono anche le macchiette di Fortunello e Gastone.

<sup>205</sup> Per i testi teatrali che testimoniano il filo rosso tra la creazione di tipi comici Cfr. Petrolini

similitudini tra la caratterizzazione dell'imperatore romano di Petrolini e la versione realizzata da Sordi in *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956). Moltissimi i debiti dei film *Il malato immaginario* (1979) e *L'avaro* (1990) (interpretazioni sordiane entrambe dirette da Tonino Cervi) con gli stravolgimenti petroliniani di Molière.

Comunque, non solo Sordi (i suoi personaggi, le sue macchiette), ma l'intera commedia cinematografica italiana *tout court* ha potuto beneficiare dell'eredità di Petrolini. Ha lasciato una nuova maniera di raggiungere il grottesco ed il paradossale partendo da osservazioni minute, realistiche. L'idea di macchietta (così come lui la configurava) rappresentava un lavoro di sintesi dello spirito di una società in quelle sue manifestazioni minime. Sintesi satirica di fenomeni sociali vasti e complessi. Una selezione del piccolo, del microscopico: di un infimo... ma dall'enorme valore simbolico. Petrolini, a differenza del Nostro, aveva studiato i classici e ne verificava costantemente forza e validità con frequentazione di botteghe, trattorie, rioni popolari di Roma. Gli stessi luoghi frequentati da Sordi

## 2.17. *La principessa Tarakanova*, Soldati e Gogol'

*Quasi mai l'attore-personaggio (se non nei momenti di scavo interiore) apre un consapevole spiraglio per uscire dai conclamati disvalori. Dunque, Sordi soffre, ed esemplifica in se stesso, il più moderno dei problemi dell'arte moderna: il contrasto tra tecnica e ispirazione. Da anni, noi assistevamo alle pellicole di Alberto Sordi divisi tra l'ammirazione per l'abilità dell'attore, che aveva ogni volta più del prodigioso, e una sostanziale indifferenza per il complessivo risultato artistico, che, proprio in rapporto a quei crescenti prodigi tecnici, sembrava ogni volta più modesto. "Ma è possibile", ci dicevamo, "è possibile che Sordi, coi mezzi che ha, non riesca a darci qualche cosa di più?". E sognavamo un Sordi meno locale, meno provinciale, meno romanaccio, meno italianuccio: un Sordi o comico o tragicomico o magari tragico, ma che ci desse, comunque, un'immagine*

---

Ettore, *Bravo! Grazie!!*, Roma, Editori Riuniti, 1997; e Petrolini Ettore, *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004.

umana più universale, e che riflettesse un riso e un pianto più profondi, più vicini alle vere ragioni che tutti abbiamo per ridere e per piangere. E che perciò si adattasse, in ultima analisi, al messaggio riduttivo e sconcolato del Belli: ... 'na pisciatina, 'na sarvereggina/ en zanta pace ce n'annamo a letto. Che potrebbe essere il motto, o, speriamo, l'epitaffio del Sordi prima maniera. Ma Sordi era qualcosa di più. Vogliamo dirla tutta? Come in fondo alla chiusa del Belli, anche in fondo ai gags del Sordi prima maniera: meno conscia, meno seria, meno accettata, meno poetica di quella del Belli, vibrava tuttavia una disperazione. Sordi ha cominciato a capire, e a prendere coraggio nel *Diavolo*<sup>206</sup>, girato a Stoccolma: ha continuato, e ci ha dato dentro spietatamente col *Maestro di Vigevano*<sup>207</sup>. Ho visto le cifre degli incassi: sono contento che un così grande pubblico sia attirato dal film: segno che il film, anche se disturba e urta, nel profondo interessa, stuzzica, dà agli spettatori il gusto della verità, anche e soprattutto se gli spettatori sostengono di non trovarcelo. E veniamo ad Alberto. Ho sentito rimproverare, da varie parti, l'intima stupidaggine del personaggio del *Maestro*: "Non ci si può interessare alla vicenda di un uomo così sciocco!". Come se anche gli sciocchi non facessero parte dell'umanità: e come se, soprattutto, l'umanità non facesse, di se medesima, parte, e che parte, alla sciocchezza! Pensiamo alla *bétise flaubertiana*. Ma la sciocchezza del *Maestro* sarebbe priva di interesse, e i miei amici a cui il *Maestro* non piace avrebbero ragione, se restasse una sciocchezza inerte, misera, da macchietta senza altra funzione che quella meccanica di far ridere. Una qualunque delle scene del *Maestro* basta, invece, a provare che si tratta di una sciocchezza studiata, scavata, sofferta fino in fondo: una sciocchezza simbolica, in altre parole: una grande trovata di Sordi, che, finalmente, ha dato una verità corporea, concreta, poetica a quel senso di vuoto che dicevamo. Ecco i sogni a occhi aperti del *Maestro*, ecco il suo delirio quando è malato: pezzi indimenticabili, dove la stupidità s'incarna e si esalta contemplando i propri più frusti miti. Sì, la *bétise* del *Maestro* è la

---

<sup>206</sup> Cfr. Polidoro Gianluigi, *Il diavolo* (1963), Rovereto (Trento), Domovideo, s.d. (N. del A.).

<sup>207</sup> Cfr. Petri Elio, *Il maestro di Vigevano* (1963), Milano, RCS, 2008 (N. del A.).

*metafora dell'indifferenza freddezza stanchezza di tutta una classe. Che forse Georges Dandin è intelligente? Eppure è uno dei personaggi più comici e più umani di Molière. Tutti i personaggi di Molière, del resto, perfino Alceste, sono molto meno intelligenti di Molière stesso: e, ogni volta, commedia per commedia, proprio questa limitazione di intelligenza coincide con la concretezza poetica del personaggio. Nella scena finale e principale di tutto il film, quella della dettatura del verbale al commissariato, Sordi tocca la vetta; è straziante e ridicolo; sublime e miserabile; cretino ed eroe. Nulla di più moderno, nulla di più futuro e rivoluzionario. E evidente, in questa scena da antologia, che la dignità del rapporto coniugale, concepito come qualche cosa di astratto, magico, e comunque superiore al rapporto economico, è un mito ormai decrepito, in cui si ostina a credere, torturata dalle dilanianti eppur ridicole sofferenze dell'orgoglio, soltanto la nostra comune imbecillità: comune a noi tutti, anche a quelli che si credono intelligenti. E la scenetta che segue la dettatura del verbale, la scenetta fra padre e figlio, breve ma importantissima per il suo apparente cinismo, suggella questa straordinaria chiarezza di idee. Ci siamo, miei cari! Questa è la nuova Italia, l'Italia non provinciale. Abbiamo detto Molière. Possiamo anche evocare Gogol e Cechov. E Sordi ci ha fatto piangere e ridere nello stesso momento: che è la massima ambizione, in ogni epoca e in ogni luogo, del comédien<sup>208</sup>.*

Sommessamente le parole di Mario Soldati (uno dei principali esponenti di quei registi italiani che provenivano dai colti ambienti letterari) c'introducono in questo capitolo, così come le poco felici (e praticamente anonime) apparizioni in *Scipione l'Africano* ed in *Il feroce Saladino* avevano introdotto il Nostro, in punta di piedi, a Cinecittà. I grandi stabilimenti della *Hollywood sul Tevere* (come verrà chiamata negli anni '50) erano stati messi a punto per ottimizzare e diversificare la produzione autoctona. Nazionale e fascista.

*Scipione l'Africano* doveva rappresentare il modello delle grandi cavalcate in costume, storiche e nostalgiche dell'eccellenza italiana perduta. Il film, tuttavia, (a parte

---

<sup>208</sup> Soldati Mario, "Sordi e Petri", in *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006 pagg. 377 e segg.

la sfortunata quanto divertente ed aneddotica esperienza sordiana) s'era rivelato un fiasco al botteghino, e dunque, all'alto, si decide di scegliere nuove direttirci. Troppa propaganda e troppo dichiarata, troppo evidenti gli spunti creativi autocensurati sul nascere. Invece di proporre apertamente le linee ideologiche consone al regime, si comincia a prediligere una mistificazione elegante ed ipnotica del reale. Dalla pura apologia mussoliniana si passa alla condivisione indotta dell'immagine dell'Italietta littoria, felice, ottimista, libera dalle miserie, dalle arretratezze, dai malumori e dai conflitti sociali. Cronache nere e fatti di sangue venivano trasportati (cronologicamente) nel *passato* dei film in costume. Adulteri e vicende lascive erano traslati (logisticamente) negli ambienti *permissivi* di sfera bolscevica. Triangoli fedifraghi e passioni extraconiugali erano esclusiva dell'altoborghesia o dell'aristocrazia ungherese, russa. L'imprecisata localizzazione nell'Europa dell'est preservava il prestigio morale di paesi che potevano assicurare la distribuzione e con un utile anticipo. Già nel 1934 (ancor prima della costruzione di Cinecittà) il regime aveva inaugurato il sistema delle co-produzioni che nella pratica si traduceva con il ricorso a prestigiosi registi o attori stranieri. In questo modo erano potuti venire a lavorare a Roma Walter Ruttmann (*Acciaio*, 1933), Max Ophüls (*La signora di tutti*, 1934), Jean Epstein (*Cuor di vagabondo*, 1936), Pierre Chenal (*Il fu Mattia Pascal*, 1937).

Con gli artisti francesi il regime fascista aveva sempre mantenuto un atteggiamento ambiguo. Guardava con ammirazione la loro sensibilità laica ed illuminista, ma ne temeva gli impeti da Fronte Popolare (la forza di sinistra allora più forte fuori dei confini dell'Unione Sovietica). E dopo i Patti Lateranensi anche il parere del Vaticano (tradizionalmente guardingo contro gli anticlericali francesi) aveva il suo peso. Illustrativo di quest'atteggiamento ondivago è il celeberrimo caso di *Tosca* (1941), adattamento dell'omonima opera di Puccini, inizialmente affidato a Jean Renoir. Questi dopo un breve periodo di lavorazione, aveva dovuto affidare la regia al tedesco Carl Koch perché il popolo transalpino dopo il 10 giugno 1940 (entrata in guerra dell'Italia) s'era immediatamente trasformato in *acerrimo* nemico.

In ogni caso, nel settembre del 1937 (quando ancora non s'era consolidato il sistema del doppiaggio e si realizzavano le doppie versioni) viene stipulato un contratto tra l'italiana S. A. Film Internazionali e le produttrici francesi Chronos Film e Néro Film per la realizzazione di un progetto dal titolo *La principessa Tarakanova*. Si tratta

d'un dramma storico, in costume con forti tinte melodrammatiche che doveva appunto magnificare le nuove possibilità scenografiche di Cinecittà:

*A Venezia, dove ha la sua corte la principessa Tarakanova, cui si è fatta balenare la speranza di suoi presunti diritti sul trono di Russia, giunge il conte Orloff, emissario e favorito dell'imperatrice Caterina, che ha l'ordine di catturare la pretendente e di tradurla in patria. Orloff, porta a termine la missione, ma innamoratosi della bella prigioniera, cerca di farla evadere ed è messo a morte con lei<sup>209</sup>.*

In consonanza con una certa raffinatezza d'ambientazione e con la nazionalità dei personaggi la regia viene affidata a Fedor Ozep: al regista russo considerato, dall'intelligenza cinematografica dell'epoca, un artigiano inquieto (e dalla regia raffinata e di matrice letteraria) viene affiancato (quasi per osmosi empatica) il debuttante Mario Soldati<sup>210</sup>. Questi al suo debutto cinematografico figurava come aiuto regista e responsabile della versione italiana:

*Cominciarono a farmi fare dei film finti: ne ho fatte parecchie di regie finte, cioè ero scelto per fare la versione italiana di tanti film con doppia nazionalità, i quali per legge dovevano avere una parte di collaboratori, attori, tecnici, di nazionalità italiana per ottenere il ritorno delle tasse erariali. Si giravano questi film per il mercato italiano, ma la versione più importante era francese, tedesca, americana, l'edizione italiana faceva pena. Ero pagato per non far niente o il meno possibile [...] quando veniva Freddi dovevo essere lì a fingere di dirigere le versioni italiane<sup>211</sup>.*

Soldati mette in evidenza con elegante gusto autoironico la principale caratteristica delle sue future regie: vale a dire una maggior dispendio d'energie della

---

<sup>209</sup> Savio Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni Bianchi nel cinema italiano di regime*, Milano, Sonzogno, 1975, pagg. 278-279.

<sup>210</sup> Cfr. Malavasi Luca, *Mario Soldati*, Milano, Il Castoro Cinema, 2006, pag. 30.

<sup>211</sup> Soldati Mario in AA. VV., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970*, Roma, Napoleone, 1979, pagg. 252-253.

fase d'ideazione e redazione della sceneggiatura, che non nel prendere decisioni (o dirigere gli attori) sul set. In questa direzione si può dire che Fedor Ozep aveva rappresentato un ottimo modello. Ricorda in tal senso Orio Caldiron:

*Sprofondato nella sedia del regista dell'edizione italiana, lo scrittore si diverte nelle finte regie di film italo – francese, dove il grande impegno consiste soprattutto nel non fare assolutamente nulla, tranne girare con la mano sinistra qualche modesto raccordo*<sup>212</sup>.

Tra i modesti raccordi che all'accomodato regista era toccato registrare v'era una breve panoramica sul patibolo dove i protagonisti (Annie Vernay e Pierre Richard Willm) saranno giustiziati. La loro esecuzione era preceduta da quella d'un gruppo di studenti anch'essi condannati per aver tramato al fianco della principessa Tarakanova. Questi ultimi erano stati incaricati di sollevare gli esiliati in Siberia, fomentare il malcontento della chiesa ortodossa e provocare, con l'aiuto degli emissari polacchi, la rivolta dei Serbi. L'ultimo dei congiurati è interpretato da Alberto Sordi. Il nome del suo personaggio è incerto: all'inizio presentato come Stenbow ed alla fine come Tcharousky. La duplicità è sintomo di una presenza che ancora non lasciava il segno, anche se nel suo gruppo è l'unico a apparire in primo piano:

*Avevo il ruolo di uno studente barbuto che andava al patibolo cantando “Elisabetta, Elisabetta”. La barba non mi cresceva e dovetti farmela mettere dal truccatore. Del resto, all'epoca non usava ed io provavo, in un mondo rigorosamente sbarbato, una grande vergogna*<sup>213</sup>.

Nonostante fosse l'unico *barbuto* del gruppo, la sua prima interpretazione in *carne ed ossa* (si ricordi che nella precedente esperienza cinematografica il Nostro era travestito da albero) passa alla storia, senza registrare né infamie né lodi. E pur tuttavia è un personaggio russo. Mario Soldati elegantissimo narratore, sceneggiatore e regista, in ragione della propria formazione letteraria classica (aveva studiato dai gesuiti e s'era

---

<sup>212</sup> Cfr. Caldiron Orio, “Mario Soldati, uno e due”, in Id. (curatore), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Venezia, Marsilio, 2006, vol. V, pagg. 320-321

<sup>213</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi, in Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 43.

laureato in Storia dell'Arte) non aveva potuto esimersi dal notarlo. Il regista torinese aveva introdotto, nelle proprie opere cinematografiche, l'attenzione per il senso della misura. Aveva infuso il proprio cinema del gusto per l'equilibrio e per le forme apollinee e levigate, eredità diretta dell'antichità classica riscoperta dalla tradizione culturale ed artistica del rinascimento (e purtroppo fatta propria dalla propaganda patriottarda fascista). Per necessità drammaturgiche, sapeva apprezzare anche i motivi scabrosi e contraddittori (la tentazione, il peccato, il senso di colpa ed il rimorso), perché per contrasto aumentavano lo splendore dell'aurea classica. Sapeva cercare (come il suo ricordo cerca il primo piano del Nostro) qualunque elemento potesse disegnare anche piccole ombre sapessero rompere e dinamizzare la *pax romana*.

Nel film *La principessa Tarakanova*<sup>214</sup> il ruolo di Sordi è del tutto laterale, ma si tratta comunque della sua prima partecipazione in *carne ed ossa*. È inoltre necessario considerare (in relazione alla lunga citazione, apposta all'inizio di capitolo) come il suo personaggio sia *russo*, quasi a confermare la tesi di Mario Soldati. Quasi a ratificare l'esistenza d'un affascinante *fil rouge* tra la galleria dei personaggi cinematografici e certi personaggi cechoviani o gogoliani (passando per il *Mari confondu* od il Misanthropo molieriani).

In generale sono numerose le trame presenti nella cinematografia italiana che si ispirano direttamente od indirettamente alla grande narrativa russa. Il caso più eclatante interno alla filmografia sordiana è rappresentato da *Il matrimonio* (Antonio Petrucci, 1954) nel cui argomento s'intrecciano tre atti unici cechoviani (*L'orso*, *La proposta di matrimonio* ed *Il matrimonio*). Ma una certa sensibilità e certe atmosfere proprie della grande letteratura russa sono presenti anche *Il delitto di Giovanni Episcopo*, film del 1947 diretto da Alberto Lattuada. Lo stesso Lattuada quattro anni dopo realizzerà *Il cappotto*, adattamento cinematografico del celebre racconto di Nikolaj Vasil'evič Gogol'. Come diceva Mario Soldati (cfr. supra: *Possiamo anche evocare Gogol*) sullo scrittore ucraino è conveniente soffermarsi.

Il critico e storico cinematografico Goffredo Fofi, nella sua monografia sordiana (la prima d'una certa serietà scientifica tra quelle uscite *post mortem*, ampiamente citata nelle presenti argomentazioni) s'attarda a delineare certe similitudini tra alcuni

---

<sup>214</sup> Dal 11 maggio 2012 l'intero film (nella sua versione italiana) è consultabile in linea alla pagina [www.youtube.com/watch?v=Fy7kjgQ6P5I](http://www.youtube.com/watch?v=Fy7kjgQ6P5I)

personaggi di Gogol' e le future "creazioni" sordiane. L'anello di congiunzione sarebbe il poeta trasteverino Giuseppe Gioacchino Belli. Un altro *misanthropo incuriosito dal mondo*, di cui s'è detto:

*Sordi russo, Sordi gogoliano? Perché no? La storia intreccia volentieri paradossi e incontri che appaiono sulla carta improbabili e sono invece reali e rivelatori. Come quello tra il grande scrittore russo e il grande poeta romano Giuseppe Gioacchino Belli. Per tre anni, dalla primavera del 1837 all'estate del 1839, e poi di nuovo nel 1840-41 quando mise a punto le fatiche di *Le anime morte*, Gogol' fu romano e frequentò assiduamente il Belli. E se nel grigio e svilito panorama del mondo l'occhio di Gogol' coglie solo gli scherzi della natura, i dettagli anomali e devianti da quella norma che lo spaventa e lo ossessiona, anche il suo orecchio è affascinato dallo strano e dall'insolito, e il suo linguaggio attinge ai più diversi, ai più remoti e inesplorati strati linguistici: dall'ampollosa lessico burocratico al gergo dei cocchieri e dei lacchè, dal tronfio e vacuo idioma filisteo, infarcito di volgari preziosismi, alle più vivaci e colorite espressioni popolari<sup>215</sup>.*

In occasione del Natale di Roma del 1838, lo stesso Gogol', infatti aveva scritto, all'amica Maria Balábina, d'aver conosciuto gli abitanti dell'altra riva del Tevere. Raccontava divertito come questi ultimi fossero i fieri e purissimi discendenti degli antichi romani poiché nessuno dei loro antenati né uomo né donna aveva mai sposato un forestiero. Annunciava, poi, in modo entusiasta, l'esistenza d'un poeta contemporaneo originario di questo borgo romano, il Belli. Questi scriveva e recitava in modo insuperabile sonetti spiritosi, arguti e scritti in romanesco che riflettevano fedelmente la vita dei sui co-borgatari contemporanei.

Anche Charles Augustin de Saint-Beuve<sup>216</sup> testimonia l'ammirazione di Gogol' per Belli, poeta popolare trasteverino dal talento originale e superiore, ma ancora sconosciuto, che scriveva in romanesco sonetti legati tra loro in modo da formare un

---

<sup>215</sup> Fofi Goffredo, "Tra Belli e Gogol' ", in Id., *op. cit.*, pagg. 8 e segg.

<sup>216</sup> Cfr. Sainte-Beuve Charles Augustin, *Conversazioni del Lunedì*, Firenze, Le Lettere, 1991[ultima edizione consultata].

poema. Lo stesso Giorgio Vigolo (la massima autorità italiana sulla vita e le opere del Belli) rileva come Gogol abbia preso lo spunto per il suo romanzo *Le anime morte* dagli ultimi versi del sonetto belliano *Er battesimo der fijo maschio*:

*Cosa sò sti fibbioni sbrillantati,  
sto bber cappello novo e sto vistito?  
Sta carrozza ch'edè? cch'edè st'invito  
de confetti, de vino e dde ggelati?*

*E li sparaggi tui l'hai massagrati,  
cazzo-matto somaro sscimunito,  
perchè jjeri tu' mojje ha ppatorito  
un zervitore ar Papa e a li su' frati?!*

*Se fa ttant'alegria, tanta bbardoria  
pe bbattezzà cchi fforzi è ccondannato,  
prima de nassce, a cojje la scicoria!  
Poveri scechi! E nnun ve sete accorti  
ch'er libbro de bbattesimi in sto Stato  
se potería chiamà llibbro de morti?<sup>217</sup>.*

D'altra parte era stato proprio Alberto Lattuada dopo il successo del gogoliano *Il cappotto* a discutere a lungo con Fofi<sup>218</sup> di un suo progetto di trasposizione cinematografica di *Le anime morte*. Lattuada (anche lui autore definito calligrafico per la sua elegante e raffinata sensibilità e collocato, quindi, nella stessa schiera di Soldati) aveva individuato un'incredibile somiglianza tra il protagonista Čičikov e la futura galleria di personaggi sordiani. Già dalla prima pagina, infatti, Gogol' presenta la tremenda mediocrità del personaggio che non è particolarmente bello, ma neppure di brutto aspetto. Non troppo grasso, né troppo magro. Non si può dire che fosse vecchio, ma neppure che fosse troppo giovane. Quando poi Čičikov produce poi la disperata

---

<sup>217</sup> Belli Giuseppe Gioacchino, *Sonetti*, Milano, Garzanti, 2005, pag. 496.

<sup>218</sup> Cfr. Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 8.

supplica di grazia esposta da al rappresentante dell'autorità costituita è molto difficile non associarvi il volto e le sembianze del Sordi di *Un eroe dei nostri tempi* (Mario Monicelli, 1955), o dell'assoluto campione di *L'arte d'arrangiarsi* (Luigi Zampa, 1955)...

*Eccellenza [...] sia clemente! lei è padre di famiglia. Abbia pietà non di me, ma della mia vecchia madre! [...] Eccellenza, io sono un farabutto e il peggiore dei mascalzoni [...] Ho davvero mentito, io non avevo né figli né famiglia; ma ecco, Dio mi è testimone, ho sempre desiderato avere una moglie, compiere il mio dovere di uomo e di cittadino, per poi meritarmi davvero la stima dei concittadini e dei superiori... Ma quali sciagurate coincidenze! Col sangue, eccellenza, col sangue ho dovuto guadagnarmi il necessario per vivere. Ad ogni passo seduzioni e tentazioni... nemici, persecutori, rapinatori! Tutta la mia vita è stata come un vortice turbinoso o una nave fra i marosi, in balia dei venti. Io sono un uomo, Eccellenza!*<sup>219</sup>.

Se da una parte, il riferimento a personaggi, aneddoti, situazioni, modi di dire, imprecazioni ed osservazioni belliane è quasi obbligato per l'*arcadia* cinematografica italiana (che a partire dagli anni trenta si configura come *romana*), dall'altra appare molto meno automatico e proprio per questo assai interessante l'accostamento di mentalità e comportamenti tipicamente capitolini a quelli personaggi del romanzo ottocentesco russo. Affascina la sovrapposizione dello stile narrativo gogoliano alla commedia cinematografica italiana. Già Gogol', infatti, proponeva un'osservazione dell'immensa corsa della vita, che portasse alla luce le sue contraddizioni *attraverso un riso visibile al mondo e lacrime ad esso invisibili*<sup>220</sup>. Come avverrà per gran parte del cinema comico italiano (e per gran parte dei suoi abilissimi sceneggiatori come Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonego... e molti altri) , lo scrittore ucraino non temeva il giudizio della critica. La considerava alla stessa stregua dei suoi personaggi: vile, ipocrita, insignificante. E questa, di ritorno, lo considererà uno scrittore

---

<sup>219</sup> Nikolaj Vasil'evič Gogol', *Anime morte*, Milano, Garzanti, 2004 [ultima edizione consultata], pag. 389.

<sup>220</sup> Nikolaj Vasil'evič Gogol', *Ibidem*, pag. 142.

disonorevole, autore di personaggi che offendono l'umanità. Gli negherà un cuore, e un'anima, e la fiamma divina del talento...

*... Poiché non riconosce, il giudizio contemporaneo, che sono ugualmente meravigliose le lenti che scrutano gli astri e quelle che rendono visibili i movimenti di insetti mai osservati prima; poiché non riconosce, il giudizio contemporaneo, che ci vuole molta profondità interiore per illuminare un quadro preso dalla vita spregevole ed elevarlo a perla della creazione; poiché non riconosce il giudizio contemporaneo che l'alto riso entusiasta è degno di stare accanto all'alto affiato lirico e che un intero abisso lo separa dalle smorfie di un buffone da baraccone! Non lo riconosce il giudizio contemporaneo e tutto volge a rimprovero e insulto dello scrittore misconosciuto; senza comprensione, senza risposta, senza simpatia, come un viandante senza famiglia, egli rimarrà solo in mezzo alla strada. Duro è il suo compito e, amaramente egli sentirà la sua solitudine<sup>221</sup>.*

Gogol', dunque, a metà del suo romanzo incompiuto *Le anime morte*, anticipa (non solo per l'atteggiamento avverso alla critica coeva) meccanismi di ispirazione e realizzazione della commedia cinematografica italiana. Lo scrittore professa la propria *fede creativa* in un realismo anomalo. Uno sguardo sul reale molto particolare che si ispira studio capillare dell'entomologo, ma che nel compiere le proprie descrizioni s'attarda in reticenze negative. Evidenzia, cioè, quella linea d'ombra che sta a metà tra il sublime ed il burlesco, quella mediocrità ossessiva, straordinaria, iperbolica che rappresenta la vera essenza delle *anime vive* gogoliane e sordiane. Così come avveniva nell'universo poetico di Gogol' avviene anche l'ampia tipologia di mostri sociali italiani interpretati dalla *vis comica* sordiana (e descritti dai nostri grandi, e dimenticati, sceneggiatori). Čičikov è l'autentico campione di un'umanità degradata ed annegata nel ridicolo. Un povero diavolo dalle maniere così anonime nella loro squisita affabilità, dalle parole così attente a non esprimere nessuna opinione, dalle sembianze così

---

<sup>221</sup> *Ibidem.*

accuratamente levigate in una liscia e gradevole *silhouette*, che si converte in una gradevole allegoria del vuoto, un vortice che conduce all'abisso.

Dell'esistenza d'una interessante corrispondenza tra il Čičikov ed il prototipo di personaggio configurato dal Nostro porterà un'importante testimonianza Costa Gavras. Il regista ellenico aveva osservato la matura disposizione di Sordi ad affrontare con un certo successo l'interpretazione di grandi figure letterarie. Negli ultimi anni, infatti, il Nostro aveva ricoperto il ruolo di protagonista dei molieriani *Il malato immaginario* (Tonino Cervi, 1979), *L'avarò* (Tonino Cervi, 1990). Mario Monicelli che nel suo *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (adattamento cinematografico del 1984 dei racconti fine cinquecento di Giulio Cesare Croce) aveva regalato a Sordi il ruolo di Frate Cipolla, aveva pensato di realizzare un *Don Quijote* con Vittorio Gassman come protagonista e Sordi nel ruolo di Sancho Panza (un progetto purtroppo mai realizzato). Infine Salvatore Nocita, lo aveva voluto come Don Abbondio (il campione manzoniano della mediocrità) nell'ultimo adattamento televisivo di *I promessi sposi* (1989). Sulla linea di queste interpretazioni di matrice letteraria, Costa Gavras (regista ellenico attentissimo ai temi civili e sociali) aveva pensato appunto ad una trasposizione cinematografica<sup>222</sup> di *Le anime morte*. Un progetto molto interessante (come del resto quelli monicelliani del *Quijote* o d'una biografia del compositore Rossini) che malauguratamente è rimasto tale.

Čičikov o non Čičikov, Sordi o non Sordi, occorre comunque rilevare il forte debito che l'intera cinematografia italiana deve (in quanto ad atmosfere ed argomenti) alla grande tradizione letteraria russa. Deve generale riconoscimento ai suoi grandi e consacrati esponenti (Cechov, Dostoevskij per citarne alcuni), ed anche a quelli considerati minori, come Gogol', appunto. In conclusione del capitolo, a modo di corollario, si deve ricordare che proprio dall'argomento d'un racconto di quest'ultimo *Il Vj*, Mario Bava prende lo spunto per realizzare *La maschera del demonio* (1960). Film che rappresenta (oltre al suo debutto personale) il capostipite di quel sottogenere che in futuro prenderà il nome di *horror gotico all'italiana*, o semplicemente *spaghetti horror*.

---

<sup>222</sup> Cfr. Escala Albert, "Alberto Sordi intervendrá en una película de Costa-Gavras inspirada en Gogol", in *La Vanguardia*, giovedì 21 giugno 1990, pag. 63.

## 2.18. Campogalliani e Nazzari

*A quell'epoca non ero mica buono a fare il cinema, non riuscivo a capire, ero come un burattino che diceva la battutina, faceva lo scherzetto e magari nella massa si distingueva per questa sua qualità. Ma ero sconcertato e quando entravo in scena non capivo dove mettere i piedi, quando dovevo attaccare a parlare<sup>223</sup>.*

Poc'anzi si raccontava che il Nostro, durante il periodo in cui lavorava nella compagnia Riccioli – Primavera, cercava in tutti i modi di mettersi in luce. Desiderava che il capocomico gli concedesse più spazio. Voleva che il pubblico lo notasse per poter uscire al più presto dall'anonimato. Dopo vari tentativi, durante le ultime repliche d'una tournée conclusasi al teatro Valle di Roma era finalmente riuscito a salire sugli scudi grazie ad un ingegnoso escamotage:

*Avevo un ruolo da armigero in uno sketch ispirato ad una parodia della Francesca da Rimini. Una sera mi era caduta la corazza e riuscii ad ingigantire l'incidente così da strappare un minimo d'attenzione, un certo brivido di successo nel pubblico. Riccioli mi permise allora di ripetere deliberatamente la trovata ogni sera e grazie a quel particolare Campogalliani mi notò e mi permise d'avere un piccolo ruolo nel film<sup>224</sup>.*

Carlo Campogalliani (figlio di burattinai girovaghi ebrei, il cognome era Rimini) era stato un brillante attore ed intraprendente regista dell'epoca del muto. Aveva ottenuto un discreto successo (anche internazionale), realizzando una serie di film d'avventura, tra cui le numerose gesta di Maciste con Bartolomeo Pagano (*Maciste*, *Maciste contro la morte* ed *Il testamento di Maciste*, entrambi del 1920). Con la crisi dell'industria cinematografica italiana, seguita alla traumatica introduzione del sonoro, aveva faticato ad adattarsi alle innovazioni tecnologiche ed era tornato a dedicarsi alla recitazione. Aveva formato una compagnia insieme alla moglie, l'attrice

---

<sup>223</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 46.

<sup>224</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 43.

Letizia Quaranta riscontrando una buona risposta di pubblico soprattutto in Sud America. Di ritorno in Italia da una lunga *tournee* grazie sua esperienza per le *luci del varietà* era stato incaricato di dirigere due film con Ettore Petrolini *Cortile* e *Il medico per forza*, film, entrambi del 1931. S'era trattato, in realtà, di niente più che teatro filmato. Doveva solo scegliere la posizione della macchina da presa, decidere l'obiettivo e lasciare che il comico romano facesse il resto, ma era servito ad acquisire dimestichezza con registrazioni e sincronizzazioni dei dialoghi. Nel 1939 Campogalliani aveva diretto un film di notevole spessore *Montevergine*, conosciuto anche con il titolo di *La grande luce*. Si trattava d'un melodramma di notevole tensione narrativa e di forte impatto visivo, che secondo Umberto Barbaro, rinverdiva l'autentica vena della tradizione cinematografica italiana di *Sperduti nel buio* (Nino Martoglio, 1914) ed *Assunta spina* (Gustavo Serena, 1915):

*Ad essi si riattacca idealmente [...]. una certa autenticità di ispirazione, un senso visivo abbastanza pungente, un impiego felice del materiale plastico in funzione narrativa [...] sono cose alle quali la nostra cinematografia di questi anni ci ha purtroppo disabituati. La scorrevolezza della sceneggiatura e l'autenticità di certi particolari sono impressionanti; ed anche solo il fatto di vedere in un film lavoratori, marinai, contadini, preti, carabinieri, biciclette, carretti e camion non può che spingere ad indulgere verso quei momenti e quei paesaggi del film in cui l'accento popolaresco rasenta il troppo locale<sup>225</sup>.*

Le parole, dunque, d'un critico progressista come Umberto Barbaro testimoniano l'alto valore artistico di *Montevergine* che tra l'altro aveva pienamente accontentato le alte sfere istituzionali. Ricorda infatti lo storico Jean Gili<sup>226</sup> che il film rappresentava un perfetto concentrato di propaganda fascista. Una miscela di un cattolicesimo arcaico, dell'ideologia ruralista e del nazionalismo che arriva a guadagnare quell'anno a Venezia la coppa del Partito Nazionale Fascista.

---

<sup>225</sup> Barbaro Umberto, "La VII Esposizione di Venezia. I film italiani", in *Bianco & Nero*, 9 settembre 1939.

<sup>226</sup> Cfr. Gili Jean A., "I film dell'Impero fascista", in Brunetta Gian Piero e Gili Jean A. (curatori), *L'ora d'Africa nel cinema italiano 1911-1989*, Materiali di lavoro, Rovereto, 1990, pag. 108.

Il successo mantiene Campogalliani tra i registi più quotati del momento, tanto che (all'indomani della kermesse in laguna) viene chiamato a dirigere un nuovo progetto. Si trattava di una specie di trasposizione cinematografica (scritta a quattro mani da Sergio Amidei ed Aldo Vergano) della *pièce* teatrale *Il Passatore* di Alberto Donini e Guglielmo Zorzi. La storia riprendeva le gesta le gesta d'un famoso brigante romagnolo. Una sorta di *Robin Hood* italico che attorno alla metà dell'Ottocento (oltre a tessere contatti diretti con alcune formazioni carbonare) aveva tenuto sotto scacco gli sgherri delle delegazioni pontificie. La realizzazione avviene negli stabilimenti *Pisorno* a Tirrenia, gli studi cinematografici costruiti alcuni anni prima di Cinecittà, con grosso investimento di capitali della famiglia Agnelli. Il direttore della "città del cinema" di *Pisorno* (così chiamata perché a metà tra Pisa e Livorno) era Gioacchino Forzano, uomo di spettacolo e di cinema nonché amico personale di Mussolini. Gli stabilimenti avrebbero dovuti servire a girare film di propaganda (la beccera propaganda che dopo l'insuccesso di Scipione verrà abbandonata) cosicché, già in fase di sceneggiatura, l'argomento deve subire pesanti modifiche. In primo luogo (per evitare incrinature dei Patti Lateranensi) la vicenda viene trasportata dallo Stato Pontificio al Regno di Napoli. Quindi viene totalmente cancellato, dal titolo e dal soggetto, qualsiasi riferimento a Stefano Pelloni *il Passatore*: dato che il fascismo si fregiava del merito d'aver debellato definitivamente il brigantaggio, non si poteva rischiare d'alimentare il mito d'uno di loro (ancor meno se questo era romagnolo come il duce)<sup>227</sup>. Il film, dunque, si viene a chiamare *La notte delle beffe*, giocando su una piccola variazione del titolo *La cena delle beffe* del celebre dramma teatrale del 1909 di Sem Benelli (che a sua volta troverà una famosa versione cinematografica nel 1942, sotto la regia di Blasetti). Ricorda lo stesso Nazzari (protagonisti d'entrambe le pellicole):

*La notte delle beffe era una commedia di Zorzi intitolata Il Passatore. Siccome durante il periodo fascista non si poteva parlare di briganti, soprattutto romagnoli, allora dopo aver fatto il copione e tutto si cambiò il nome. Fu Amidei che rifece la sceneggiatura e il Passatore si chiamò Capatosta. La trama rimase la stessa, un episodio della vita del Passatore.*

---

<sup>227</sup> Nel 1947 si potrà finalmente realizzare il film *Il Passatore* (regia di Duilio Coletti) con Rossano Brazzi come protagonista ed il Nostro nel medesimo ruolo di brigante (cfr. infra, N. del A.).

*C'erano tanti ragazzi che poi hanno fatto carriera. C'era Checchi, c'era Maurizio D'Ancora che ha lasciato, c'era Sordi che aveva una piccola parte. Tutti ragazzi perché c'è una festa di studenti, il Passatore interviene, cioè Capatosta interviene, per mettere a posto un certo matrimonio<sup>228</sup>.*

La storia prende avvio nel 1859 periodo in cui il brigante Capatosta (Amedeo Nazzari) sta mantenendo sotto scacco le truppe borboniche. Possedeva un codice etico tutto suo. Derubava il denaro ed i valori di tutte le ricche diligenze che circolavano per la zona. Ripartiva il bottino tra povera gente e contemporaneamente cercava di difenderla malversata dalle angherie dei prepotenti signori. In una delle sue azioni permette che giunga a buon fine il proposito dello studente Filippo (Maurizio D'Ancora) di rapire la sua amata Giulietta (Dria Paola). Essa sarebbe dovuta andare in sposa ad un vecchio notaio (che aveva preteso la mano della ragazza il cambio della restituzione di alcune cambiali con le quali ricattava il padre di lei). Capatosta fa in modo che i due giovani si sposino e le cambiali vengano restituire. Uno dei giovane studenti affiliati alla banda di briganti è interpretato da Alberto Sordi:

*Mi ricordo che nella Notte delle beffe avevo un personaggio abbastanza preciso, dovevo entrare in scena e dire: "Ehi della casa! Non c'è nessuno?". Ma questa battuta mi veniva con un tempo sbagliato e invece di fermarmi camminavo ed andavo troppo in là. Allora Campogalliani mi redarguiva: "Ehi ragazzo dove vai? Fermati, no? Ho detto di fermarti". Io ero tutto impacciato, non capivo. Poi c'era una frase: "[Ehi ragazzi sapete cosa ci ha preparato il cuoco?] La "lepre" con i "pizelli" che non sapevo pronunciare. Spontaneamente mi veniva alla romana, e allora per correggermi dicevo: "La lepre con i pisselli", tutto falso, tutto dentro la bocca, come uno scioglilingua. Allora Campogalliani urlava: "Ma che hai? Non sai neanche dire la lepre coi piselli? Ah andiamo bene!!!" C'era Amedeo Nazzari lì vicino e io fra l'altro ero tutto frastornato d'essere accanto al divo del momento. Lo ammiravo, lo vedevo*

---

<sup>228</sup> Dichiarazione di Amedeo Nazzari in Savio Francesco, *Cinecittà anni 30. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)... cit.*, pag. 816.

*lì con i suoi baffi che diceva tutte le cose sicure, con il suo vocione, con la carica fortissima. Lui cercava di confortarmi... era una brava persona... un uomo per bene! Diceva: “Ehi amico, mettiti qua... Hai paura? Niente paura! Non devi aver paura, ci penso io! Vuoi un po’ di cognac? Tieni il cognac!” Ma io tornavo a casa triste, avvilito<sup>229</sup>.*

La versione che lo stesso Campogalliani racconta a Francesco Savio è leggermente diversa giacché con il senno di poi qualsivoglia eccentricismo viene letto come prodromo delle abilità proprie e caratteristiche.

*È venuto fuori un copione, non so chi ce l’avesse dato, mi pare Vergano. Ha un merito questo film, è il primo in cui è apparsa la faccia di Alberto Sordi. Sordi doveva dire una battuta, lepre con piselli, si trattava d’una lepre che era stata impallinata da un cacciatore e portata in osteria a cuocere. E lui diceva lepre con “piselli”... e io lo correggevo perché era un tono curioso che andava bene per un comico, ma non in quella scena. E quando ci vediamo con Sordi, ancora oggi, diciamo lepre con piselli<sup>230</sup>.*

Dichiara definitivamente il Nostro a Maria Antonietta Schiavina:

*“Oh Madonna mia!”, pensai, “qui comincia male davvero!”. “Ragazzi sapete cosa ci ha preparato il cuoco? Leppre con pizelli”. “Stop. Sordi, non pizelli, piselli!”. Ero disperato, e la mia angoscia trapelava da ogni poro. Ma per me che volevo riuscire a tutti i costi quei “pizelli” rappresentavano un vero dramma. Mi ritornava in mente la terribile frase con cui l’insegnante dell’Accademia d’arte drammatica mi aveva scoraggiato ai miei primi tentativi: “Lei non diventerà mai un*

---

<sup>229</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 46-47. Occorre sottolineare che nel testo di Grazia Livi c’è un equivoco nel titolo del film in questione, giacché si riporta continuamente *La cena delle beffe* in luogo di *La notte delle beffe* che, come abbiamo visto, sono due film distinti.

<sup>230</sup> Savio Francesco, *op. cit.*, pag. 238.

*attore se non si applica". E pensai: "Non ce la faccio, non ci riuscirò mai, questa dei piselli proprio non me l'aspettavo"*<sup>231</sup>.

La spontaneità, l'anti accademicismo, correvano un rischio molto alto, quello d'essere relegato ad un reparto di contorno, quello d'appartenere al sottobosco dei caratteristi. La naturale esuberanza di Sordi, il suo talento spontaneo e vivace non aveva ancora assunto un valore proprio. Era un giovane attore che ancora non possedeva una categoria predefinita. Oscillava tra le interpretazioni brillanti, salottiere ed una certa serietà falsa e di maniera, ma (come ricordava lo stesso Campogalliani con il senno di poi) il suo era un tono comico. L'episodio della *lepre con i pizelli* anticipa (oltre ad una spiacevole esperienza che gli aveva tolto il sonno) una chiara insofferenza del Nostro per la gamma di ruoli già esistenti.

In quel periodo Albertone era un ragazzo aitante dalla battuta pronta ed arguta. Era entrato a Cinecittà, prima, ed a Pisorio, poi, volenteroso ed esuberante. Voleva richiamare l'attenzione su di sé sfoggiando gli indumenti eleganti che aveva comprato a Milano: scarpe a doppia suola di vernice nera e di camoscio grigio perla, cappello di pelo lucido a falda larga ed un completo verde bottiglia. Nonostante i suoi modi ancora un po' grezzi e sguaiati destava una buona impressione nei registi. Ma al momento del ciak a dispetto della sua profonda abnegazione, faticava ad entrare in ruoli troppo rigidi e lontani dalle sue capacità. All'epoca i personaggi dovevano rispondere a delle caratteristiche morali ben definite, gli eroi incarnavano la virilità e la generosità italiche. I divi che andavano per la maggiore possedevano l'aspetto un po' rude, ma attraente, lo sguardo fiero ed onesto di Massimo Girotti, Rossano Brazzi, Andrea Checchi, Fosco Giachetti, Carlo Ninchi, Gino Cervi, Leonardo Cortese, ma soprattutto d'Amedeo Nazzari.

Quest'ultimo, nome d'arte di Amedeo Buffa, era un attore, simpatico, affascinante, ammirato dal pubblico. Era stato partner sul set, delle più amate dive del momento, come Alida Valli, Assia Noris, Luisa Ferida o Elsa Merlini. Rappresentava l'ideale della bellezza fascista, virile e solare, ma il segreto del suo successo consisteva nella sua naturale cordialità. Una specie d'empatia innata che riscuotevano immediatamente il favore popolare anche se i personaggi che interpretava non erano

---

<sup>231</sup> Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 72-76.

sempre del tutto positivi (si pensi al Neri Chiaramantesi di *La cena delle beffe*, cfr. supra). Rispetto alla sua interpretazione di Capatosta le critiche non erano state del tutto lusinghiere:

*... inspiegabile poi, è quella libertà di recitazione senza controllo lasciata a Nazzari, il quale non è il principale colpevole. E quanto al resto esistono compagnie di filodrammatici più degne di questa d'essere fotografate*<sup>232</sup>.

All'inizio del nuovo e tragico decennio, Nazzari viene consacrato da un'inchiesta popolare organizzata dalla rivista *Cinema*<sup>233</sup> come l'attore in assoluto più amato dagli italiani: 19.020 voti di preferenza, contro i 5481 di Fosco Giachetti che si era piazzato al secondo posto. L'attore sardo possedeva una straordinaria versatilità, acquisita dopo tanti anni di gavetta teatrale. Sapeva articolare il proprio estro recitativo in ruoli molto diversi tra loro. Passava senza alcun problema dall'ambito drammatico a quello brillante o comico.

Il giovane Sordi ammirava il suo eclettismo, la formidabile generosità, la fama di dongiovanni, di scapolo impenitente, d'amico misurato del bicchiere e di collezionista di un ricchissimo guardaroba (in cui conservava tutti i costumi di scena che diventavano di sua proprietà per contratto). Un'eccentrica debolezza che il Nostro farà propria una volta raggiunta la celebrità, come ricorda Enrico Vanzina:

*Abbiamo sempre frequentato le star. A casa nostra le loro storie erano il pane quotidiano della conversazione. Di loro sappiamo tantissime cose. Cose spesso ignorate dal grande pubblico dei loro ammiratori. Quelli che a Hollywood con un nome azzeccatissimo chiamano "star" (cioè stelle) in realtà sono persone come noi con le loro debolezze e le loro fragilità [...] Alberto Sordi amava i vestiti. Negli armadi della sua villa*

---

<sup>232</sup> Insani Giuseppe, "La notte delle beffe", in *Cinema*, n° 88, 25 febbraio 1940.

<sup>233</sup> I risultati vengono resi pubblici in un editoriale del direttore Vittorio Mussolini del 10 febbraio 1940. Cfr. Massimo Scaglione, *I divi del ventennio*, Torino, Lindau, 2005, pagg. 15 e segg.

*conservava tutti quelli che aveva indossato nei suoi film. Praticamente era come il magazzino di un teatro stabile*<sup>234</sup>.

Il fascino di Nazzari ha rappresentato un valore aggiunto della cinematografia italiana. Un'eccellenza cinematografica che perdurerà nel tempo anche al di fuori dei confini nazionali. Quando, infatti, la sua carriera professionale tornerà ad incrociarsi con quella del Nostro (nel film del 1961 di Guy Hamilton *I due nemici*) avrà da ricordare:

*Sono stato molto in Spagna, Ho girato in Francia con Cayatte. E in Israele eravamo io, David Niven e Sordi e i beduini scendevano a chiedere l'autografo a me, non a Sordi, né a Niven. Perché c'era stato I figli di nessuno sei mesi in cartellone a Tel Aviv*<sup>235</sup>.

In effetti per Alberto Sordi, come per altri attori italiani, la saggezza con la quale Amedeo Nazzari ha saputo amministrare il proprio successo professionale rimarrà davvero esemplare. Anche negli ultimi anni della sua carriera, infatti, ha continuato ad affrontare quei personaggi secondari che gli venivano proposti con lo stesso impegno e con gli stessi risultati di quando era il numero uno di quella cinematografia nazionale.

Il caso più emblematico in questo senso resterà la sua efficace e spiritosa interpretazione del divo nel film di Fellini *Le notti di Cabina* (1957), in cui l'attore prende in giro se stesso con garbo e leggerezza, dimostrando ancora una volta quella duttile poliedricità (tutta all'insegna del mestiere e del divertimento) che è stata uno degli elementi caratterizzanti di una carriera.

Testimonio della profonda ammirazione sordiana per il divo cagliaritano saranno i fortunati sketch d'avanspettacolo in cui Albertone faceva seguire all'imitazione di Oliver Hardy quella di Nazzari tanto che, anche in una scena de *I vitelloni*, regalerà una felice, ed a suo modo affettuosa, parodia del brindisi di *La cena delle beffe: ... e chi non brinda con noi... peste lo colga!*

---

<sup>234</sup> Vanzina Enrico, *Una famiglia italiana*, Milano, Mondadori, 2010, pagg. 126-127.

<sup>235</sup> Dichiarazione di Amedeo Nazzari in Savio Francesco, *Cinecittà anni 30. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)... cit.*, pag. 830.

### 2.18.1. Il doppiatore doppiato

*L'ambiente predomina sulla recitazione e sui fatti. Il male è che l'ambiente, per quanto il film sia stato girato sulle Alpi, è piuttosto falso e di maniera. Se in un dato ambiente si trasferiscono tipi, fatti, maniere che con quell'ambiente nulla hanno a che fare, l'alterazione che nasce da questa sovrapposizione pregiudica irrimediabilmente il quadro che si vuole costruire ed offrire. Malgrado il soggetto, di interesse limitato e quasi nullo, la regia appare sotto molti aspetti pregevole o per lo meno volenterosa. Gli attori hanno cercato per così dire di tirar su il morale piuttosto basso del film<sup>236</sup>.*

La recensione del successivo film di Campogallini *Cuori nella tempesta* (realizzato sempre con la collaborazione di Sergio Amidei e sempre negli stabilimenti Pisorno a Tirrenia) salva solo le sue scelte registiche ed il lavoro degli attori. A differenza dei precedenti *Montevergine* e *La notte delle beffe* deve rinunciare come protagonista maschile ad Amedeo Nazzari. In un primo momento avrebbe dovuto sostituirlo il grande rivale Fosco Giachetti, ma un'improvvisa defezione dell'ultima ora di quest'ultimo, aveva lasciato spazio ad un altro beniamino del pubblico, Mino Doro.

L'argomento narra la vicenda d'una ragazza-pilota (Roberta Lanzi), disinvolta e emancipata, che precipita con il suo aereo in un paese di montagna, dove si fa corteggiare da una guida alpina (Mino Doro), suscitando la gelosia della sua fidanzata (Dria Paola). In seguito grazie all'intervento del medico (Camillo Pilotto) la forestiera riparte, consentendo alla coppia di ritrovare la propria armonia. Promettendo forse uno spettacolo che ricordasse i primi film di Leni Riefensthal soprattutto per gli esterni girati sulle Alpi, il film viene considerato anche dalla critica dell'epoca come uno dei meno riusciti del regista emiliano:

*Campogalliani è una forza viva del nostro cinema e da lui ci si può attendere molto. Ma questa volta, ahimé, anche Campogalliani si è lasciato prendere la mano dal mestiere, anzi dal mestieraccio. Che cosa resta del suo indubbio ingegno e delle sue qualità di artista più fini e*

---

<sup>236</sup> Insani Giuseppe, *Cinema*, 25 marzo 1941, in Savio Francesco, *op. cit.*, pagg. 97-98.

*sensibili non saprei proprio dire. Il meglio del film va cercato nelle vedute di montagna, riprese con molta cura e tecnicamente quasi perfette*<sup>237</sup>.

Il ruolo di “Giulio Ferri” (uno dei giovani villeggianti della stazione alpina) viene affidato a Sordi, dopo molti tentennamenti della produzione. Il Nostro dopo *La notte delle beffe* formava già parte del quadro di comparse di Campogalliani presenti a Tirrenia. E tuttavia il nuovo assistente alla regia era il severissimo Paolo Moffa. S’era fatto le ossa come coordinatore del gruppo di comparse in *Scipione l’Africano* dove i metodi (come s’è detto per bocca dello stesso Sordi, cfr. supra) erano assai sbrigativi. Paolo Moffa era un cineasta tuttofare vulcanico ed infaticabile che nel corso della sua carriera realizzerà una serie di documentari molto interessanti (come *Viaggio sentimentale a Roma*, 1951) e che in futuro dirigerà lo stesso Sordi in *L’allegro squadrone* (1954). Ma in quel frangente le relazioni con il Nostro non s’erano rivelate del tutto affabili. Ricorda Giancarlo Governi, che Moffa dopo aver squadrato tutti quei promettenti giovanotti da capo a piedi, li aveva ammoniti:

*“Andare, andreste bene, però dovete interpretare la parte dei signorini, dovete essere vestiti molto bene e vi dovete portare da casa un vostro corredo da sciatori perché la produzione non vi passa niente. Ce l’avete il corredo?” Sordi, che non aveva proprio niente e che non era mai stato neppure al Termillo fu il primo a dire di sì. Moffa si insospettì e, rivolto a Campogalliani, disse: “Ma questo ti serve proprio?” Campogalliani gli venne in aiuto: “Più di tutti, così brillante, così simpatico!”. Rinfrancato dagli apprezzamenti del regista, passò al contrattacco: “Mi scusi, ma perché parla così?”. “No, dicevo per dire... ma tu sei sicuro di avere il corredo da sciatore?” rispose il Moffa. E lui di rimando: “Guardi, per me lo sci è un hobby. Tutto quello che mi dà il babbo io lo investo in attrezzatura da neve...”. Moffa si rivolse ai vicini e disse: “Mi sa che questo mi prende in giro!”. Fissarono una paga di duemilacinquecento lire per due mesi di lavoro e ricevettero cinquecento lire di anticipo. Ora il problema era quello di trovare l’attrezzatura da sci”<sup>238</sup>.*

---

<sup>237</sup> Franci A., “Cuori nella tormenta”, *Illustrazione Italiana*, n° 37, 15 settembre 1940.

<sup>238</sup> Governi Giancarlo., *op cit.*, pagg. 15-16.

Ancora una volta l'indefessa forza d'animo gli era venuta in soccorso. Il Nostro contava sul fatto di poter domandare in prestito da suo fratello maggiore tutta l'attrezzatura necessaria. Giuseppe Sordi, infatti, era uno sciatore provetto e si era anche distinto vincendo più d'una gara nei campionati dei dopolavoristi. Anche la madre, la signora Maria, s'era prestata a collaborare realizzando un bel maglione bianco e marrone, alla norvegese, dal collo alto, talmente alto che doveva essere ripiegato sul collo, almeno due volte. Sordi era tornato al cospetto di Moffa con un atteggiamento al limite tra la beffa e la spavalderia. Combinava il "norvegese" con un paio di pantaloni neri e scarpe da soldato con i chiodi. L'effetto buffo e stravagante ottiene il risultato di mandare su tutte le furie il povero assistente:

*"Io lo sapevo, io lo sapevo. Questo è un mascalzone, l'ho capito subito". E lui che si aspettava la scenata: "Scusi ma perché strilla?". "Oh no, io non strillo... io ti meno, io t'ammazzo". Campogalliani venne ancora una volta in aiuto: "Cosa ci vuoi fare, oramai siamo qui. Portalo nella boutique qui a Corvara e compragli tutto quello che serve"<sup>239</sup>.*

Sordi viene generosamente equipaggiato d'una elegante tenuta da sci e mantiene il proprio ruolo. Deve, tuttavia, subire la vendetta dell'inflessibile ed austero Moffa che lo costringe ad indossare, per tutta la lavorazione del film, gli scarponi chiodati del fratello. Un paio di ridicoli scarponi che stridevano smaccatamente accanto al nuovo e bellissimo completo da sci. Girato in austero regime d'autarchia ed a guerra già in corso non lascia (oltre agli aneddoti sordiani) molte tracce nella memoria degli storici. Infatti nel volume VI° volume della Storia del Cinema Italiano delle edizioni Marsilio (1940-1944) il curatore Enrico Lancia non gli dedica più di quattro linee, proprio nel capitolo dedicato al doppiaggio:

*Altro doppiatore presente in questo periodo è Gualtiero De Angelis, dalla tonalità possente e cavernosa. De Angelis presta innanzi tutto la sua a*

---

<sup>239</sup> Ibidem.

*un giovane e allora pressoché sconosciuto Alberto Sordi in Cuori nella tormenta*<sup>240</sup>.

Un doppiatore doppiato, dopo la cena e la notte delle beffe... un'altra beffa

## 2.18.2. Sergio Amidei

*Per tutta la notte continuai a ripetere: “Piselli, piselli, piselli...” proprio come in un incubo, e ritornai sul set con la paura di non farcela. Deluso e amareggiato incontrai Amidei, che era lo sceneggiatore del film e mi raccomandai perché mi aiutasse. “Mi è capitata questa battuta che ha creato un po' di problemi, ma io c'ho tanta passione, mi applicherò e cercherò di non commettere altri errori. Devo fare l'attore per forza, è da quando sono nato che lo desidero”, gli dissi, cercando un po' di conforto. Lui si dimostrò molto comprensivo, mi diede dei consigli, cercò di consolarmi, di incitarmi, e fraternizzammo immediatamente. L'incidente dei “pizelli” restò solo un ricordo*<sup>241</sup>.

Proprio in occasione dell'aneddoto della “lepre con i pizelli” Sordi ha modo di conoscere e fraternizzare con Sergio Amidei. L'amicizia con lo sceneggiatore triestino sarà sincera forte e duratura, e si estinguerà solo con la scomparsa di questi(similmente a quanto avverrà anche con Rodolfo Sonego). In entrambi i casi (a scapito di chi ha voluto disegnare un Sordi mero individualista e freddo calcolatore) le perdite lasceranno il Nostro in uno stato di malinconico sconforto. Dopo *Cuori nella tormenta* Sordi ed Amidei s'erano persi di vista soprattutto a causa delle prolungate tournée teatrali del comico romano. Avevano poi ripreso a frequentarsi nel retrobottega dell'antiquario Apolloni, durante le riunioni del club di romanisti di cui s'è detto. Sergio Amidei era un profondo conoscitore della cultura classica, ammiratore di Nikolaj Gogol' e di Friedrich Dürrenmatt. Possedeva una solida formazione gramsciana, che applicava con straordinaria autenticità nella particolareggiata descrizione del mondo dei lavoratori

---

<sup>240</sup> Lancia Enrico, “Il doppiaggio nei film italiani”, in Id. (curatore), *Storia del cinema italiano 1940-1944*, Venezia, Marsilio, 2010, vol. VI, pagg. 359.

<sup>241</sup> Ibidem.

Capacità d'analisi e rappresentazione della classe proletaria che già in *La notte delle beffe* aveva lasciato intravedere, ma che troverà piena e libera espressione, prima al servizio del neorealismo rosselliniano [da *Roma città aperta* (1945) fino a *Era notte a Roma* (1960)]; poi della satira di costume di Luigi Zampa [*Anni difficili* (1948), *Anni facili* (1953), *Gli anni ruggenti* (1962)], un feroce antiborghese come lui.

*Nel ristretto periodo di tempo che va dal 1945 al 1948, Amidei partecipa alla realizzazione di alcuni tra i film più importanti del cinema del dopoguerra e del cinema italiano tout court [...]. L'aderenza alla realtà, l'osservazione diretta ed oggettiva degli avvenimenti di cronaca e la loro tempestiva registrazione, sono alcuni tra gli elementi di maggiore portata innovativa di questo corpus di film. Accanto all'urgenza di aderire al vero si affianca un'importante presa di posizione ideologica e politica degli autori<sup>242</sup>.*

Amidei condivideva con Sordi il gusto di andare a zonzo per i quartieri popolari di Roma. Vagabondare tra i suoi i suoi mercatini rionali per osservare e studiare il comportamento della gente comune, vivace e sincera. Allo stesso modo trovava deplorabile l'arroganza di una classe di politici, burocrati e faccendieri affermati che in nome della loro inguaribile mediocrità detenevano posti di comando indegnamente e vergognosamente. Ricorda il regista Nanni Loy:

*Sergio Amidei era un uomo straordinario, non era soltanto un cineasta, era un intellettuale completo, una persona molto moderna con una cultura vastissima e un senso della vita raro negli intellettuali. Leggeva libri di storia, di filosofia, di politica e ne parlava con grande competenza, però, nello stesso tempo, era curiosissimo di tutti i piccoli fatti dell'esistenza. Ricordo la volta in cui andammo assieme a un festival a Bruxelles. Arrivammo la sera tardi e il mattino alle sei mi suonò la sveglia telefonica. Io dissi all'incaricato dell'albergo: "Ma guardi che c'è*

---

<sup>242</sup> Borghese Ilaria, "Il racconto del neorealismo", in Borghese Ilaria, Comand Mariapia, Fedrizzi Maria Rita, *Sergio Amidei, sceneggiatore*, Gorizia, Transmedia S.p.A., 2004, pag. 167.

*uno sbaglio, non avevo dato disposizioni in questo senso!” E lui di rimando: “Sì, mi rendo conto, però e stato il signor Amidei ad insistere, ha detto che tra mezz’ora deve trovarsi nella hall perché c’è una cosa importantissima!” Allora, travolto da questa notizia, mi buttai giù dal letto, mi lavai alla spicciolata e scesi da basso dove scorsi Sergio in attesa, che passeggiava avanti e indietro. “Che diavolo è successo? In un festival mi sembra strano che ci si debba alzare a quest’ora!” gli dissi un po’ seccato. E Amidei: “Ma che ti frega del festival, noi adesso andiamo al mercato! Insomma, Stai lì a dormire e a pensare al festival, non capisci niente, perché quando si arriva la prima volta in un paese bisogna andare al mercato di buon’ora. Per comprendere la gente e perché e al mattino presto che ci trovi la gente a fare compere”. E mi trascinò in questa esperienza meravigliosa. Restammo in quel mercato fino a mezzogiorno, curiosando, parlando, osservando. Sì, in questo aveva un gusto straordinario, era un grande viaggiatore e sarebbe stato un grandissimo narratore di viaggi, di paesi. Poi, insomma, ricordiamoci anche che lui e Zavattini hanno inventato il cinema italiano! Lo hanno inventato molto più dei registi. Sono stati proprio due creatori di generi di film, hanno rotto gli schemi, e questi meriti non gli sono ancora stati riconosciuti perché qui permane la mania del regista, il divismo del regista! Come del resto ci sono tanti film di Age e Scarpelli che sono molto più loro che dei registi che li hanno firmati<sup>243</sup>.*

Apparteneva ad un credo politico che, almeno in linea di principio, stava agli antipodi di quello del Nostro. Ma Sordi era attratto dal suo modo di vedere le cose. Amidei lo aveva conquistato per suo il coraggio e la sua prontezza nell’adoperarsi per il prossimo. Infatti (a parte il sostegno personale ricevuto per superare l’*impasse* dei “pizelli”) con il proseguire delle frequentazioni era rimasto colpito dai suoi vissuti raccontati in prima persona (tra gli altri il temerario occultamento dei compagni

---

<sup>243</sup> Nanni Loy in Fofi Goffredo e Faldini Franca, in *L’avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-69*, Milano, Feltrinelli, 1981, pagg. 337-338.

Amendola e Pajetta ai segugi delle truppe nazifasciste avvenuto durante l'occupazione di Roma seguita all'8 settembre 1943).

Amidei era un comunista della prima ora, ma non aveva mai voluto sottostare ad alcun ordine di partito. Preferiva dare consigli *super partes*. Si sottraeva perennemente alla sottoscrizione di qualunque tipo tessera. Per questo Sordi lo considerava una personalità estranea alle cospirazioni, agli oscuri giochi di potere. Lui stesso gli dimostrava un'amicizia sincera, distinta da quella di molti altri, che spesso ricorrevano a lui solo per farsi conoscere o aumentare il proprio prestigio. Perché per molti il semplice fatto d'esser accolto nel suo salotto significava entrare a formar parte della cerchia più esclusiva dei cinematografari romani:

*Amidei fu un grande sceneggiatore, e dalla sua scuola passarono molti personaggi cinematografici di quell'epoca. Gran parte di quello che fece nel cinema non venne riconosciuto perché altri ne acquisirono i meriti, approfittando della cattiva nomea che si era fatto con il suo carattere. E quando morì, un'orda di "rapaci" (gente che tuttora afferma di essergli stata amica e che invece lui cacciava a spinte fuori da casa sua) fece sparire da casa sua tutto. Anche la palla che stringeva in mano per fare ginnastica, perché soffriva di dolori. Di un uomo come Amidei oggi, nell'ambiente dello spettacolo, si sente la mancanza, il vuoto. Anche umanamente era diverso dagli altri, per questo mi piaceva. Io ero la persona che stava di più con lui perché ero l'unico che riusciva a convivere<sup>244</sup>.*

In ragione della sua nota irascibilità faticava a conservare degli affetti sinceri e duraturi. Viveva in una austera solitudine, quasi ascetica (con la sola compagnia del fedele barboncino) totalmente dedicato ad osservare, riflettere e smascherare le ipocrisie del perbenismo borghese (un'organizzazione di vita simile a quella del Nostro). Lo scrittore parmense Alberto Bevilacqua, collaboratore d'Amidei nel film di Albertone *Anastasia mio fratello* (Steno, 1973) afferma d'essere stato uno dei primi testimoni...

---

<sup>244</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 74.

*... delle sue incazzature contro il mondo e la vita, che sono poi quelle che lo hanno mantenuto vivo. Io andavo a scrivere da lui e si cominciava il lavoro di sceneggiatura sempre dopo tre ore. Prima si guardava la televisione, si sfogliavano i giornali, faceva telefonate furenti, poi finalmente si attaccava... Aveva delle incazzature stupende, gigantesche, credo che nessuno si sia mai incazzato come lui... E questo perché era un uomo che si alzava la mattina con questa carica che lo teneva vivo, che lo teneva giovane. Era l'autore che più è riuscito a dialogare con la sua solitudine in modo addirittura imperioso...*<sup>245</sup>.

L'unico estraneo che poteva entrare tranquillamente nel suo attico di Piazza di Spagna (o più tardi in Viale Parioli), senza l'obbligo di dover sopportare le sue sfuriate era proprio Sordi. All'inizio veniva invitato unicamente come consulente per le battute in romanesco, di seguito a poco a poco il Nostro era riuscito a instaurare un fertile sodalizio che porterà alla realizzazione delle commedie più cupe della cinematografia italiana. Vale a dire *Il medico della mutua* (Luigi Zampa, 1968), *Detenuto in attesa di giudizio* (Nanni Loy, 1971), *La più bella serata della mia vita* (Ettore Scola, 1972), *Un borghese piccolo, piccolo* (Mario Monicelli, 1977) tra gli altri.

*Con Sordi c'è stato un rapporto estremamente amichevole, anche se io non ritengo che le cose che gli ho suggerito di fare siano le più valide che ha fatto. Forse i personaggi di Sordi come li ho visti io, quasi per reazione a questi meravigliosi picari che invece sono stati più che altro costruiti e suggeriti da Sonego, forse sono molto più validi di quelli. Secondo me Sordi è di una bravura... non soltanto per intelligenza e capacità, ma per l'impegno. Lui ogni scena sua la fa al massimo, perché sa che non si rifarà più, che rimarrà lì. Lo considero veramente il più grosso professionista nostro. Oggi si va in visibilio per un Woody Allen... Ma se Sordi fosse americano, che cosa scriverebbero? Fortunatamente c'è stata una certa apertura in Francia. Come esempio della capacità di esprimere un personaggio nei suoi minimi dettagli basterebbe ricordare*

---

<sup>245</sup> Alberto Bevilacqua in Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 338.

*Sordi appoggiato al banco del tribunale con Peppino giudice... dove lo si trova un personaggio così? Era Un americano a Roma o Un giorno in pretura. In quella scena è... il massimo, il massimo!*<sup>246</sup>.

L'amicizia con lo sceneggiatore triestino sarà fondamentale per la carriera de Nostro. L'influenza benefica di Amidei è la gran responsabile del superamento d'un certo infantilismo delle creazioni sordiane: di quel graduale passaggio dalle macchiette come meccanico sberleffo delle incongruenze del quotidiano, ad una riorganizzazione satirica delle contraddizioni del reale in una più ampia visione antropologica.

Lo stesso Gian Piero Brunetta<sup>247</sup>, ricorda che Amidei era un intellettuale che sapeva combinare la vastissima cultura letteraria con un sapere cinematografico altrettanto esteso. Tutto un insieme di esperienze e conoscenze che aveva accumulato a partire dalle sue assidue partecipazioni a progetti di Camillo Mastrocinque, Mario Bonnard o Ferdinando Maria Poggioli. Durante gli anni più bui della storia patria, era stato lui stesso, a sua volta, stretto collaboratore di un intellettuale del calibro di Giacomo Debenedetti che (in relazione del credo giudaico della sua famiglia) non poteva firmare le proprie sceneggiature. Sugli assi cartesiani della propria variegata e complessa formazione intellettuale, Amidei aveva potuto sviluppare ed organizzare un *modus operandi d'attenta osservazione del reale* che, nel caso del Nostro, abbiamo denominato *lobby watching*

*Sergio Amidei era un curioso, una persona che si interessava di tutto, parlava con tutti, voleva sapere... era un personaggio straordinario che a ragione si vantava di possedere una educazione viennese rigida e mitteleuropea: una sapienza messa a disposizione del cinematografista. In quest'ambito aveva cominciato dal niente, facendo la comparsa in Maciste all'inferno (era uno dei diavoletti), poi è emerso dalla mediocrità diventando un protagonista della scrittura cinematografica che oltrepassa la propria epoca, per sconfinare nella modernità. Era un vulcano che nelle sue improvvise e violente irruzioni travolgeva tutto quello che lo*

---

<sup>246</sup> Sergio Amidei in Fofi Goffredo e Faldini Franca, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-69*, Milano, Feltrinelli, 1981, pag. 318.

<sup>247</sup> Cfr. Dichiarazione di Gian Piero Brunetta in DVD allegato a Borghese Ilaria, Comand Mariapia e Fedrizzi Maria Rita (curatrici), *Sergio Amidei, sceneggiatore*, Gorizia, Transmedia, 2004.

*circondava, ma questa fortissima personalità era alimentata da un profondo amore per la vita: viveva sempre in modo intenso ed esuberante. Si entusiasmava quando magari conosceva un individuo che apparentemente sembrava possedere un'intelligenza straordinaria... Poi quando costui durante la conversazione incautamente lo contraddiceva (oppure non si rivelava poi tanto intelligente) allora [Amidei] diventava furioso inveiva, manifestava tutto il suo disprezzo contro l'interlocutore e lo umiliava. Sergio Amidei era una personalità complessa, non facile da praticare. Io, che lo conoscevo bene, lo stimolavo, provocavo queste sue reazioni per il piacere d'assistere a queste sue rappresentazioni che erano sempre straordinarie... ed arricchivano sul piano culturale se uno sapeva coglierle, se l'interlocutore era capace di alzare il proprio interesse oltre il compito minuto del quotidiano: passare una giornata con Amidei voleva dire aver letto tre libri tutti d'un fiato, anche se magari non si era riusciti nemmeno a confezionare una pagina di sceneggiatura<sup>248</sup>.*

Lo studio dell'appartamento di Sergio Amidei era in tutto e per tutto un laboratorio di sceneggiatura. All'interno dei quelle quattro mura si sono progettati molti tra i più importanti film (capolavori e non) della cinematografia nazionale. Era come se si trattasse d'una bottega rinascimentale:

*Il dibattito, il lavoro di squadra, la collaborazione tra più sceneggiatori, lo scambio a volte anche acceso di punti di vista e di prospettive diverse, si trasformano in ricchezza di rinnovamento<sup>249</sup>.*

Nonostante, anzi proprio in relazione alle frequenti sfuriate del maestro di laboratorio s'è venuta configurando una nuova generazione di grandi sceneggiatori. Essi oscurati dal protagonismo registico della *politique des auteurs* hanno lavorato in seconda linea, quasi in penombra (come anonimi maestri scalpellini sui fregi d'una cattedrale). Hanno difeso la sorte del cinema italiano contro il riflusso statunitense.

---

<sup>248</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in *Ibidem*.

<sup>249</sup> Borghese Ilaria, *Ibidem*.

Hanno superato la crisi postneorealista. Amidei è stato promotore e difensore dell'altissima dignità di questa categoria di modesti impiegati del cinematografo, spesso colpevolmente dimenticati dagli storici. Artigiani che hanno percorso tutte le strade della produzione nazionale, da quelle popolari a quelle più colte. *Umili travet* che hanno sempre rispettato le differenze politiche ed ideologiche quasi ad imitazione ed omaggio del pluralismo raggiunto Comitato di Liberazione Nazionale.

Grazie alla sinergia che s'era venuta a sviluppare nel laboratorio d'Amidei, è stato possibile tracciare con efficacia il prototipo d'un nuovo italiano mediocre ed antieroico. Un *villain* dalle aspirazioni e dai bisogni abbastanza limitati. Un personaggio ingenuo, insicuro e del tutto sprovvisto non appena abbandona proprio habitat. Il profilo d'una persona immatura, civilmente incosciente che, solo in casi estremi, sa distinguersi con gesti di grande umanità. In definitiva quel personaggio che, *mutatis mutandis* Sordi saprà, in seguito, deformare grottescamente sino all'iperbole.

Non era nelle corde d'Amidei la capacità di creare dei mostri sociali: si dimostreranno abilissimi in questo senso i suoi discepoli (diretti od indiretti) Age, Scarpelli, Sonogo e Scola. Ma sul finire degli anni Cinquanta, (come testimonia la sua sceneggiatura per il film di Gianni Franciolini *Racconti d'estate* del 1958) lui stesso comincia a presagire che l'arrivo del miracolo economico corromperà rapidamente la genuina integrità del patto di ricostruzione.

Negli ultimi anni della sua vita, stanco e deluso delle vicissitudini politiche e sociali del paese, delegherà il proprio amaro testamento al protagonista di *Un borghese piccolo, piccolo* (da lui stesso sceneggiato insieme al regista Mario Monicelli, nel 1977). Amidei riconoscerà nel protagonista sordiano Giovanni Vivaldi (personaggio di creato dalla penna di Vincenzo Cerami, autore del soggetto) la disperata difesa contro un mondo che ormai corre troppo accelerato. Alla magistrale interpretazione del Nostro delegherà la propria indignazione contro una società regredita agli scontri primitivi e violenti: un falso progresso dove s'è perduto il valore di quell'utopia di socializzazione ch'egli aveva sognato e, nel suo lavoro, realizzato.

## 2.19. Io sono un vigliacco! Lo sanno tutti!<sup>250</sup>

Nel 1941 la famiglia Sordi è costretta ad abbandonare Trastevere per trasferirsi al civico 40 di Via de' Pettinari in pieno centro storico. Si trattava (ed ancor oggi tale si conserva) di un vicolo stretto pieno di piccole botteghe che coloravano d'arancione il selciato grigio di pietre fitte e sconnesse, tra Campo de' Fiori e Piazza Farnese. Il nuovo appartamento era attiguo a quello del caratterista comico romano Virgilio Riento. Questi, che sarà suo futuro partner in numerosi film, spesso permetteva al Nostro d'affacciarsi al suo balcone. Da lì in basso, si poteva vedere il pittoresco mercato (affollato attorno alla statua di Giordano Bruno), in alto si poteva ammirare le grandi cupole che dominano la città.

Il motivo principale del trasloco era stato la scomparsa padre. Era morto all'improvviso, quasi in segreto. Soffriva di disturbi alla prostata, ma non s'era mai lamentato. Non aveva detto niente perché pensava si trattasse di normali dolori d'artrosi, malanno di cui era vittima da qualche tempo. Fino alla fine aveva mantenuto quel silenzio di cui s'era sempre circondato per poter tranquillamente studiare ed esercitarsi (e così mantenere la propria famiglia). Con grande rammarico del Nostro, il maestro Pietro Sordi non aveva fatto a tempo ad assistere il successo del figlio. Aveva potuto però (un anno prima del decesso) regalare al figlio un consiglio che nel corso della sua futura carriera si rivelerà preziosissimo:

[Mio padre] *della musica fece una vera ragione di vita, tanto che perfino durante il servizio militare, nella guerra del '15-18, suonò nella banda presidiaria, la stessa che consigliò poi a me salvandomi in un certo senso la carriera. Chiamato alle armi nel 1940, io stavo per iscrivermi al corso di allievo ufficiale di fanteria che, esibizionista com'ero, significava divisa, fascino, donne. Invitandomi a una riflessione che solo il suo equilibrio poteva permettergli, papà mi disse: "Guarda che c'è la guerra e tu hai appena intrapreso una strada che non puoi lasciare — avevo, infatti, già un contratto e stavo iniziando il lavoro di doppiaggio — l'unico*

---

<sup>250</sup> Grido disperato del soldato Oreste Jacovacci (Alberto Sordi) prima d'essere fucilato in *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959)

*modo per seguire da vicino il tuo lavoro è quello di rimanere a Roma. Dal momento che tu conosci la musica, fai un esame per entrare nella banda presidiaria e io parlerò col maestro Castrucci dell'82° fanteria". Lo ascoltai ed entrai nella banda, il che mi permise di continuare indisturbato il mio lavoro anche durante la guerra<sup>251</sup>.*

Seguendo, l'acuto il suggerimento del padre, Sordi decide di anticipare di qualche mese il servizio di leva per poter accedere alla banda presidiaria dell'81° battaglione di fanteria. I cadetti avevano come segno distintivo una fascetta con il simbolo della cetra sul braccio e montavano la guardia al Quirinale o all'Altare della Patria. Eseguiamo, poi qualche concerto nei cortili delle caserme ed accompagnavano alla stazione i soldati che partivano per il fronte. Il Nostro come allievo musicante suonava i piatti, i timpani e saltuariamente anche il sassofono. Si trovava in un reparto pieno di reclute destinate a diventare famose. L'incaricato di suonare il triangolo era Fernando Previtali, grande musicista che successivamente diventerà il direttore stabile dell'orchestra EIAR di Roma. Al tamburo c'era Carlo Rustichelli che sarà uno dei compositori per eccellenza di film della commedia all'italiana e concretamente di molti film di Sordi (come appunto *Guardia, Guardia scelta, brigadiere e maresciallo*, pellicola del 1956 di Mauro Bolognini, che racconta diverse storie di uomini in divisa uniti dalla passione per la musica).

Nel nefasto 10 giugno del 1940 in Piazza Venezia, Benito Mussolini comunica ad una folla acclamante, di più di centomila persone, la dichiarazione di guerra a Francia ed Inghilterra. La notizia viene accolta con enorme entusiasmo nella più totale incoscienza. Racconta lo stesso Sordi che quel giorno si trovava proprio in Piazza Venezia seduto al Caffè Castellino (di proprietà del futuro esercente cinematografico Nino Amati):

*Eravamo tutti là c'era una folla trepidante tutti erano felici di andare in guerra. Sembrava che il duce anziché il tragico inizio delle ostilità avesse proclamato il programma della "festa de' noantri" [la classica sagra trasteverina]. Sembrava avesse dato inizio ai festeggiamenti*

---

<sup>251</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 19.

*per la vittoria: non s'era ancora sparato nessun colpo e gli italiani credevano d'aver già vinto. L'efficacia del lavaggio di cervello operato dal regime e forza di suggestione del suo capo erano tali da far credere ai più che il conflitto avrebbe assunto la caratteristica d'una guerra lampo della durata di qualche mese, o addirittura, di qualche settimana. Del resto pochi anni prima era stato proclamato l'impero, infondendo nei cittadini l'idea d'aver un apparato bellico invincibile. Inoltre eravamo alleati con Hitler che, quasi senz'arma ferire, aveva oramai sottomesso mezza Europa in brevissimo tempo. Perfino la Francia stava per capitolare. Avevamo tanto fumo negli occhi che avevamo addirittura dichiarato guerra al mondo<sup>252</sup>.*

Erano passati poco più di venti anni dall'altra guerra mondiale ma tutti avevano ingenuamente creduto che questa sarebbe stata diversa: non più guerra di trincea, lunga e logorante, ma guerra di mezzi veloci, rapida e poco cruenta. Malauguratamente in pochissimi avevano saputo prevedere gli enormi disastri che sarebbero stati causati dall'ultimo conflitto mondiale. Sordi non era tra questi. Il padre gli aveva raccontato come la *grande guerra* s'era rivelata una carneficina inutile, manovrata da generali ambiziosi. Un assurdo massacro patito da soldati ignoranti. Poveri fantaccini che, abbandonate forzatamente le loro campagne misere e miserabili famiglie, venivano mandati a morire per una causa incomprensibile. Tutti loro, anche i più neutrali si trovavano nella tremenda necessità di scegliere fra il nemico di fronte e il carabiniere alle spalle con il fucile puntato...

*... La grande guerra che mi aveva raccontato mio padre [...] non era quella della celebrazione della Vittoria e di Trieste liberata, ma quella di Jacovacci, dei tanti Jacovacci in lotta disperata per la sopravvivenza che avrebbero dovuto farci capire che non esiste causa che valga tante vite umane<sup>253</sup>.*

---

<sup>252</sup> Cfr. Dichiarazione di Alberto Sordi a Leo Benvenuti fatte durante la trasmissione televisiva RAI del 1990 "La mia guerra", frammento contenuto nel materiale extra del 4° DVD di Bosco Ivan, *Il grande Albertone. Alberto Sordi in TV*, Milano, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2010.

<sup>253</sup> Governi Governi, *op. cit.*, pag. 28.

L'Oreste Jacovacci appena nominato da Sordi sarà il protagonista di *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959) un film che con un tono finalmente libero dalla retorica patriottarda evidenzierà tutte le questioni appena citate. La grande guerra costituisce l'atto di maturità della commedia cinematografica italiana. La dimostrazione di saper (e poter, finalmente) affrontare non più solo satira di costume, ma anche i grandi temi storici, come quello degli orrori della guerra, nella loro cruda realtà.

Nel 1940 la realtà era offuscata dalla propaganda di regime e la satira era in sostanza inesistente. L'opinione pubblica era convinta che si sarebbe trattato d'una passeggiata. Tutti (o quasi tutti) credevano che era sufficiente starsene un po' in disparte. Bastava mandare un po' di soldati al fianco dell'alleato germanico ed in poco tempo le truppe italiane si sarebbero ritrovati a Parigi e poi, chissà, addirittura a Londra. La nazione, in verità, non era preparata ad affrontare uno sforzo bellico. Non possedeva un esercito organizzato e potente come quello tedesco (che abbattava le frontiere e in pochi giorni sottometteva nazioni intere senza subire alcuna reazione). Mussolini era riuscito a far credere che l'Italietta avrebbe vinto ugualmente accodandosi allo slancio dell'alleato germanico...

*... Mussolini aveva ragionato proprio in questo senso. Aveva fatto, cioè, come si fa quando al casinò c'è qualcuno che sta vincendo a man bassa: gli si affidano i propri soldi in maniera che lui vinca anche per noi. Così Mussolini aveva affidato quel poco che aveva a Hitler, sicuro che questi lo avrebbe portato alla vittoria. Naturalmente aveva ragionato da provinciale, da giocatore d'azzardo incosciente. Non solo non aveva previsto l'intervento dell'America ("che gliene frega all'America di quello che facciamo in Europa", avrà pensato) e della Russia ("tanto l'ha già sistemata Hitler con il patto di non aggressione") ma non aveva neppure messo sul conto la resistenza degli inglesi che fu dura e tenace, sotto bombardamenti continui che avrebbero messo in ginocchio chiunque. Li aveva sottovalutati, non aveva pensato che gli inglesi resistono fino all'ultimo. Quando ho visto, nelle immagini di repertorio che ho adoperato per il mio programma televisivo *Storia di un italiano*, Churchill*

*che piange come un uomo qualsiasi davanti alle macerie lasciate dagli aerei tedeschi e che accarezza con grande affetto i suoi soldatini, ho provato una grande commozione e mi sono ricordato di aver visto con i miei occhi quelle macerie, qualche mese dopo la fine della guerra. Un mio amico regista che viveva a Londra mi aveva raccontato quello che avevano passato ed avevo constatato di persona che tipo di popolo fosse quello inglese. Questa di Churchill è un'immagine che ci riconcilia con il politico di professione che in lui appare come quella di un uomo saggio, che ama profondamente il suo popolo<sup>254</sup>.*

Così, allegramente ed inconsciamente gli italiani s'erano trovati in guerra contenti di poter sfoggiare quegli otto milioni di baionette che aveva promesso il duce. Ma le reali condizioni, la precarietà di mezzi e di preparazione dell'esercito italiano, molto presto sarebbero state scoperte, anche agli occhi del Nostro:

*Il giorno seguente alla dichiarazione mi ero recato al corpo di guardia di Castro Pretorio per avere il visto buono del comandante sulla firma del Maestro Castrucci. Si trattava solo d'una formalità, ma il comandante era impegnato al ministero della guerra ad organizzare le partenze. Alle 10 di sera ero ancora in attesa, quando all'improvviso s'udì come un urlo. Era la sirena dell'allarme aereo, era il primo in assoluto ed aveva fatto precipitare tutti nel panico generale. L'ufficiale di picchetto, divenuto bianco come una tovaglia, invece d'oscurare la caserma accese tutte le luci illuminandola a giorno. Tutti le reclute vennero fatte scendere nel cortile e stendersi al suolo tutti nudi a pancia ingiù con braccia aperte e gambe divaricate per salvarsi, diceva l'ufficiale, dallo spostamento d'aria provocato dall'eventuale caduta delle bombe. Tra il silenzio di tomba si sentì il rumore di un aereo. Sembrava, in realtà, una motocicletta. In effetti era un aeroplanino francese che lanciava volantini inneggianti alla pace: "Italiani non potete fare la guerra contro i vostri fratelli francesi". Mi domando cosa avrà pensato e cosa poi avrà riferito*

---

<sup>254</sup> Governi G., *ivi*, pag. 24-25.

*ai suoi superiori quell'aviatore vedendo quello spettacolo più simile ad una scena delle Bathing Beauty [film di George Sidney del 1944, con Ester Williams e Red Skelton]. Venne ordinato il fuoco delle contraeree. I veterani sui tetti sparavano all'impazzata, colpivano i campanili delle chiese, i cornicioni dei palazzi, i pali della luce. Tutto tranne l'aeroplanino, mentre i bozzoli cadendo ferirono i glutei dei soldati. Ci furono più di 400 feriti<sup>255</sup>.*

Troppo tardi, dunque, il Nostro si rende conto verso quale dramma tremendo il regime aveva spinto i suoi cittadini e con grande rammarico si accingeva ad accompagnare i poveri fantaccini alla tradotta per il fronte:

*Io ero contento perché mi facevano suonare i piatti che era l'unico strumento a permettermi di sfogare la mia ansia d'esibirmi: li facevo roteare, infatti, in modo spettacolare in aria, sopra la testa e tutti gli occhi erano puntati su di me. Però una volta arrivati alla stazione, i soldati montarono sul treno, si chiusero gli sportelli e noi finimmo di suonare. Solo allora le grida, i saluti e tutto il resto cessarono di colpo. Ci fu un silenzio agghiacciante: tutti i soldati guardavano dal finestrino noi che restavamo lì alla stazione, mentre loro partivano piano, piano. Io vidi in quegli occhi, che loro avevano capito che noi gli avevamo portati in treno con la banda verso la morte, ingannando le loro coscienze con la musica. Quando il treno sparì mi sentii un po' responsabile<sup>256</sup>.*

Dopo tanto suonare e accompagnare, era perfino accaduto che un giorno la banda non era tornata alla caserma. Per un ordine misterioso erano stati fatti salire, tutti sul convoglio militare che si dirigeva verso il confine francese. Dopo diverse ore di viaggio erano scesi a Mentone, in prima linea, senza ordini, senza viveri, senza nulla, abbandonati al loro destino. Erano stati condotti al fronte armati solo dei propri strumenti musicali ed anche se avessero avuto dei fucili non avrebbero saputo usarli

---

<sup>255</sup> Dichiarazione di Sordi a Benvenuti, in Bosco Ivan, *op. cit.*

<sup>256</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi nella citata trasmissione televisiva di Giancarlo Governi *Ritratti* dedicata ad Alberto Sordi.

correttamente, e forse si sarebbero addirittura sparati tra di loro. Sordi ricorda d'aver passato due giorni sulla spiaggia della Costa Azzurra, come se si fosse trattato d'una vacanza. Faceva il bagno, prendeva il sole, si nutriva di cicoria o di qualche frutto rubacchiato qua e là...

*Passò una limousine scoperta con sopra un generale. Questi rimase sorpreso ed incuriosito nel vedere dei giovanotti nudi come vermi aggirarsi spensierati a pochi chilometri dal fronte. Fermò uno di noi "Soldato dove sono la tua divisa ed il tuo fucile?" "Non ho fucile, signor generale, ho un sassofono" [...] Chiarito l'equivoco venimmo rispediti a Roma dove il maestro Castrucci ci stava cercando da quattro giorni assieme alla polizia perché temeva una diserzione generale<sup>257</sup>.*

Si trattava d'episodi ridicoli, anche buffi in un certo senso, ma che facevano drammaticamente comprendere al Nostro la condizione d'improvvisazione, d'irresponsabilità in cui si trovava lo Stato Maggiore fascista. Mentre era al sicuro nella caserma di Castro Pretorio, vedeva l'incompetenza degli ufficiali come un fenomeno diffuso. Tra i commilitoni spesso s'era scherzato sull'impreparazione del comando militare, sull'inadeguatezza degli equipaggiamenti, sull'incapacità di saper leggere l'evolversi degli eventi. Però in generale tutti (ufficiali, sottufficiali e soldati semplici) forse con un po' d'immatunità e d'egoismo, s'erano abituati a vivere alla giornata. Il grottesco episodio di Mentone aveva definitivamente evidenziato la drammaticità della situazione. Di fronte a tale *bluff*, anche il Nostro (e molti altri come lui che avevano abboccato alle sirene della propaganda) si rende conto che era meglio non affidarsi a degli incapaci. Non era proprio il caso di consegnare la propria sorte nelle mani di quattro palloni gonfiati che non sapevano neppure dare gli ordini più elementari.

Del resto gran parte del popolo italiano (eccezion fatta per quelli di credo giudaico), fino ai bombardamenti del 19 luglio del 1943 aveva vissuto la guerra immersa in un limbo di colpevole incoscienza. Nonostante molti fossero già partiti per il fronte era ancora forte la fiducia nella vittoria e nei discorsi criminali di Mussolini. Fino alla fatidica estate del 1943 resisteva la balzana teoria del "bagnasciuga". Mentre,

---

<sup>257</sup> Dichiarazione di Sordi a Benvenuti in Bosco Ivan, *op. cit.*

proprio su di un “bagnasciuga” (quello mentonasco) s’era risolta l’unica esperienza bellica del Nostro. Di lì in seguito, saltuariamente, si recava con la sua banda al Quirinale per suonare al cambio di guardia. Per il resto riusciva ad abbandonare con frequenza la caserma. Era sua intenzione del Nostro seguire i consigli del padre e progredire nella propria carriera d’attore. Sapeva farsi benvolere tanto dai commilitoni come dai superiori (che chiudevano facilmente un occhio data la particolarità del battaglione, che, come abbiamo visto, era pieno d’artisti) ed otteneva quasi sempre permessi di quarantotto ore per raggiungere qualche palcoscenico o qualche set

La Livi afferma addirittura d’aver letto nella citata biografia raccolta da Augusto Borselli e pubblicata nel 1954 sulle pagine della rivista *La Settimana Incom illustrata* (sic ma la notizia in detto articolo non appare), d’un internamento d’Albertone all’ospedale Celio come preludio ad una sua definitiva esenzione. In ogni caso, fosse o non fosse esatto quanto la Livi asserisce, sono tuttavia condivisibili le sue inferenze sulla qualità dello spirito marziale del Nostro:

*La verità probabilmente sta nel mezzo ed è che Sordi, sia che abbia passato molto tempo sotto le armi o pochissimo, dovette vivere il periodo della guerra molto blandamente, senza passione politica e senza un preciso atteggiamento ideologico. La sua passione, il suo accanimento erano centrati solo sullo spettacolo, e tutto anche il dramma di una guerra, ne veniva offuscato<sup>258</sup>.*

Quindi gli unici contributi apportati da Sordi alla nefasta campagna militare mussoliniana, sono le sue partecipazioni in *Giarabub* (Goffredo Alessandrini, 1942) ed *I tre aquilotti* (Mario Mattoli, 1942). Due partecipazioni in film di propaganda realizzate accanto ad altre piccole interpretazioni [*Le signorine della villa accanto* (Gian Paolo Rosmino, 1942), *La signorina* (Ladislao Kish, 1942), *Casanova farebbe così* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1942), *Sant’Elena piccola isola* (Renato Simoni - Umberto Scarpelli, 1943), *Tre ragazze cercano marito* (Duilio Coletti, 1944)].

---

<sup>258</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 48.

### 2.19.1. Quello è un artista di fama<sup>259</sup>

*... L'attore che si impegna ad intrattenere il pubblico, a convincerlo che possiede una certa arte per farlo ridere, fa uno sforzo mostruoso [...] È un tale spreco d'energie! Se il pubblico non ride, infatti, nessun mestiere è più penoso di quello del comico, anzi nessun mestiere è più squallido [...] Perciò il comico in palcoscenico s'ammazza, gli scoppia il cuore, per di più sa che lo deve fare sempre, che non può ammalarsi, che non può fare assenze. Poi c'è l'attesa dietro le quinte che è terribile perché non esci mai di getto [...] Allora senti che stai per entrare nelle fauci del pubblico, che il pubblico è lì che t'aspetta, che ti giudica. Un attimo prima ti batte il cuore... il sangue ti circola forte, ti gonfi tutto, ti s'annebbia la vista, ti sembra che il corpo non ti regga [...] Invece dopo il primo consenso esci fuori felice<sup>260</sup>.*

Sottolinea uno storico attento come Claudio Fava<sup>261</sup> la gran difficoltà che sussiste nel ricostruire (nel modo più completo possibile) la carriera del Nostro nel teatro di rivista. Le informazioni, infatti, relative alle fugaci apparizioni del Nostro (in giro per l'Italia da un teatrino d'avanspettacolo ad un altro sono scarsissime e frammentarie). Si tratta d'un interessantissimo capitolo della storia dello spettacolo italiano che conviveva *more uxorio* con il cinema. Lo stesso Sordi vi ha dedicato un album di nostalgiche rimembranze nell'autobiografico *Polvere di stelle* (Alberto Sordi, 1973). Di sicuro si sa che la scoperta del giovane Sordi era avvenuta per opera di Aldo Fabrizi nel 1937 al Cinema Teatro Augustus di Genova (cfr. supra). Di seguito è documentato anche il successivo "reclutamento" nella compagnia di rivista Riccioli – Primavera per l'allestimento di *Ma in campagna è un'altra rosa* (di Benini e Gori).

Il Nostro aveva preso l'esonazione definitiva dal servizio militare come un segno del destino. Aveva ripreso tenacemente la lottava personale contro l'anonimato (il

---

<sup>259</sup> Epiteto sarcastico che gioca sull'assonanza *fama-fame*, riferito da Carlo Dapporto allo sfortunato artista d'avanspettacolo Mimmo Adami (Alberto sordi) in *Polvere di stelle* (1973).

<sup>260</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Livi Grazia., *op. cit.*, pag. 55.

<sup>261</sup> Cfr. Fava Claudio G., *op. cit.*, pagg. 314–316.

grande nemico degli attori). Cercava in tutti i modi di ottenere una scrittura, un contratto. Voleva esibirsi a tutti i costi: dove e come gli fosse possibile.

Come ricorda Grazia Livi<sup>262</sup> Sordi s'era affidato ad un'agenzia di collocamento perché, lo segnalasse a quelle compagnie che avevano bisogno d'un giovane comico. Si proponeva quale artista con poche pretese economiche, ma abilissimo nel legare le distinte parti d'un programma di varietà con qualche sketch. Si recava, anche personalmente, ogni giorno alla Galleria Colonna (come lui stesso, appunto, ricorda in *Polvere di stelle*). Cercava di strappare una scrittura a qualche impresario, presentandosi lui stesso (in carne ed ossa). Lo faceva con modestia, perché il fatto d'essere molto giovane non costituiva una nota di merito. Si proponeva con circospetta educazione così come aveva imparato frequentando il retrobottega dell'antiquario Apolloni:

*Ogni mattina mi alzavo con la speranza che arrivasse una scrittura, dove sapevo che c'era qualche occasione. Mentivo dicendo: "Capitavo di qua per caso... C'è bisogno di qualcosa?" "Ma che vuoi, ma chi sei? Mi rispondevano. "Capiti sempre per caso tu?"*<sup>263</sup>

Nella pellicola appena citata Sordi ricorda in tono malinconico l'entusiasmo e l'energia dei suoi vent'anni, ma anche la difficoltà di riuscire a lavorare per mettere insieme il pranzo con la cena. Non era più tanto paffuto come quando andava a scuola. Anzi, con la maggior età s'era incredibilmente dimagrito. Nel periodo in cui lavorava per la Riccioli – Primavera, mangiava una volta al giorno e dormiva fino alle due del pomeriggio. Così non sprecava energie e riusciva a restare digiuno fino a sera. Solo grazie ad un escamotage era riuscito a conquistarsi il lusso di mangiare in trattoria:

*L'unico cruccio era quello della fame, che era tanta e quasi mai appagata. Nelle trattorie ordinavo solo primi piatti perché meno costosi. Mangiavo spesso gli spaghetti con aglio, olio e peperoncino e il mio alito ne risentiva, tanto che un giorno la prima ballerina della compagnia mi diede un sonoro schiaffo, perché il forte odore dell'aglio le aveva*

---

<sup>262</sup> *Ibidem*, pag. 52.

<sup>263</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 30.

*provocato un acuto malessere. Per fortuna, poi, tutto si risolse a mio favore: Riccioli mi chiamò e, serio serio, mi disse: “Da oggi ti aumento la paga a patto che tu ti nutra con piatti un po’ più delicati”<sup>264</sup>.*

Sembra che (secondo quanto afferma Grazia Livi) sia Federico Fellini che Mario Mattoli avessero giurato di non aver visto mai visto Sordi indossare una casacca militare. Non possiamo stabilire con certezza, dunque, se e quante divise grigioverdi avesse a disposizione il Nostro, ma è sicuro che, risparmiando sul cibo, aveva raccolto un guardaroba teatrale completo. Possedeva un frac, un tight ed una giacca bianca. Li aveva confezionati a sua misura, il sarto di fiducia di Guido Riccioli, Amleto. Questi si faceva pagare a rate trattenendo quotidianamente dieci lire sulla sua paga giornaliera di trenta:

*Quando dico “tanti anni” fatevi il conto. Avevo 15 anni e già vestivo in frac e cilindro. Ricordo ancora la mia emozione e soprattutto la convinzione che la mia presenza contribuisse al successo dello spettacolo. La verità è che amici, parenti, da me invitati per venirmi a vedere, non si accorgevano di me. Perfino mia madre che una volta mi disse: “Albè sono tre volte che vengo a vedere lo spettacolo, ma non riesco a vederti, ma dove sei? Che fai?” “A ma’ che faccio? Sono boys in frac! Forse in frac, non mi riconosci!” Poverella aveva ragione non mi vedeva mai, stavo sempre di spalle. Entravo di spalle, quando arrivavo alla scala, la soubrette avanzava e noi eravamo nascosti dietro<sup>265</sup>.*

Ma il Nostro era riuscito a mettere da parte anche un altro corredo, molto più importante di quello indumentario. Lavorando nella compagnia Riccioli – Primavera, aveva accumulato discreta esperienza scenica Aveva provato a fare un po’ di tutto: una volta s’era addirittura improvvisato prestigiatore fingendo d’addormentare l’orchestra con le sue arti magiche (per poi far comparire sul palco un quartetto scassato di clown

---

<sup>264</sup> *Ibidem*, pag. 38.

<sup>265</sup> Pagina manoscritta di Alberto Sordi in Mollica Vincenzo e Nicosia Alessandro, *Sordi segreto. Un italiano a Roma*, Roma, Gangemi Editore, 2004, pag. 53.

con la grancassa). Aveva sperimentato tutto un repertorio di lazzi, ghigni, ritmi e pause che costituiranno le basi mimiche della sua futura e personalissima comicità.

Aveva, soprattutto, messo a punto una propria metodologia di concentrazione e preparazione all'esecuzione sul set o sulla scena. Si chiudeva in camerino due ore prima dell'inizio dello spettacolo, si truccava, studiava la parte e, per vederne l'effetto, la provava davanti allo specchio. Cominciava a percepire che certe sue idee, certe sue creazioni iniziavano a funzionare. Aveva intuito che al pubblico piace essere sorpreso ed aggredito da una piccola dose di cattiveria. S'era specializzato nelle imitazioni, ma più che sbeffeggiare le menomazioni fisiche dello zoppo, del cieco o del paralitico, preferiva scegliere come bersagli tutta quella serie d'attori intellettualoidi, pieni di superbia che si cullavano nella loro pseudo avanguardia. Ricorda Furio Scarpelli...

*... prendeva in giro gli imitatori [...] e quelli che facevano certe danze, che cantavano in un certo modo... Ecco lui ha cominciato prendendo in giro anche coloro che dovevano amarlo ed in questo è stato molto al di sopra quasi aristocratico<sup>266</sup>.*

Fuori della scena era sempre cortese ed educato con i suoi colleghi. Li osservava con devoto silenzio. Era sempre pronto a rubar loro ogni trucco, battuta o sfumatura che riteneva potesse tornargli utile. Ma una volta indossato il *berretto a sonagli* velocemente trasformava il proprio atteggiamento. Assumeva un'alterità tanto insospettabile da mettere alla prova la pazienza dei suoi stessi compagni. Irrompeva nei camerini degli altri parlando con la cadenza siciliana. Poi con accento italo-americano, imitava un gobbetto che chiedeva l'elemosina con un'allegria beffarda e fragorosa. Provava un'attrazione irresistibile per la parodia mordace:

*Dicevo che dopo un lungo studio, dopo vent'anni d'osservazione sulle voci degli animali ho creato un numero d'imitazione che non è ancora perfetto (dopo vent'anni!), ma data l'eccezionalità del pubblico di questa serata mi permetterò di presentarlo così... ancora non perfetto! E*

---

<sup>266</sup> Dichiarazione di Furio Scarpelli in Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 101.

*poi iniziavo a faticare andavo in fondo alla scena cominciavo a sudare e prima di fare il verso del bue mettevo in scena un'iperbolica sofferenza*<sup>267</sup>.

Nel 1941 Albertone viene scritturato dalla compagnia Armando Fineschi – Maria Donati che metteva in scena la rivista *Tutto l'oro del mondo* scritta da Michele Galdieri, nel Cinema Teatro Splendore di Roma. Galdieri era e rimane il maggior autore italiano del teatro di rivista. Amatissimo da Wanda Osiris<sup>268</sup>, come da Totò o dalla stessa Anna Magnani (che secondo quanto diceva la stessa Osiris, aveva imparato autonomamente a cantare e recitare alla Edith Piaf, ma che come vedette senza un testo di Galdieri lasciava molto a desiderare).

Sordi era stato scritturato unicamente come *boys* di modo che ballando e cantando tutto impomatato in frac e cilindro riusciva perlomeno a capitalizzare le spese di vestiario. E, finalmente, entrava in contatto con il grande teatro di rivista, dove gli spettacoli si facevano più lussuosi, i costumi più sontuosi. Anche la satira era più elegante: le invettive feroci contro il regime venivano coperte di lustrini e paillette, camuffate sotto trame brillanti e sensuali, in modo da ingannare i censori. Questi, da parte loro<sup>269</sup> stavano sempre all'erta e più d'una volta avevano fatto condannare alcuni capocomici al confino o al carcere.

Ma Galdieri riusciva sempre a farla franca con incredibili arguzie. Ricorda Leopoldo Zurlo, il censore per eccellenza del regime (colui che in quest'ambito, salvo alcune concessioni fatte per ordine del Duce o dei suoi gerarchi deteneva il potere quasi assoluto):

*... la prima rivista che Galdieri mi presentò era intitolata "Tutto dipende da quello" e Galdieri sosteneva che "quello" era il denaro, mentre evidentemente nel 1931 tutto dipendeva da Mussolini... Trovai questa scena: due uomini dicono male delle suocere ed ecco avanzarsi una signora un po' matura, ma elegantissima secondo il figurino di poidomani. "Chi parla delle suocere?" esclama. "Che cosa passata di moda! Oggi le suocere sono*

---

<sup>267</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in *Ibidem*.

<sup>268</sup> Cfr. De Matteis Stefano, Lombardi Martina e Somaré Marilea (curatori), *Follie del varietà...* cit., pag. 183.

<sup>269</sup> Cfr. Patrizia Ferrara (curatrice), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2004.

*come me e tutti hanno cambiato idea nel giudicarle. Tutti hanno cambiato idea... (rivolta al pubblico)..., non è vero che tutti avete cambiato idea?”. Era la miglior maniera per far confessare al pubblico di non essere più fascista... Ma il testo era così abile da offrire buone giustificazioni anche per il censore che quel titolo avesse permesso. Vietarlo sarebbe stato dar prova di ristrettezza di spirito, è francamente non volevo che sorgesse subito e si spargesse fra gli autori la voce della mia meschinità. Lasciai correre dunque; ma ebbi lo stesso la taccia di cretino<sup>270</sup>.*

Non è che il Nostro si fosse trasformato di colpo in militante antifascista, ma di sicuro (soprattutto dopo il “soggiorno” in caserma e l’avventura a Mentone) molte delle sue certezze (ingenua ed infantili) s’erano sbiadite. Il principio del suo dissenso entrava, dunque, in contatto con un raffinato meccanismo di purificazione alchemica della satira, di abile messa alla berlina delle contraddizioni del regime. L’importante lezione di Galdieri insegnava come mimetizzarsi agli occhi della vittima, come produrre fulminanti punzecchiature al vetriolo vestite da bonari ed affettuosi rimproveri. Sordi apprendeva che uno spettacolo, per quanto irreali, fantasioso, buffo e grottesco fosse, poteva scuotere gli spettatori e provocare le loro coscienze. Per il momento il cinema era ancora un’attività evanescente e confusa: le brevi apparizioni non lo avevano aiutato a capire ed imparare i suoi meccanismi. Invece il palcoscenico funzionava come una palestra efficace risulta nello sviluppo del proprio talento comico. Aveva bisogno di sottomettersi, di persona, sera dopo sera, al gusto del pubblico per affinare il suo veemente sarcasmo. Il contatto diretto con la platea regolava i tempi della comicità. Il Nostro riusciva a contrarrestare gli eccessi del suo temperamento, apprendeva ad ordinare e dominare la sovrabbondanza del proprio tono umoristico. Ricorda Mario Mattoli:

*Sordi aveva un grosso difetto iniziale: non aveva il senso della misura. Era capace di stare in scena un quarto d’ora per una situazione che valeva non più di tre o quattro minuti. L’effetto comico lo otteneva ripetendo a non finire la stessa cosa. Io come regista dovevo continuamente frenarlo.*

---

<sup>270</sup> Cfr. Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1952.

*Ma lui capiva perché è intelligente e poi a quel tempo era modesto e perfino ossequioso*<sup>271</sup>.

L'entusiasmo e la voglia di fare gli regalavano continuamente nuove idee che s'affrettava a sottoporre al giudizio di Galdieri. Aveva perfezionato per esempio l'imitazione di Amedeo Nazzari, esagerandone l'ottuso ottimismo, la sua forza ruvida, l'indefessa sicurezza. Lo aveva trasformato in un prestigiatore (un numero d'attrazione che gli era assai congeniale) a cui non riusciva l'esperimento. Assumeva l'importanza di sperimentare attentamente gli effetti delle proprie battute sul pubblico, e si incamminava a gran velocità sulla strada del professionismo. Era una categoria un po' astratta nella coscienza di Sordi, ma rappresentava l'acquisizione della possibilità di scegliere la propria strada, unica fra le tante. Era una tappa obbligata per completare la propria formazione, renderla nitida, precisa, disciplinata, trasformarla in uno stile unico ed inimitabile.

Raggiungere il professionismo significava non solo sviluppare un acuto senso di regolarità, ma, in modo particolare, frantumare la frontiera dell'autoindulgenza. Continuava ad eccedere nel proprio insistente presenzialismo, ma con la stessa caparbietà si sforzava d'educarsi all'autocontrollo. Spesso provava attacchi d'angoscia, uno *stage fright* tremendo che tentava di controllare o comunque di mascherare. Ricorda la sua collega del varietà Silvana Jachino:

*Mi ricordo che la sera delle prime Sordi aveva degli attacchi di panico spaventosi. Andava nel bagno senza dir nulla, si sentiva un po' rimestare, poi usciva e correva difilato in scena disinvolto, padrone di sé. Se ora dicono che è cambiato, io ci credo: è un uomo che ha troppo sofferto per arrivare! Io lo capivo quand'era emozionato, cambiava colore, stava lì tutto teso a denti serrati. Il mondo dello spettacolo è feroce, e va a finire che uno diventa crudele soltanto per difendersi dagli altri o per le grandi fatiche che ha dovuto superare...*<sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup> Dichiarazione di Mario Mattoli in Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 53-54.

<sup>272</sup> Dichiarazione di Silvana Jachino in *Ibidem*, pag. 55.

Grazie ad un forte senso d'abnegazione ed alla propria predisposizione all'ecllettismo, nell'ottobre del 1943 Sordi viene assunto come presentatore del *Teatro della Caricatura*. Si trattava d'una serie di funzioni d'avanspettacolo che venivano rappresentate dalla compagnia di Fanfulla, nome d'arte di Luigi Visconti. Questi possedeva una comicità molto particolare. Sin dalla comparsa in palcoscenico amava sorprendere il pubblico presentandosi vestito con delle giacche dai colori eccessivamente sgargianti. Citava, poi, battute assai argute scrittegli da Amendola e Maccari gli umoristi del *Marc'Aurelio*.

Fanfulla aveva deciso di concentrarsi nella realizzazione di programmi d'avanspettacolo. Si trattava d'una decisione professionale che andava contro corrente: perché era un genere considerato minore per eccellenza. S'era, tutt'al più, rivelato (come era avvenuto per il Nostro) un'ottima palestra. Un trampolino di lancio per rivista e cinema di grandi attori come Totò, Renato Rascel, Aldo Fabrizi, Nino Taranto, Riccardo Billi e Mario Riva.

Durante gli ultimi anni di regime, Fanfulla era considerato il capocomico di maggior talento grazie al grande successo dei suoi spettacoli di varietà. Erano allestimenti che si realizzavano nel Teatro Galleria. Un luogo *deputato* privilegiato, situato in quella Galleria Colonna che il Nostro ha immortalato nel suo citato *Polvere di stelle* (1973). Tanto che oggi si chiama, appunto, Galleria Sordi:

*Presentai uno spettacolo di Fanfulla al Galleria. Fanfulla aveva una grossa compagnia di rivista e in più ogni settimana c'era la partecipazione di un nome dello spettacolo che faceva un atto unico se era un attore di prosa o una canzone se era un cantante. Una volta venne la Magnani, un'altra Fabrizi, e tanti altri. Io presentavo questo spettacolo. Quando non sapevo più cosa inventare per divertire il pubblico, gli facevo fare la ginnastica<sup>273</sup>.*

Goffredo Fofi (nella sua, già citata, monografia sordiana) sottolinea come nella propria formazione attoriale il Nostro sia debitore (molto più di quanto si pensi) di

---

<sup>273</sup> Fofi Goffredo e Faldini Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979, pag. 39.

Fanfulla, il villain Alvaro in *Totò e Marcellino* (Antonio Musu, 1958). Questi era un attore dalle grandissime possibilità, che ad eccezione della mirabile interpretazione dell'attore Vernacchio nel *Fellini Satyricon* (Federico Fellini, 1969) verrà praticamente dimenticato (o relegato a ruoli del tutto marginali) dalla produzione cinematografica nazionale. Il Nostro apprende da Fanfulla, come un attore in possesso d'una corporatura e di una faccia normali (come Sordi stesso aveva) possa assumere una notevole rilevanza scenica a partire da una travestimento stravagante, o all'invenzione di tic originali. Fanfulla, infatti, sapeva suscitare l'ilarità del pubblico con un semplice cambio di vestito (distinto e puntuale ad ogni nuovo quadro): prima celestino, dopo rosa, poi verde smeraldo, quindi rosso fuoco, arancione, giallo, indaco, violetto. Esilaranti escamotage cromatici che Fanfulla con gli occhi socchiusi, il viso immobile segnato solo da un lievissimo sorriso sapeva alternare alle gag del passo addormentato, della grattatina alla suola della scarpa, del sudore al gomito, dell'indice ribelle da ripiegare con mansuetudine. Direttamente dal grande Fanfulla il Nostro eredita quel divertente vezzo d'utilizzare in modo accusatorio l'indice della mano destra l'ultima falange piegata all'insù [gesto immortalato nel manifesto pubblicitario di *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961)].

Come ricorda Claudio Fava<sup>274</sup>, terminate le repliche al Teatro Galleria, verso la fine dell'anno tutta la compagnia di Fanfulla (di cui facevano parte tra gli altri Andrea Checchi e quel Carlo Rizzo che diventerà la fedele ed irrinunciabile spalla di Erminio Macario) si trasferisce con lo stesso allestimento nel Cinema Teatro Savoia. Sordi continua ad essere uno di loro fino alla prima metà di dicembre quando riceve un'allettante proposta da Mario Mattoli. S'era improvvisamente presentata la possibilità di aggregarsi alla *Za-Bum*, la famosa compagnia di varietà di cui già facevano parte grandi attori (già ampiamente affermati) del calibro di Carlo Ninchi, Luigi Pavese, Roldano Lupi, Carlo Campanini, Ave Ninchi ed un giovanissimo Galeazzo Benti. Il nuovo allestimento scritto da Marcello Marchesi, consisteva in uno spettacolo musicale (in due tempi e diciotto episodi) dal titolo *Ritorna Za-Bum*. Nonostante il coprifuoco e le miserie dell'occupazione nazifascista della capitale, il pubblico romano accorre in massa

---

<sup>274</sup> Cfr. Fava Claudio G., Alberto Sordi. *La biografia, la carriera artistica, i dati e le più belle foto di tutti i suoi film*, Roma, Gremese, 2003, pag. 314.

ad assistere alle repliche del Teatro Quirino (in scena dal 10 dicembre 1943 al 6 gennaio 1944). Il successo viene ribadito dalla coeva recensione pubblicata su *Il Messaggero*:

*Tanto piacere. Tanto piacere, sul serio, ch'è ritornata la Za-Bum. Anni di felicità, di preistoria, dicevano alcuni nostalgici, ieri al Quirino; anni di euforia quelli della Za-Bum, dicevano, sulla guida della canzone programma dello spettacolo [...] Marcello Marchesi ha messo insieme con fantasia e buongusto i più vari motivi e ne ha tratto una lunga serie di quadri di sicuro effetto. Mario Mattoli, con regia fatta di intelligenza e audacia ha raggruppato tutti gli elementi umani e artistici a sua disposizione e ha composto un insieme senza confronti [...] Un successo personale ha riscosso il giovane e simpatico Alberto Sordi che partecipa a molti numeri<sup>275</sup>.*

## 2.19.2. La cattiveria del “buon” Mattoli

*Era un uomo molto intelligente, uno degli uomini più spiritosi del mondo dello spettacolo. Però in questa sua opulenza fisica, in questa rotondità, in questa grassezza, aveva una lingua molto cattiva e non risparmiava nessuno, anche perché era molto spiritoso e quindi per esserlo non badava a frenare l'offesa. Mattoli mi fece piangere diverse volte perché io ero uno che rideva sempre, avevo una grande forza fisica e una grande vitalità, cose che a lui davano molto fastidio. Di natura, era un grande amatore e avrebbe parecchio ambito di estrinsecarsi come tale, però era condannato a rinunciare a quel ruolo dal suo fisico diciamo debordante e allora sfogava il suo livore prendendosela con quelli dotati di una presenza meno disarmonica. Le sue simpatie andavano solo a quelli stortignaccoli o difettosi. Ecco, a quelli voleva bene, non li offendeva mai. Inoltre era molto indolente. Difatti a un certo punto si adagiò sulle reali capacità che aveva e di cui aveva dato prova, ma lo fece un po' troppo. Riteneva che qualsiasi cosa partisse da una sua iniziativa fosse*

---

<sup>275</sup> E.R., *Il Messaggero*, 11 dicembre 1943, in Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 314.

*automaticamente giusta. E invece non lo era. Non era un perfezionista, non si alzava mai dalla sedia, spesso tirava ad arronzare...*<sup>276</sup>.

Durante la collaborazione con Fanfulla, Albertone aveva avuto modo di farsi notare per la spigliata disinvoltura e per l'estro immediato. S'era infatti dimostrato capace d'inventare continuamente nuovi modi d'intrattenere il pubblico. Giochi collettivi, strampalate esibizioni di dilettanti, fasulle chiacchierate familiari con un inesistente interlocutore seduto in platea oppure gare tra spettatori che terminavano sempre con pernacchie e risate generali. Secondo la Livi è proprio grazie ad una delle sue stravaganti *performance* condotte al "servizio" di Fanfulla che viene notato dal regista e *talent scout* Mario Mattoli. Se invece si presta fede alle dichiarazioni che lo stesso Sordi rilascia a Maurizio Porro s'evince che il loro incontro era avvenuto alcuni anni prima, quando era ancora scritturato con la Riccioli - Primavera. In quel momento il regista marchigiano stava cercando dei giovani attori brillanti da affiancare a Leonardo Cortese protagonista del progetto *I tre aquilotti* (film di propaganda di cui ci occuperemo più avanti):

*Prima di Fellini l'incontro più importante è stato quello con Mario Mattoli di cui apprezzavo la capacità di intuire le cose e il suo spirito. E poi lo ammiravo perché mi aveva scelto per il mio primo ruolo importante: ero uno di I tre aquilotti, accanto a Minello e al divo Leonardo Cortese; vestivo una bella divisa, vissi per un periodo proprio come un aquilotto dell'Accademia militare di Caserta. Ho ottenuto questa scrittura importante grazie al direttore di produzione del film [fu lui] a notarmi in una rivista con la compagnia Riccioli-Primavera al teatro Valle e portò anche Mattoli a vedermi. In quello spettacolo facevo tra l'altro un armigero che cadeva; alla fine, Mattoli venne in camerino e si stupì che fossi così giovane. Infine disse: "Sì, prendiamo lui". Mattoli allora era un regista che se voleva portava gli attori al successo. Purtroppo poi scoppiò la guerra. Mattoli rifece in teatro Za-Bum, al Quirino, io fui chiamato, perché nel frattempo avevo ripreso il lavoro in*

---

<sup>276</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Fofi Goffredo, e Faldini Franca., *op. cit.*, pagg. 280-281.

*palcoscenico, facevo il presentatore di uno spettacolo in cui ogni settimana cambiava l'ospite d'onore: una volta la Magnani, poi Fabrizi... ognuno faceva il suo sketch, poi c'erano il balletto e il cantante. Io invece presentavo, e convivevo col pubblico, gli facevo scherzi, lo obbligavo a far ginnastica. La gente ci stava e come! Ma venne Mattoli e mi prelevò portandomi al Quirino, dove ebbi un successo straordinario soprattutto nella imitazione di Nazzari. Io avevo predisposizione per imitare le voci, ma non l'ho mai voluta sfruttare per non legarmi alla personalità degli altri. Ma Nazzari lo imitai per la simpatia che mi destava come uomo<sup>277</sup>.*

Mario Mattoli (che aveva conseguito l'ambitissima, laurea in giurisprudenza) fin dal 1924 era entrato in contatto con il mondo dello spettacolo. All'epoca era divenuto il curatore delle pratiche legali della compagnia di due impresari Suvini e Zerboni molto attivi negli anni 20. Aveva scoperto ben presto che erano molto più argute e convincenti le arringhe dei suoi colleghi avversari, così s'era specializzato nella risoluzione di questioni tra artisti, agenti e gestori di sale. Provava un'antica attrazione per il mondo del palcoscenico: gli era nata nel 1921 dopo aver assistito ad una delle ultime *performances* di Fregoli. Era rimasto affascinato dall'illusione di aver scoperto i trucchi di cui il famoso trasformista si serviva.

Ma la vera folgorazione era avvenuta nel 1927, quando nella sala del Teatro Manzoni (tempio milanese del teatro di prosa) Mattoli s'era trovato ad assistere ad uno spettacolo colto diretto da Guido Salvini, insieme, solamente ad altri sette spettatori. In quella sala praticamente vuota, Mattoli ha, così la felice l'intuizione di formare una compagnia di rivista con quegli stessi attori che oltre a Shakespeare, Molière e Cechov sapevano cantare e ballare. Quindi, insieme all'impresario Luciano Ramo fonda la *Spettacoli Za-Bum*, una società di produzione di riviste che, dal 1928 al 1937, allestirà dieci distinte compagnie di rivista *Za-Bum*, numerate progressivamente (con il passare degli anni) fino a dieci. Ricorda Mattoli:

*Da quella occasione è venuto fuori il mio desiderio di valorizzare quella gente che era di una bravura eccezionale. Quando ho lavorato con i*

---

<sup>277</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Porro Maurizio, *op. cit.*, pagg. 95 e segg.

*grandi attori di quel periodo ho trovato sempre una grossa collaborazione, era gente che capiva al volo. Allora non esisteva il regista, il regista sceglieva l'attore e poi era l'attore che interpretava quello che doveva fare*<sup>278</sup>.

La sigla Za-Bum, sfruttava la bravura e la fama di grandi mostri sacri (del palcoscenico di allora) che non si rassegnavano di veder affievolire lo splendore del proprio successo. La formula regala a Mattoli un successo tale che, da buon impresario, cerca di sfruttare anche in ambito cinematografico. Nel 1933 produce *La segretaria per tutti* (di Amleto Palermi) ed *Un cattivo soggetto* (di Carlo Ludovico Bragaglia, di cui è anche sceneggiatore). L'anno seguente per una defezione dell'ultimissima ora dello stesso Carlo Ludovico Bragaglia, coglie l'occasione (così su due piedi) di debuttare alla regia in *Tempo massimo* (1934).

Al cinema Mattoli può mettere in pratica le felici intuizioni sperimentate in ambito teatrale in modo tale da infondere alla propria filmografia un *modus operandi* particolarissimo. Uno stile molto personale che critica e storiografia di settore hanno lungamente e largamente snobbato. Mattoli, infatti, era un cineasta che ha sempre cercato di valorizzare al massimo le potenzialità artistiche, soprattutto comiche, dei propri attori. Adeguava copione e scelte registiche alle loro possibilità artistiche e contrattuali. I suoi film possedevano, dunque, degli argomenti molto spesso stravaganti (come avveniva per il varietà, la trama rappresentava un debole filo rosso sul quale organizzare gli sketch). Ma la spontaneità delle gag dei mattatori di turno era impagabile, la loro freschezza insuperabile. Schiettezza e genuinità che sono state a lungo (e colpevolmente) scambiate per cialtroneria e pressapochismo, ma che ancor oggi mantengono la propria intensità. Aveva costruito la particolarità della sua *mise en scène*, in ragione di un'ossessiva devozione all'idea di spettacolo popolare (eterogeneo e variegato). E la sua grande versatilità, dunque, precluderà il raggiungimento dello status d'autore riconosciuto.

Inoltre come sottolinea Stefano Della Casa<sup>279</sup>, la sua sfortuna è sempre stata quella d'aver coinciso durante tutta la carriera con personalità più facilmente definibili. L'incursione del regista marchigiano nel filone dei *telefoni bianchi* l'aveva collocato alle spalle di Mario Camerini. I melodrammi mattoliani, poi, non possedevano l'eleganza di

---

<sup>278</sup> Dichiarazione di Mario Mattoli in Della Casa Stefano, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pag. 4.

<sup>279</sup> Cfr. Della Casa Stefano, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

Ferdinando Maria Poggioli o le implicazioni colte di Luchino Visconti. I film con Totò non evidenziavano lo stesso coinvolgimento con la vita reale di quelli di Mario Monicelli. Le commedie giovanilistiche non raggiungevano la piacevole armonia di quelli di Dino Risi.

Mattoli (a differenza d'un altro cineasta italiano dimenticato come Riccardo Freda) non poteva esser considerato un autore maledetto. Nemmeno era in possesso (come Carlo Campogalliani o Raffaello Matarazzo) d'una personalità remissiva che accettasse timidamente la segregazione a semplice artigiano. Anzi spesso rivendicava pubblicamente l'originalità e la bontà del suo lavoro. Era convinto difensore d'un modo di programmare, produrre e realizzare pellicole che (in opposizione alla *conventio ad excludendum* delle teorie neorealiste della prima ora) sottraessero al pubblico gli aspetti sgradevoli della vita.

Si può concordare sul fatto che il suo cinema tendesse spesso alla riconciliazione qualunquista ed al disimpegno (come avviene ad esempio in *La vita ricomincia*<sup>280</sup>, film del 1945), ma è anche vero che esplose proprio nei suoi film (*I due orfanelli* del 1947, *Fifa e arena* del 1948, *Totò terzo uomo* del 1951...) la vena più anarchica e distruttrice di Totò. Sapeva dunque destreggiarsi alla meglio, in apparenti contraddizioni dialettiche. Sapeva combinare cinismo e di buoni sentimenti, arte di arrangiarsi e sapiente conduzione programmatica: era perfettamente in grado di portare a termine un film appoggiandosi quasi esclusivamente sulle potenzialità del cast.

Preferiva al linguaggio aulico e compassato dell'attore di prosa, l'italiano improbabile e sgangherato dei vernacoli dialettali (era la personale lettura della ventata d'aria fresca portata dal neorealismo). Amava il milanese di Tino Scotti, il napoletano dei De Filippo e di Totò, il romanesco di Aldo Fabrizi e del Nostro. E la spontaneità dell'attore dialettale esigeva una regia discreta. Un modo di filmare che sminuisse l'importanza della macchina da presa (vero feticcio autoriale). Una direzione "a teatrino" che mettesse l'attore in condizione di non dover ripetere le battute e di mantenere

---

<sup>280</sup> Melodramma dalle tinte accese che, in ultima istanza, invita alla riconciliazione postbellica. Come ricorda Stefano Della Casa il lancio del film nella capitale è preceduto da una conferenza dove è presente anche Aldo Fabrizi, pur senza aver alcun ruolo nel film. L'atto era stato organizzato per difendere nell'opera di Mattoli la presenza della cultura popolare romana. Nell'occasione Mattoli si s'era lanciato in una rivendicazione artistica dei suoi *telefoni bianchi* contro l'intellettualismo dei film "che amano scenari luridi pieni di orinatoi" (cfr. Della Casa Stefano, *op. cit.*, pagg. 50-51).

fedelmente tutta la genuinità delle sue espressioni. La scommessa sui regionalismi, del resto, è una questione che si ripresenta ciclicamente in molte stagioni del cinema italiano:

[il regionalismo] *sopravvive senza perdite alle spinte unitarie proposte dal fascismo, attraversa l'epoca del neorealismo come trasversalità (Paisà è anche in questo senso un film chiave) e come aspirazione a un decentramento che ridimensioni il ruolo dell'allora semidistrutta Cinecittà, si affaccia nei temi forti del cinema degli anni '40, prima di essere soppressa dall'omologazione del pubblico causata dall'evolversi del capitalismo, dalla televisione e dall'emigrazione interna (che produrrà l'unico cinema "italiano" unitario, la commedia non casualmente definita "all'italiana")*<sup>281</sup>.

Mario Mattoli, dunque, rappresentava in quel momento l'uomo di spettacolo più adatto a intendere e l'esuberante spontaneità del Nostro. Il regista marchigiano (meglio di molti altri) poteva valorizzare, infatti, la rivendicazione sordiana di prescindere da ogni impostazione accademica. Esaltare il *modus operandi* (non solamente comico, ma più generalmente attoriale) costruito sull'osservazione ed iperbolica rielaborazione delle contraddizioni del quotidiano.

Nella memoria collettiva del cinema italiano s'è tramandata l'immagine di Mattoli (soprattutto con la complicità della famosa intervista intitolata *Nessuno mi ha mai detto che sono bravo*<sup>282</sup>), come quella d'un vecchio Cerbero ormai dimenticato. Una vecchia gloria profondamente risentita con molti grandi attori (da lui stesso portati al successo) che mai avevano mostrato la loro gratitudine. Vittorio De Sica, Alida Valli, Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Erminio Macario... e soprattutto Totò che (come si diceva) proprio grazie a Mattoli, aveva ottenuto il suo vero lancio cinematografico. Goffredo Fofi (nella sua citata monografia su Alberto Sordi) dipinge l'inventore della *Za-Bum* in modo più ponderato:

---

<sup>281</sup> Della Casa Stefano, *op. cit.*, pag. 7.

<sup>282</sup> Cfr. Francesco Savio, "Nessuno mi ha mai detto che sono bravo", in Hochkofer Matilde (curatrice), *Un anno di cinema italiano: la teoria e la pratica*, Venezia, Biennale, 1976.

*Lui, che tutti descrivevano come un Cerbero, ci sembrò un uomo mite, provato dalla vita, privo di rancori, anche se ogni tanto un guizzo d'ira lo scuoteva per quelle che considerava delle ingiustizie o delle dimenticanze oltraggiose. Ce l'aveva per esempio con un critico che, in occasione della riproposta del suo Assunta Spina con la Magnani e Eduardo, aveva osato scrivere che il film era troppo bello per essere del "buon Mattoli" e ipotizzare l'intervento in regia di Eduardo. Era indignato: "E poi, io non sono buono, io sono cattivo, cattivissimo!" [...] Dunque Mattoli era anche un "cattivo". E pure dalla sua cattiveria Sordi ha forse avuto qualcosa da imparare<sup>283</sup>.*

Che la cattiveria di molti personaggi di Sordi sia una lezione mattoliana, è un'ipotesi assai più affascinante che plausibile. Di sicuro possiamo affermare che la cattiveria del "buon Mattoli" accende lo stellone sordiano sul finire del 1943, quando il regista marchigiano, decide di riprendere la fortunata formula di rivista con il programmatico titolo *Ritorna Za-Bum*. Un allestimento che, come ricordato più sopra, rimane in cartellone durante il periodo natalizio del 1943 al teatro Quirino di Roma. Il programma ricostruito attentamente da Claudio G. Fava<sup>284</sup>, indica che il Nostro lavorava preferibilmente con Galeazzo Benti come spalla. Questi [il futuro gagà Dodo della Baggina in *L'imperatore di Capri* (Luigi Comencini, 1949)] era un giovane attore che, ricorda Enrico Vanzina<sup>285</sup>, *amava sghignazzare, demistificare, sfottere e che faceva ridere fino alle lacrime*. In coppia con lui, il Nostro sperimentava con successo i suoi primi tormentoni insistenti e maligni (sulla falsa riga del "compagnuccio", cfr. infra)

---

<sup>283</sup> Goffredo Fofi, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pag. 47 e segg.

<sup>284</sup> Fava indica con precisione anche tutti gli *sketch* interpretati dal Nostro che nell'ordine sono: *Cos'è Za-Bum?* (duetto con Franco Scandurra), *Profumi e carrozze* [con Ave Ninchi (la signora), Franco Scandurra (il signore), Vinicio Sofia (il vetturino), Albino Principe (il passeggero ricco) ed Alberto Sordi (il passeggero nervoso)], *Quando la musica parla* [con Franco Scandurra (il narratore), Ave Ninchi (la ragazza contesa), Alberto Sordi e Galeazzo Benti (i due innamorati rivali)], *Il circolo dei derubati* [con Carlo Campanini (presidente del circolo), Franco Scandurra (il segretario), Albero Sordi (il nuovo socio), Galeazzo Benti e Albino Principe (gli altri soci)], *Orgia pomeridiana* [con Ada Dondini (la venditrice di caldarroste), Noni Valescu (il divoratore di caldarroste), Luigi Pavese (il vissuto), Mirella Pardi (Frou-Frou) ed Alberto Sordi (il portiere del tabarin)] ed infine *Spettacoli di moda – Un pomeriggio in Via delle Vergini* [Alberto Sordi, Noni Valescu e Galeazzo Benti (i tre fratelli), Luigi Pavese (il presentatore severo), Carlo Campanini (lo spettatore irrequieto), Roldano Lupi (Verdano Strazzi), Franco Scandurra (il noto attore in carne ed ossa) ed ancora Alberto Sordi (il noto divo in carne ed ossa)] in Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 314.

<sup>285</sup> Vanzina Enrico, *Una famiglia italiana*, Milano, Mondadori, 2010, pagg. 108-109.

come quello del tipo zelante ed inopportuno che segnala al malcapitato *partner* la presenza d'un buco nel guanto. Lo spettacolo ottiene il favore della critica e sui giornali dell'epoca finalmente s'evidenziava il nome d'Alberto Sordi. Si scriveva di lui come di un giovane simpatico attore che cominciava a riscuotere un successo personale. L'aggressiva petulanza con cui il Nostro aggrediva il mellifluo Benti possedeva già il germe d'una *vis comica* violenta ed ossessiva. Feroce con il prossimo e con se stesso. Crudele con i suoi personaggi, con le sue stesse creazioni. In consonanza, dunque, con la cattiveria ed il cinismo del suo mentore Mattoli: l'unico regista che (nelle parole di Della Casa<sup>286</sup>) è stato in grado di "realizzare contemporaneamente i film e la parodia dei film che sta girando". Dichiarò Sordi:

*Pensai che avrei potuto ricoprire tanti ruoli, perché la gente che si incontra per la strada, in tram, in trattoria, avrebbe ispirato le mie storie con le sue stesse storie. Meglio di qualsiasi libro, meglio di qualsiasi trattato di cinema. Capii che quella gente la dovevo rappresentare io e nel più breve tempo possibile. Mi prese una gran furia, come una specie di ondata. Avevo soprattutto il desiderio di smontare il mito dell'eroe. Avevo voglia di far vedere gli uomini come erano nella realtà, con tutti i loro difetti, ma anche con i loro pregi, e quando mi calavo nei personaggi da me ideati, scoprendo in loro delle somiglianze con aspetti del mio comportamento, mi guardavo allo specchio e mi vergognavo talvolta di me stesso. "Che carogne che siamo", pensavo fra me, e aumentava il desiderio di fustigare, di distruggere i miti. Incominciai così un genere nuovo che faceva ridere con cose realistiche. Un genere demolitore, il mio genere, per intenderci, e finalmente potei esprimermi in pieno come desideravo<sup>287</sup>.*

Del resto questo gusto per la demolizione dei miti istituzionalmente consolidati, la forza distruttiva che molti (Monicelli *in primis*<sup>288</sup>) chiameranno "cattiveria", non era

---

<sup>286</sup> Della Casa Stefano, *op. cit.*, pag. 6.

<sup>287</sup> *Ibidem*, pag. 89.

<sup>288</sup> [Sordi] *faceva un personaggio odiato dal pubblico, appariva sul palcoscenico tra gli impropri, ma continuava a voler fare quel personaggio* [Mario Mattoli in Lorenzo Codelli (cuatore), *L'arte della commedia*, Bari, Dedalo, 1986, pag. 37].

una novità assoluta nella tradizione della comicità cinematografica. Si pensi alla *vis destruens* dei Fratelli Marx, oppure ad alcune gag di Chaplin (in *The Kid* del 1921, Charlot annichilisce l'energumeno di turno facendoli respirare il gas del lampione) Anche nell'avanspettacolo italiano s'erano verificati esempi di comicità aggressiva. Ad esempio, il comico milanese Tino Scotti (anche lui una scoperta mattoliana) realizzava uno sketch dove prendeva di mira uno spettatore nella sala. Lo insultava, lo provocava e scendeva dal palcoscenico per picchiarlo. Ovviamente si trattava, almeno nei casi più efferati, di una scenetta organizzata, e lo spettatore maltrattato era in realtà anche lui un attore.

Mario Monicelli, che in più di un'occasione ha collaborato con il regista marchigiano, lascia allo storico Lorenzo Codelli una testimonianza importante di come in quegli anni sotto la direzione o l'esempio di Mattoli, si stesse configurando questa vena di perfidia della comicità della sordiana (che il Nostro utilizzerà come chiave di lettura *antieroica* della storia patria del Novecento:

*Ho conosciuto Alberto Sordi molto presto, perché andavo a vederlo quando faceva teatro, cioè avanspettacolo e rivista. Si esibiva, ricordo, in un teatro che c'era a piazza Indipendenza e non c'è più da tempo. Non aveva nessun successo, perché rappresentava sempre odiosi personaggi di sua invenzione. Il pubblico non li amava, anzi proprio li odiava, ma in fondo era per questo che gli impresari lo chiamavano, perché suscitava reazioni: in un certo piccolo ristretto numero di spettatori era infatti molto apprezzato perché era così diverso da tutti gli altri, proprio straordinario. Si era inventato un tipo di comicità rarissimo, assurdo, che è quasi unico nel mondo della comicità, nelle figure dei comici. Il comico deve (o doveva) essere un perdente, uno che non conosce amore, che tutti maltrattano e che alla fine rimane sempre solo. Fa ridere per questo, ma anche perché fa un po' pietà e così diventa simpatico e divertente. Sordi si era inventato una comicità all'opposto di tutti questi canoni, era odioso, repellente, aggressivo, sopraffattore, pronto a ingannare il prossimo con ogni tipo di bassezza. E col tempo questa comicità repellente ha finito col far ridere tutti. In Italia, però, non all'estero. In tutti i miei giri per il*

*mondo ho dovuto accorgermi che Sordi non è amato all'estero, perché sostanzialmente non è capito. Si chiedono come facciamo noi italiani a divertirci con un essere che è tutto tranne che divertente, che è anzi così odioso. È stato il personaggio di italiano più forte di tutti lungo quarant'anni di storia... Sottolineava le bassezze e i difetti degli italiani in maniera tale che poi finì che gli italiani ci si divertivano molto, ciascuno pensando che si trattasse degli altri, mai di se stesso. Coglieva il carattere dell'italiano in maniera straordinaria, e in questo senso era davvero un autore perché questo personaggio l'ha inventato lui da solo, e poi tutti noi registi e sceneggiatori abbiamo lavorato su quella falsariga con le nostre mille variazioni. Sordi era anche un grande attore drammatico, come [Aldo] Fabrizi, e come sono in genere tutti i grandi comici. Non sempre è vero il contrario. Era arrivato a farsi amare dagli italiani, sapeva di esserne amato, lo fermavano per strada, gli chiedevano autografi, era per tutti Albertone, specialmente a Roma. E voleva restare Albertone, se gli proponevi dei personaggi che fossero un pochino più drammatici, faceva sempre un po' resistenza<sup>289</sup>.*

### 2.19.3. La borsa nera dello spettacolo sotto l'occupazione

*Roma venne occupata dalle truppe tedesche il 23 settembre 1943. Con la creazione al Nord della Repubblica Sociale Italiana, voluta da Adolf Hitler si rese inutile la finzione della "città aperta" co-gestita da un italiano, il generale Carlo Calvi di Bergolo, e da un tedesco, il feldmaresciallo Albert Kesselring, e comincio la lunga notte dell'occupazione nazista della capitale italiana, che, a causa della lentezza dell'avanzata degli angloamericani dopo lo sbarco ad Anzio, sembrò non avere mai fine. Per trentacinque settimane diventò pericoloso, e dopo l'oscurità impossibile, attraversare da una parte all'altra [la] città<sup>290</sup>.*

---

<sup>289</sup> Mario Monicelli, "Il vero Sordi", in Fofi Goffredo, *op. cit.*, pagg. 224 e segg.

<sup>290</sup> Monelli Paolo, *Roma 1943*, Torino, Einaudi, 1993, pag. 284.

Come ricorda Francesco Bolzoni<sup>291</sup> durante i nove mesi d'occupazione nazista, artisti ed artigiani del mondo dello spettacolo romano (penalizzato dalle ristrettezze imposte dal comando militare) dovevano fare i conti con la necessità di guadagnarsi il pane. Era vietato telegrafare, fotografare, passare la notte in casa d'altri, portare i viveri in città (e naturalmente men che meno farne del commercio). Era difficile organizzare un allestimento, difficilissimo trovare una scrittura. Gli attori disperati s'affannavano a trovare un lavoro durante le poche ore giornaliere di libera circolazione. Quelli più coraggiosi, lo facevano anche di notte oltre il coprifuoco. Il Nostro formava parte del secondo gruppo. Temerario ed incosciente non si preoccupa, non si rendeva conto che stava vivendo il momento più crudele dell'occupazione. Era il periodo dell'azione partigiana di Via Rasella che aveva causato la feroce rappresaglia nazista delle Fosse Ardeatine. Ricorda Sordi:

*In quel periodo accadde il fatto di via Rasella. Certo l'atmosfera era pesante, però eravamo diventati tutti terribilmente fatalisti. Credo di aver fatto allora gli spettacoli più belli che in Italia si siano fatti, quelli della Za-Bum di Mattoli. Ebbi un successo enorme, però si trattava di un successo solo romano, dato che ero diventato popolare tra i frequentatori del teatro che, prima del coprifuoco, venivano a farsi quattro risate. A quell'epoca gli spettacoli cominciavano alle due e mezzo e finivano alle cinque affinché la gente avesse il tempo di rincasare. Il mio pezzo forte era l'imitazione di Nazzari. Ricordo che con Benti, Rosi, Mazzarella, Salce, Panelli, andavamo a fare i "coprifuochi" dopo lo spettacolo. Ossia, molte famiglie di nobili romani o di industrialotti tipo Alberti organizzavano dei coprifuochi, invitavano degli amici e naturalmente i giovani attori di teatro che nelle ore in cui tutti dovevano rimanere tappati in casa potevano divertirli con battute e macchiette. In queste case si passava tutta la nottata, con delle belle soddisfazioni in campo femminile, bevute, cose*

---

<sup>291</sup> Bolzoni Francesco "Il cinema a Roma sotto l'occupazione", in Cosulich Callisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, Venezia, Marsilio, 2003, Volume VII pagg. 76-77.

*turche. Insomma, Roma, anche in quel periodo, in certi ambienti bagordava bene, con grandi “magnate” e serate allegre*<sup>292</sup>.

I testi che si recitavano nella Za-Bum proponevano un antibellicismo meno velato ed elegante di quello di Galdieri. La loro vena satirica forzava la pazienza e la tolleranza dei censori. Diventava, dunque, un'azione avventurosa il poter riuscire ad assistere indenne alle prove o alle repliche serali. Ancora più rischioso (come rammenta lo stesso Sordi) era riuscire a raggiungere i “coprifuochi” cioè quei festini privati che duravano fino all'alba (da cui il nome appunto) organizzati dalle classi più abbienti della capitale.

Molti degli ambienti vicini all'aristocrazia nera (quella del lignaggio papalino) s'erano per la maggior parte astenuti da ogni preoccupazione civile, né avevano mai alcuna ristrettezza dovuta al regime o alla guerra. Era comportamento assai poco eroico che sicuramente avrebbe fatto imbestialire Sergio Amidei, ma che rivela quel fatalismo tipicamente romanesco di cui s'è parlato a proposito del Belli. Si trattava (come meravigliosamente spiega Carlo Levi<sup>293</sup>) dell'indolente assunzione d'una indefessa immunità da qualunque stravolgimento storico. Una condizione tipicamente romana garantita dal titolo di *pupulusque*. Quel suffisso enclitico della sigla S.P.Q.R. che conferisce la sensazione di nobile immortalità al popolo romano. Come se questi fosse un prezioso mollusco d'una conchiglia di madreperla, barocca ed immortale. Sentimento dal quale il Nostro non doveva sentirsi molto lontano come ricorda Augusto Borselli:

*Una notte, uscendo dal Quirino di Roma, dopo la prima dello spettacolo Za-Bum n. 2 [sic, ma in realtà si tratta di Ritorna Za-Bum] a cui era stata tributata, come al solito, una trionfale accoglienza, l'attore fu attorniato da una folla di studenti e di ammiratori, alcuni dei quali abituarini della “claque”, non avevano potuto assistere alla rappresentazione, a causa del “tutto esaurito”. Gli echi della straordinaria comicità di Sordi nella sua creazione “il buco nel guanto”*

---

<sup>292</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 43.

<sup>293</sup> Cfr. Levi Carlo, *Roma fuggitiva. Una città e i suoi dintorni*, Roma, Donizelli Editore, 2002, pag. 3 e segg.

*erano stati captati, all'uscita, da coloro cui era stato precluso l'ingresso in teatro. E Sordi, allora, fu pregato di bissare ancora una volta lo sketch, in mezzo alla strada. Sebbene fosse provato da tre ore e mezzo di spettacolo, Sordi cercò di salvarsi promettendo a tutti biglietti di favore per le prossime repliche, ma, alla fine, dovette cedere, travolto dalle calde insistenze dei presenti, i quali minacciavano di accompagnarlo a casa e di attendere che cenasse e si riposasse. Ma quella rappresentazione straordinaria, in mezzo alla via, nel cuore della notte, non doveva riuscire gradita ad un pacifico borghese, che non si sa se disturbato nel sonno, o messo in sospetto dallo insolito assembramento, si affrettò a chiamare la polizia. Accorse dal vicino commissariato un pattuglione di agenti, costoro però, resisi conto di quanto stava accadendo, anziché disperdere i nottambuli o minacciarli di arresto per schiamazzi, intimarono a Sordi di replicare ancora una volta "Il buco nel guanto"<sup>294</sup>.*

Molti attori di varietà, attivi nella capitale in quel drammatico periodo [come il cinico personaggio del tenente colonnello Bill Kilgore che si divertiva a praticare il *surf* sotto i bombardamenti (Robert Duvall in *Apocalypse Now* Francis F. Coppola, 1979)] partecipavano di questo senso estremo dell'ineluttabilità del destino. Si trattava d'un senso d'impassibilità professionale mista ad una punta di epicureismo che pervadeva e pervade i vicoli, gli abitanti ed a volte anche i turisti della città eterna.

Lo stesso Sordi in più di un'occasione aveva evidenziato come proprio in relazione alla recrudescenza bellica, il fatto di svegliarsi di mattina ancora vivi, rivedere ancora intatte le cose di tutti i giorni, la propria casa, il proprio quartiere aumentasse a dismisura il piacere d'assaporare le gioie terrene, proprio perché ogni giorno poteva essere l'ultimo. Grazie all'endemico fatalismo, ma anche ad un certo surplus di cinismo ereditato dal *buon* Mattoli (*Mattoli era anche cattivo... eppure dalla sua cattiveria Sordi ha forse avuto qualcosa da imparare*), il Nostro era riuscito ad assistere agli avvenimenti più crudeli della guerra dimostrando un'impassibilità degna dell'attore diderotiano. Eventi (anche pericolosi per la propria incolumità) che gli avevano lasciato

---

<sup>294</sup> Borselli Augusto, "Debuttò verniciato di bianco", in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, numero 32, 7 agosto 1954.

solo dei ricordi superficiali. Pennellate vivaci ma risibili. Il senso del drammatico attaccato solo a ridicoli particolari esteriori era precipitato nell'ironia, come se fascismo, leggi razziali e sterminio del diverso fossero stati solo un involucro difforme. Una mera configurazione grottesca servita unicamente a dare una visione degli accadimenti storici del tutto esteriore, in chiave di spettacolo comico. Il contenuto grave dei fatti si mescolava con la frenesia vitalista e la logica del *the show must go on* di modo che ogni partecipazione emotiva od ideologica gli rimanevano del tutto estranee. Del resto s'è già detto di come avesse vissuto tutto il periodo del fascismo e della guerra senza una vera passione politica. In casa non erano né fascisti né antifascisti, ma semplicemente delle persone che si adattavano. Aveva condotto a termine solo quelle mansioni inevitabili, quei blandi doveri che non si potevano evitare. Era stato balilla, poi avanguardista e s'era anche presentato al servizio di leva. Non s'era però, mai, posto il problema di dover scegliere, responsabilmente, un atteggiamento piuttosto che un altro. Non aveva osteggiato, né seguito clamorosamente nessuno. S'era affidato, unicamente, alla cieca passione per il mondo dello spettacolo. In questa prospettiva s'appassionava nell'osservare quello che accadeva attorno a lui. Il suo interesse veniva risvegliato dalla vita di Trastevere, dalla gran varietà di tipi che bazzicavano a Campo de' Fiori. Condivideva (incoscientemente) con i suoi colleghi, un clima allegro, di complicità ed allegria, tra paura dei nazisti e la continua ricerca d'espandenti per sbarcare il lunario...

*... Mi ricordo che una sera tornavo a casa di notte, c'era l'oscuramento, anzi il coprifuoco. Io rasentavo i muri perché ero in ritardo e non avevo il permesso. Tutt'ad un tratto mi sentii prendere per un braccio... Ebbi una paura terribile, mi buttai contro un muretto. Davanti avevo un uomo con una calza nera sulla faccia e con la rivoltella puntata. "Che vuoi?" chiesi terrorizzato. Questo ci mise un po' a rispondere, poi da sotto la calza nera sentii una voce: "Alberto me li dai due soldi?" Era un poveraccio del quartiere che mi conosceva benissimo... era il posteggiatore delle biciclette<sup>295</sup>.*

---

<sup>295</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Grazia Livi in *id.*, *op. cit.*, pagg. 59-60.

In questo particolarissimo clima, terminato l'allestimento di *Ritorna Za-Bum* al Quirino di Roma, Sordi trova una nuova parte in un "superspettacolo" di beneficenza in favore delle famiglie del *Servizio del lavoro*, allestito a partire dal 16 gennaio 1944 al Teatro Argentina. Accanto ad artisti già consacrati (come Renato Rascel, i fratelli Bonos, Rossano Brazzi, Aldo Fabrizi e Nino Taranto) il Nostro ha la possibilità di sperimentare nuove *gag*. Il suo proposito (nella sua personale ricerca stile di comicità originale) era quello di sviluppare una proposta che irridesse aristocraticamente i colleghi imitatori o fini dicitori (di cui si diceva sopra). Rileva Maurizio Porro:

*In quegli anni di teatrante Sordi sperimentava anche le sue capacità più riposte. Una volta durante uno spettacolo di beneficenza, si provò a imitare i versi degli animali Annunciava: la gallina! E faceva la gallina. E così via. Il pubblico rimaneva sconcertato: né un applauso, né un fischio. Muto. Non si rendeva conto di cosa nascondesse quell'imitazione, che sembrava così pedissequa della realtà. Probabilmente Sordi era in anticipo sui tempi comici della collettività, un po' come Rascel. Poi arrivò la grande occasione professionale, quando (nel frattempo era diventato popolare a Roma) Garinei e Giovannini lo scritturarono per uno dei loro primi spettacoli<sup>296</sup>.*

In realtà Porro precorre eccessivamente i tempi. Sordi, infatti, viene scritturato tra le file della nuova compagine *Za-Bum* (Anna Magnani, Carlo Ninchi, Marisa Merlini, Massimo Serato, Enzo Turco) solo a partire dal 13 gennaio dell'anno successivo (1945) per l'allestimento al Teatro Quattro Fontane della commedia di Garinei e Giovannini *Soffia so'*. Secondo, invece, la cronologia ricostruita da Claudio Fava, (nel 1944 durante l'anno dell'occupazione) il Nostro viene scritturato da Mario Mattoli per un altro allestimento. Si tratta del un nuovo spettacolo di Michele Galdieri *Sai che ti dico? A prescindere dal fatto che... si... insomma... bah*, dove Sordi recita (dal 19 marzo al Teatro Quattro Fontane e dal 24 aprile al Cinema Teatro Galleria) accanto a Carlo Campanini, Andrea Checchi e la soubrette Olga Villi. Con quest'ultima il Nostro

---

<sup>296</sup> Porro Maurizio, *op. cit.*, pag.19.

condividerà la scena teatrale (con ottimi risultati) anche dopo la liberazione. Sottolinea lo storico teatrale Guido Di Palma:

*... il 1944 costituisce un'interessante stagione nella storia dello spettacolo italiano. Infatti prima che il sistema delle sovvenzioni venga restaurato dai governi democristiani della neonata repubblica i registi, gli attori, e gli autori italiani sono obbligati a fare i conti direttamente con il pubblico come nel teatro all'antica demolito dall'opera congiunta della riforma fascista e dai propugnatori del "teatro della letteratura". In tale situazione gli unici generi che godono di una relativa salute sono quelli che da tempo erano abituati a contare principalmente sul consenso del pubblico e cioè il varietà, la rivista ed il teatro dialettale. Le cifre da noi rilevate, seppure approssimative, sono abbastanza significative: basti pensare che nel '44 agivano sui palcoscenici romani 40 compagnie di cui circa i due terzi appartenevano al teatro leggero o al teatro dialettale e bisogna tener presente che dal calcolo sono escluse gran parte delle compagnie dell'avanspettacolo e del varietà basso che, costituite per lo più da un insieme di artisti scritturati singolarmente dai gestori delle sale, lasciano poche tracce sulla stampa quotidiana e praticamente nessuna su quella specializzata<sup>297</sup>.*

Se si incrociano, infatti, i dati cronologici raccolti da Claudio Fava<sup>298</sup> con i pochi documenti degli archivi personali del Nostro<sup>299</sup>, si può verificare che nel primo semestre del 1944 (quando l'occupazione tedesca s'era fatta più pesante e violenta) Sordi lavorava unicamente nell'avanspettacolo. Erano scenari più nascosti, spettacoli più improvvisati che le autorità difficilmente potevano controllare per intero. Il Nostro, ufficialmente, era impegnato nella lavorazione di *I Dieci Comandamenti*. Si trattava d'un film messo in cantiere dalla Produzione Films Religiosi che permetteva (anche e soprattutto in ragione del suo ricchissimo cast) di evitare che gli attori fossero inviati agli studi

---

<sup>297</sup> Di Palma Guido, "Il teatro a Roma nel 1944", in Piermattei Chiara (curatrice), *Sotto le stelle del '44. Storia e cultura dalla guerra alla liberazione*, Grosseto, Zeffiro, 1994, pag.193.

<sup>298</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pagg. 314-316.

<sup>299</sup> Cfr. Mollica Vincenzo e Nicosia Alessandro, *Sordi segreto. Un italiano a Roma*, Roma, Gangemi Editore, pagg. 56-57.

cinematografici veneziani della Repubblica Sociale. Si trattava d'un caso simile a quello più famoso occorso a Vittorio De Sica che (caldamente invitato dal governo repubblicano a dirigere gli stabilimenti sulla Giudecca) era riuscito a sfuggire alla "deportazione" grazie all'intervento indiretto della Santa Sede. Ricorda Bolzoni:

*I molti, moltissimi cineasti che non parteciparono all'avventura del cinema di Salò [...] pur privi di mezzi tecnici, dato che le attrezzature di Cinecittà erano state inviate a Praga (solamente pochi vagoni giunsero a Venezia) improvvisarono dei film. Fra quei film clandestini, nessun capolavoro, nessun Les Enfants du Paradis (Marcel Carné, 1945). Ma meritano d'essere ricordati [...] La porta del cielo (1944), [...] Circo Equestre Za-Bum (1944), I dieci comandamenti (1945) e Quartetto pazzo (1945). Furono film convogli realizzati alla meglio in studi improvvisati (al teatro Odiscalchi per esempio, o nella basilica di San Paolo fuori le mura). Avevano lo scopo di tenere occupato il maggior numero di gente possibile; erano strutturati ad episodi; spesso rabberciati alla meno peggio; anche carenti nei raccordi narrativi [...] Un'altra leggenda pretende che Vittorio De Sica sia stato invitato dal generale Kurtz Malzer – su ordine di Joseph Goebbels – a raggiungere su due piedi Venezia per organizzarvi il Cinevillaggio. Fu invece Fernando Mezzasoma, ministro della Cultura Popolare, a convocare l'autore de I bambini ci guardano (1944) e a chiedergli di dirigere il cinema di Salò. Ma l'attore-regista con prontezza, si ricordò dell'impegno preso da Maria Mercader col produttore Salvo D'Angelo dell'Orbis per dirigere La porta del cielo e rispose lesto lesto: "Sono impegnato con il Vaticano". Il Vaticano valeva come un salvacondotto<sup>300</sup>.*

Ed il documento che, con l'avallo del Vaticano, accredita l'affiliazione del Nostro alle dipendenze del Centro Cattolico Cinematografico presenta tutti i crismi del *salvacondotto*, appunto. Ma Sordi non partecipa affatto al film "biblico". Al massimo aveva corso il rischio di venire coinvolto in *Circo equestre Za-Bum* di Mattoli come vedremo più avanti. Il *salvacondotto* gli consente di rimanere a Roma, nel gineceo

---

<sup>300</sup> Bolzoni Francesco, *op. cit.*

materno di Via de Pettinari e di poter sbarcare il lunario con qualche partecipazione nell'avanspettacolo. Durante i due mesi d'aprile e maggio viene scritturato dall'Organizzazione Grandi Spettacoli Frasca per partecipare ad *Un mondo di armonie* di Alberto Semprini, allestito al Cinema Supercinema di Roma. Annota Claudio Fava:

*Si trattata di un vero e proprio avanspettacolo che affiancata, secondo consuetudine, le proiezioni cinematografiche — sullo schermo, in quel periodo, veniva proiettato La donna dai due volti di Wolfgang Liebeneiner con Hilde Krahl — e che restò in scena dal 18 sino al 28 maggio. Anche qui Sordi faceva, come spesso gli accade agli inizi di carriera, delle imitazioni. Il Messaggero del 19 maggio cita “La voce calda di Alberto Sordi, che imita Nazzari, Stanlio e Ollio”<sup>301</sup>.*

Agli inizi di giugno finalmente le truppe alleate raggiungono le rive del Tevere, mettendo fine ad uno dei periodi più sanguinosi vissuti nel XX° secolo dalla capitale. Durante luglio e agosto dell'estate in corso Sordi davanti a platee zeppe di soldati americani viene scritturato dalla *Compagnia di Rivista di Gaetano Franco* con una paga giornaliera di milleduecento lire. Un breve periodo di vacche grasse come per la compagnia del suo, già citato, *Polvere di stelle*.

#### 2.19.4. L'improntitudine ed il Circo Equestre Za-Bum

*[l'arma del successo è stata] l'improntitudine, la faccia tosta, la sicurezza, la gran voglia di diventare attore che avevo dentro. All'inizio ascoltavo tutti i consigli, ma capivo che erano sbagliati: uno senza qualità come me, deve giocare d'istinto. In quell'epoca funzionavano delle regole ferree: il comico entrava in scena truccato da comico, e la gente sapeva già che doveva ridere. Io arrivavo senza trucco, ero solo uno che assomigliava al pubblico. E si metteva a fare le stesse cose che poteva fare anche il pubblico. Imitavo e non sapevo Imitare. La mucca: muuuh. Il bue: buuuh. La gente non applaudiva. Ma io insistevo. Finché un giorno la*

---

<sup>301</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 315.

*gente ha incominciato a ridere. Non ho mai avuto crisi di sconforto. Io credevo in me stesso*<sup>302</sup>.

Mentre nel Nord Italia i combattimenti erano ancora serrati, nella capitale soffiava forte la speranza di rinnovamento, di ricostruzione, di completo oblio delle sofferenze del passato. Finalmente le maglie della censura sono più aperte nei riguardi della satira politica rivistaiola di cui, come s'è detto, era stato un abile precursore Michele Galdieri. All'inizio della nuova stagione teatrale (28 ottobre), questi allestisce al Teatro Quattro Fontane la nuova rivista *Imputato ...alziamoci!*<sup>303</sup>, di cui cura anche la regia. Sul cartellone appaiono con la stessa grandezza ed importanza, quasi in un collettivo spirito cooperativo, tutti i nomi degli attori *imputati* tra cui Rossano Brazzi, Luigi Pavese, Olga Villi ed Alberto Sordi. Questi ultimi due ormai riscuotevano un grande successo soprattutto tra il pubblico romano. Particolarmente apprezzato era infatti il loro duetto. Si trattava d'una scenetta intitolata *Brasiliani di buon cuore* dove...

*... Sordi, vestito da "gaucho frocio", con gli occhioni azzurri, il sombrero in testa, i pantaloncini neri attillati, scendeva in platea con la Villi, trionfalmente vestita da brasiliana e munita di maracas. La Villi ballava una samba e d'un tratto, per sbaglio colpiva sulla testa il gaucho che subito flebilmente si lamentava "Aho, m'hai dato una botta in testa!" Poi la danza continuava, con uno scatto vivo, ondeggiante, ma di tanto in tanto c'era una pausa. ben studiata nel ritmo, in cui il gaucho col testone fra le mani, improvvisa mente diceva: "A me mi fa male la testa" oppure "Io me la tengo come un oracolo questa testa e tu m'hai dato una botta in testa"*<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Silvia Garambois in Id., "Ho una bella faccia tosta", *L'Unità*, 24 dicembre 1985.

<sup>303</sup> Il titolo parodiava omaggiandolo un film del 1938 di Mario Mattoli *Imputato alzatevi* che aveva come protagonista il comico torinese Erminio Macario di cui parleremo. La cosa interessante è che già il film stesso, costituiva un'opera di sottilissima satira alla retorica di regime. Maurizio Ternavasio, infatti, (nel suo *Macario: Vita di un comico*, Torino, Lindau, 1998, pag. 108) parla di reazione *anticonformista ad anni dominati dalla censura [...] un film folle, un piccolo capolavoro di quel nuovo modo di ridere [che, grazie alla] simpatica stolidità della maschera di Mario arrivava persino a lambire la critica al costume ed alle istituzioni dell'epoca* (N. del A.).

<sup>304</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 53. Nello stesso spettacolo il Nostro interpretava gli altri *sketch*: *La piazza* (con Galeazzo Benti), *In cerca di governo* (con Olga Villi), *Questi sono i miei gioielli* (con Ada Dondini e Luigi Pavese), *La lira* (monologo di Sordi) ed *Un altro inverno* (con Olga Villi e Galeazzo

Le recensioni erano più che positive e segnalavano l'intensità drammatica di Rossano Brazzi, la bellezza angelica della Villi e le battute fresche e spiritose dell'*ameno, scanzonato e melenso* Alberto Sordi<sup>305</sup>. Le repliche che erano programmate fino al 6 gennaio, proprio durante il periodo natalizio s'arricchiscono di nuovi quadri, tra cui uno con Peppino De Filippo. Il Nostro ha così la possibilità di lavorare, seppur per un brevissimo periodo con il grande comico napoletano che aveva già ammirato sul set di *Casanova farebbe così* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1942). Proprio grazie ad una defezione di Peppino che preferisce lasciare Roma per tornare a lavorare nella Napoli libera con i suoi fratelli Eduardo e Titina, Sordi viene richiamato (così come anticipava Maurizio Porro, cfr. supra) nella *Compagnia Za-Bum* per partecipare alla rivista *Soffia so'* in scena al Teatro Quattro Fontane a partire dal 13 gennaio 1945, con la presenza di Anna Magnani, Marisa Merlini e Galeazzo Benti.

Erano stati i due giovani ed emergenti autori Pietro Garinei e Sandro Giovannini ad insistere con un Mattoli titubante a scritturare il Nostro,. Di Sordi apprezzavano la sorprendente *improntitudine* nello sperimentare con insistenza nuove soluzioni comiche che spesso sembravano sfidare il pubblico e rigettare qualunque possibilità di successo. Il regista maceratino aveva altri programmi, altri comici in mente. Probabilmente dopo l'esperienza cinematografica di *I tre Aquilotti* (film di Mario Mattoli del 1943, che considereremo più avanti) aveva già inquadrato il Nostro come giovane brillante. Vedeva in lui delle potenzialità molto diverse da quelle del classico comico rivistaiolo d'allora. La stesso Sordi, con il senno di poi, accuserà Mattoli d'essersi ostinato (per eccessivo pragmatismo) a realizzare film comici sempre con le stesse persone e con le stesse regole. Lo accusava di pensare alla commedia come un genere troppo rigido, fedele agli stessi ingredienti alle stesse ricette, un po' come il western americano...

... [L'esperienza mattoliana s'è rivelata] *una collaborazione proficua con un uomo intelligente, di grande talento, che ha dato allo spettacolo italiano molto meno di quello che avrebbe potuto dare, se non fosse stato tradito dalla sua indolenza e dal suo scetticismo. Mattoli, infatti, era un*

---

Benti). Cfr. Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 315.

<sup>305</sup> Cfr. Anonimo, *Il Corriere di Roma*, 29 ottobre 1944.

*uomo senza alcun impegno, né ideologico né politico, che derideva tutti con molto senso ironico. Forse è stato per certi versi il migliore umorista di quegli anni, e certamente un grande confezionatore di spettacoli. Verso l'uomo io non avevo alcuna simpatia, anche perché lui non me la dimostrava affatto. I nostri rapporti erano molto distaccati. Lui mi chiamava sempre ai suoi spettacoli perché sapeva che io funzionavo bene e gli risolvevo molte situazioni, però personalmente lo disturbavo, perché ero un giovane esuberante che rideva e scherzava mentre lui amava contornarsi di persone depresse. Mattoli era soprattutto un uomo che sprecava il suo talento: sceglieva i migliori e li lasciava fare. Se avesse voluto sarebbe stato veramente un grosso autore, invece tirava sempre via, gli andava tutto bene<sup>306</sup>.*

L'insistenza risoluta di Garinei e Giovannini sulla composizione del cast ottiene un ottimo risultato, tanto che lo spettacolo viene tenuto in cartellone una settimana oltre la scadenza prevista (fino all'11 anziché fino al 4 marzo). Ne viene, inoltre, organizzata una nuova versione corretta ed ampliata, da portare in *tournee* nel nord Italia, non appena si fossero definitivamente ritirate le truppe naziste. Il nuovo allestimento *Soffia so' n° 2* non era altro che un *mélange* dei tre precedenti spettacoli di Garinei e Giovannini (*Soffia so*, *Cantachiaro* e *Cantachiaro n° 2*) con l'aggiunta di alcuni nuovi quadri che, nella capitale avevano riscosso maggior successo. Tuttavia il nuovo modello di satira moderna, fresca ed aggressiva di *Soffia so n° 2*, presentato Bologna, a Genova ed a Milano, colpisce sul vivo la sensibilità del pubblico che non accetta di buon grado le provocazioni sordiane. Quello stesso atteggiamento cinico e disincantato che tanti consensi aveva riscosso tra il pubblico romano, diversamente, nelle piazze settentrionali, scatena accese polemiche, risse in sala, contestazioni contro attori ed organizzatori. Il Nostro si travestiva da ausiliaria americana, imitava Fred Astaire e Bing Crosby, finché una sera da un palco di proscenio, un soldato americano, indispettito ed offeso arriva a minacciarlo con una pistola. In un primo momento il pubblico aveva preso a ridere fragorosamente pensando l'intero episodio fosse una

---

<sup>306</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 49.

trovata dell'imprevedibile comico trasteverino. Ma quando la Military Police arriva ed arresta il soldato impazzito, sulla platea cade il gelo.

In altre occasioni il Nostro interpretava in coppia con Enrico Viarisio un siparietto satirico antifascista. Cantavano una parodia di *Giovinezza*<sup>307</sup> vestiti da balilla. Il pubblico del nord, tuttavia, era meno indolente e sornione. Non tollerava che certi argomenti venissero sfiorati, nemmeno per scherzo. A Milano una sera, al Teatro Olimpia la funzione viene interrotta da una delegazione di operai di Sesto S. Giovanni che sfasciano la platea ancor prima che Sordi entri in scena. Lo spettacolo viene sospeso e per sedare la protesta deve intervenire lo stesso sindaco di Milano Greppi. Racconta il Nostro:

*Nell'immediato dopoguerra, andammo a Milano con la rivista Soffia So' [che stava a significare "soffia pure vento del nord"] tutta basata sulla satira politica che però al nord non fu accettata né capita. Difatti vennero delle spedizioni punitive, tirarono una bomba in teatro, minacciarono tutti di morte. Erano delle squadre comuniste che calavano da Sesto San Giovanni. Ricordo che Viarisio ed io vestiti da figli della lupa cantavamo Fischia il sasso, ma tutto in chiave di satira politica, cioè contro il fascismo. Loro però non lo capivano, non accettavano niente*<sup>308</sup>.

Quindi aggiunge e completa in una conversazione con Giancarlo Governi:

*Fummo costretti a sospendere lo spettacolo e questo mi provocò il primo disappunto con Mattoli perché gli dissi: "Se il pubblico non vuole sentir parlare di fascismo, ed ha le sue buone ragioni, lasciamola stare questa satira politica. Facciamolo ridere in un'altra maniera, con la comicità pura, con numeri divertenti anche senza contenuti politici". Mattoli si arrabbiò molto, mi accusò addirittura di essere un sobillatore, un rivoluzionario tanto è vero che poco dopo fece al cinema Ritorna Za-Bum [in realtà si tratta di*

---

<sup>307</sup> Valentina Pattavina riporta quella frase incriminata: "Fischia il sasso, ci arisemo/ ringraziando santa Pupa/ io so' Romolo, io so' Remo/ siamo i Figli della Lupa". Pattavina Valentina, *Alberto Sordi. La grande anima d'Italia. Dal teatro delle marionette ai fasti del cinema*, Torino, Einaudi, 2009, pag. 29.

<sup>308</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Fofi Goffredo, Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 86.

Circo Equestre Za-Bum], *che era un po' il riassunto di tutti gli "Za-Bum" che avevano visto soltanto i pochi spettatori di Roma, ed io, che ero stato il protagonista di tutte le edizioni teatrali, non fui chiamato*<sup>309</sup>.

Il *lapsus* di questa dichiarazione sordiana è sintomo d'una *crasi mnemonica* compiuta dal Nostro riguardo la sua relazione con Mattoli. Come abbiamo visto le divergenze tra i due erano già da tempo più che latenti. Tuttavia, anche dopo gli incidenti milanesi, i due non s'erano affatto persi di vista: infatti torneranno a collaborare in *Due notti con Cleopatra* (Mario Mattoli, 1954), dando prova di quell'alto professionismo che spesso (nel loro caso) si tingeva di cinismo.

In ogni caso la realizzazione del film *Circo Equestre Za-Bum* è precedente d'almeno un anno poiché già agli inizi del 1944 se ne preannunciava la futura lavorazione (proprio in seguito all'allestimento di *Ritorna Za-Bum*). Il film viene presentato in anteprima a Roma durante la seconda settimana d'aprile (e nei mesi successivi al nord Italia<sup>310</sup>) come testimonia l'indice delle recensioni raccolte da Enrico Lancia e Roberto Poppi<sup>311</sup>. Tra queste il contributo più interessante viene fornito dalla rubrica di Adriano Baracco "Cinema e critica con accompagnamento" (pubblicata sulla rivista *Cine Magazzino* n° 9 del 4 maggio 1944) dove si segnala la presenza di Alberto Sordi solo nel *Galop finale al circo* che applicato alla tempistica teatrale corrispondeva alla grande passerella finale.

Il produttore del film Peppino Amato aveva avuto la geniale pensata di assemblare in un unico film una sintesi dei migliori sketch delle varie edizioni della *Za-Bum*. Si viene così ad inaugurare una formula fortunata, di facile ed efficace applicazione a pellicole di impianto teatrale come *I pompieri di Viggiù* (Mario Mattoli, 1949) o *Toto a colori* (Steno, 1952). Non solo: la prassi di organizzare in sketch, lo sviluppo narrativo di un lungometraggio sarà presente, in futuro, anche in filmografie d'autore. come quella di. Infatti (come viene segnalato con acutezza de Marco Giusti e Gianni Buttafava<sup>312</sup>) la struttura drammaturgica di Federico Fellini da *Le notti*

---

<sup>309</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 49.

<sup>310</sup> Fava indica la difficoltà (vista la gravissima recrudescenza degli eventi bellici contemporanei) di reperire recensioni d'epoca: un solo articolo di Paola Ojetti dell'edizione veneziana di *Film* del 15 luglio del 1944, testimonia l'uscita del film al nord (cfr. Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 47).

<sup>311</sup> Lancia Enrico, Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano*, Roma, Gremese, 2003.

<sup>312</sup> Cfr. Della Casa Stefano, *op. cit.*, pag 6.

di *Cabiria* in poi è totalmente debitrice della struttura a quadri che Mattoli proponeva per i propri film.

Il film però, non segue del tutto l'idea originale ed aggiunge a molti numeri già collaudati sulla scena, nuove acquisizioni scritte *ad hoc*. *Contatti telefonici*, ad esempio era un quadro originale scritto per far risplendere la bravura di Isa Pola, Carlo Ninchi e Roldano Lupi. Lo sketch *Gelosia* (interpretato da Roldano Lupi, Enrico Viarisio e Carlo Campanini) era stato riadattato per l'incorporazione della bellissima Alida Valli. *Dalla finestra* era stato scritto apposta per Aldo Fabrizi ed, infine, *Il postino* era stato composto pensando in un lacrimoso duetto tra lo stesso Fabrizi e la Valli. Annotava in una critica dell'epoca Mario Meneghini:

*Se consideriamo la pellicola nei suoi risultati spettacolari in rapporto al deviato e cattivo gusto del pubblico odierno, l'affare c'è e grosso, anche se si tratta di teatro cinematografico e non cinema. Pochi ed economici fondali, una messinscena striminzita, sbrigativa, situazioni paradossali, sconvenienti, equivoche*<sup>313</sup>.

Quindi s'è vero che il Nostro ha ripetutamente affermato di non ricordare la sua partecipazione al progetto (in seguito alla rottura con Mattoli), è anche possibile che alcuni frammenti del film fossero stati girati direttamente durante le funzioni teatrali (soprattutto quelli di raccordo o quello della passerella finale) così come era avvenuto per i "film" di Petrolini. Enrico Giacovelli nella sua monografia su Sordi<sup>314</sup> afferma con estrema sicurezza che in *Circo Equestre Za-Bum*, il Nostro interpretava *il personaggio di Mario Pio [sic] ed una parodia di Amedeo Nazzari*.

In realtà è molto probabile che Giacovelli confonda gli sketch della pellicola con altri coevi, che Sordi (in quel momento) stava interpretando altrove. Lo stesso autore dichiara che la pellicola è *probabilmente perduta*. Sappiamo (con il *senno di poi*) che l'imitazione di Nazzari ("e chi non beve con me... peste lo colga") era un cavallo di battaglia del Nostro. Invece, poi, a proposito del primo dei due numeri cioè del personaggio che Giacovelli chiama Mario Pio (che come vedremo, sarà uno dei

---

<sup>313</sup> Meneghini Mario, *L'Osservatore Romano*, 11 aprile 1944.

<sup>314</sup> Giacovelli Enrico, *Un italiano a Roma. La vita, i successi, le passioni di Alberto Sordi*, Torino, Lindau, 2003, pag. 73.

personaggi di spicco del suo teatrino radiofonico), è molto plausibile si trattasse di un'anticipazione, una sorta di Mario Pio *in nuce*. Resta vero il fatto che il film, come s'era accennato poc'anzi...

*... è stato girato a Roma durante l'occupazione tedesca, in clandestinità, forse come pretesto da parte di attori, tecnici e regista per non trasferirsi a Venezia con il cinema della Repubblica di Salò. Un altro caso simile è quello del film I dieci comandamenti, realizzato nascostamente e con la troupe munita di tessere del Vaticano per poter girare indisturbata per Roma<sup>315</sup>.*

Quindi, è ragionevole pensare che (indipendentemente dalle relazioni con Mattoli) la presenza del Nostro in *Circo Equestre Za-Bum*, (anche in considerazione dell'esempio già ricordato di *I dieci comandamenti*) sia stata alquanto fantasmagorica.

## 2.19.5. Ora che l'Italia è libera, io ti dico, pensa a te e pensa alla famiglia tua<sup>316</sup>

*Il teatro di rivista offre ad Alberto Sordi. un'altra grande opportunità, E lui dice..., al Quattro Fontane di Roma e al Lirico di Milano: la regia è del futuro attore e regista cinematografico Adolfo Celi; nel cast figurano Olga Villi, Vittorio Caprioli, Luciano Salce, Paolo Panelli, e fra i boys il futuro regista impegnato Francesco Rosi. Sordi ottiene un successo personale con lo sketch "Pensa a te e alla famiglia tua" in cui impersona un giovanottone sconclusionato e arrogante che gira per strada in gonna scozzese (il personaggio, molto popolare a Roma, verrà ripreso qualche anno dopo nel film Accadde al commissariato)<sup>317</sup>.*

Tale come viene qui indicato da Enrico Giacobelli, Sordi torna a calcare le scene nella primavera del 1947 con lo spettacolo *E lui dice*. Si trattava d'un testo scritto

---

<sup>315</sup> Lancia Enrico, Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano*, Roma, Gremese, 2003

<sup>316</sup> Tormentone sordiano presente nello spettacolo *E lui dice...* (N. del A.)

<sup>317</sup> Giacobelli Enrico, *op. cit.*, pag. 13.

espressamente da Benecoste per soddisfare il gusto del pubblico romano, Il Nostro poteva esibire (finalmente senza più i freni mattoliani) tutta la propria *verve* comica in libertà. La perfidia satirica sordiana s'avventurava così in provocazioni anche sottili che arrivavano a mettere alla berlina tanto la sfera dei ruoli sessuali, come la "sacralità della famiglia". Un caso esemplificativo, in questo senso, viene rappresentato dal siparietto del venditore di bolle di sapone che per attirare compratori in grande numero, si presentava dignitosamente vestito con un'elegante gonna *plissé*. Lo stesso sketch sarà riproposto cinematograficamente in *Accadde al commissariato* (Giorgio C. Simonelli, 1954). In questo caso la comicità teatrale costruita sull'esasperazione verbale sul grande schermo trova un corrispettivo quasi tutto visuale (ad eccezione del esilarante battibecco con il "commissario" Nino Taranto, cfr. infra) Nella versione originaria teatrale, a chi trovava da ridire sul suo abbigliamento e provava ad irriderlo, rispondeva con un fulminante "pensa a te e alla famiglia tua". Era la battuta centrale, il tormentone dello sketch, che ripetuto e reiterato, si trasformava in una martellante ed aggressiva rivendicazione d'autonomia dei comportamenti. Un'invettiva contro il conformismo imperante, un rifiuto delle convenzioni (perfino delle proprie se letto come diretta opposizione a quella morbosa preoccupazione di quel "cosa dirà la gente" con il quale era stato educato). Il fatto stesso di aver assunto all'interno del personale repertorio di argomentazioni comiche aspetti del vissuto personale (la vita familiare rappresenta qualcosa di estremamente privato che l'abile e sensibile praticante di *lobby watching* sa applicare all'umanità intera) denota un principio di maturazione. L'inizio d'un cammino di consapevolezza del proprio specifico ruolo nel panorama generale dello spettacolo.

L'allestimento rimane in cartello al Teatro Quattro Fontane dal 6 al 28 maggio per poi affrontare le piazze del nord. Questa volta con un successo accettabile così come testimonia la recensione d'epoca di Orio Vergani.

[...] *L'accento nuovo, se non del tutto inedito, portato più chiaramente in primo piano, era quello del giovane romano Sordi, che aveva il ruolo abitualmente assegnato al comico. Si sa cosa voglia dire essere un comico romano. I napoletani si sentiranno sempre ripetere che derivano da Pulcinella e dal San Carlino; i romani abbiano la pazienza di sentirsi dire ancora per qualche tempo che discendono da Petrolini. Sordi*

*mi ha l'aria di un giovanotto che di Petrolini forse non avrà nemmeno visto la tomba al Verano, ma questo non vuol dire niente. Petrolini è nell'aria di Roma. è persino nell'aria di tutto l'umorismo letterario romano. La sua discendenza non si è fermata sulle tavole del varietà: l'umorismo di Via Veneto e dei suoi piccoli leaders è tutto Petrolini. Per questo il giovane attore non si dispiaccia se ricordo parlando di lui Petrolini. Non gli dico che petrolineggia. Dico che in lui c'è un'eco della spontaneità di quello che è stato il più grande comico moderno. Oltre alla spontaneità Petrolini aveva il genio teatrale e una capacità immensa di studio a servizio di un istinto che avrebbe spaccato anche una corazza da 380. La schiera dei nuovi comici italiani è molto sottile: Sordi può fare un passo avanti<sup>318</sup>.*

Alberto Sordi, per quanto riguarda la carriera teatrale, raggiungerà il vertice del successo nella stagione 1952–1953, quando sarà scritturato dal grande impresario Remigio Paone (il famoso Errepi<sup>319</sup>) per la nuova rivista di Wanda Osiris *Gran Baraonda*, scritta dai soliti Garinei e Giovannini.

## 2.19.6. Flashforward rivistaiolo

*Somigliare alla gente, parlare come la gente, muoversi come si muoveva la gente. Anche nella recitazione seguivo questo principio, e la mia innovazione in quel periodo, che era quello della massima espansione del “virtuosismo”, creò molti disagi, portando confusione e scompiglio nell'ambiente dello spettacolo. Nonostante ciò ebbi un grandissimo successo e, con la radio, riuscii a farmi davvero conoscere al grosso pubblico. Fra gli ascoltatori c'era anche Remigio Paone. Gli piacqui, volle conoscermi, e mi propose un contratto come comico nella compagnia di Wanda Osiris, che era già un'affermata soubrette. Accettai con entusiasmo e iniziai subito a lavorare nello spettacolo. Presentavo ogni sera il “Conte*

---

<sup>318</sup> Vergani Orio, *Corriere della Sera*, Milano, 3-4 giugno 1947.

<sup>319</sup> Era la sigla dell'impresario teatrale Remigio Paone famoso per aver organizzato tournée di prosa e sfarzosi spettacoli di rivista con gli attori che andavano per la maggiore: Totò, Wanda Osiris, Carlo Dapporto, Renato Rascel, Nino Taranto, Billi e Riva (N. del A.).

*Claro” e interpretavo due o tre sketch, uno dei quali si intitolava “Mi permette Wandosiri?” Ricordo che, per esigenze di copione, lei mi doveva dare uno schiaffo molto potente e, mettendoci tutta la forza di cui può essere capace una donna, lo faceva risuonare per l’intero teatro. Avevamo successo e a vederci venivano anche molti personaggi dell’ambiente del cinema. Come Roberto Rossellini, che tutte le sere si sedeva in prima fila proprio per assistere ai miei sketch, ridendo a crepapelle. La compagnia si spostò da un teatro all’altro, a grande richiesta del pubblico, e facemmo talmente tante repliche che, quando Federico Fellini mi volle nel film *I vitelloni*, fu costretto a girare seguendo i nostri spostamenti<sup>320</sup>.*

Negli primi anni Cinquanta, quando ancora il successo cinematografico non era ancora esploso (perché alcuni produttori e distributori ancora non credevano nella sua straordinaria *vis comica*) il Nostro si presentava a Milano (la stessa città che lo aveva bocciato come attore e lo aveva contestato come comico) nella parte maschile più importante della rivista. Il suo nome appariva in cartellone appena sotto a quello della Wandissima. Come tutti gli spettacoli di produzione Errepi anche questo manteneva un impianto di grande sfarzo. Tra sontuosità ed eleganza e la grande soubrette avrebbe dovuto fastosamente brillare di luce propria<sup>321</sup>, ma i giovani autori (sulla scia della nuova irriverente comicità del Nostro che già spopolava con il suo teatrino alla radio) avevano scritto tutta una serie di testi giocati sulla parodia ed autoparodia. Complice intelligente e vittima consenziente era stata la stessa Osiris che praticamente interpretava se stessa, la primissima donna dello spettacolo importunata da un giovane sedicente artista ossequioso e petulante in cerca di scrittura:

*La parte umoristica della rivista ha trovato in Alberto Sordi un interprete spiritoso e capace di una sottile caratterizzazione di tipi e di macchiette. La caricatura del “boy” in cerca di scrittura e quella dello sciatore anchilosato e scocciato costituiscono dei piccoli gioielli del genere<sup>322</sup>.*

---

<sup>320</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Maria Antonietta Schiavina in id., *op. cit.*, pagg. 44-45.

<sup>321</sup> Cfr. Possenti Eligio, *Il Nuovo Corriere della Sera*, Milano, 4 settembre 1952.

<sup>322</sup> Vice, *Il Messaggero*, Roma 21 febbraio 1953.

*Gran Baraonda* costituiva il banco di prova definitivo per quella caratterizzazione del tipo eccessivamente gioviale ed impiccione. Un personaggio insistente e logorroico, costruito sulla falsa riga del *compagnuccio della parrocchietta* che (come vedremo, gli aveva regalato solo grandi consensi radiofonici mentre nella trasposizione cinematografica del film del 1951 di Roberto Savarese *Mamma mia che impressione!* aveva clamorosamente deluso, cfr. infra). L'allestimento riscuote un grandissimo successo sia al Teatro Nuovo di Milano (dove rimane in cartellone dal 3 settembre fino al 21 ottobre), come al Teatro Sistina di Roma (che lo mantiene in programmazione dal 20 febbraio fino al 19 marzo del 1953). Successivamente, a grande richiesta, la rivista intraprende quella famosa *tournée* in cui la compagnia veniva tallonata dalla piccola troupe di *I vitelloni*. L'allora giovanissimo ed intraprendente Fellini voleva a tutti i costi Sordi per il suo film, anche dopo il fiasco di *Lo sceicco bianco* (1952, cfr. infra). Ricorda il Nostro:

*... Venne a trovarmi a teatro. Io avevo ripreso a calcare le scene perché mi ero quasi convinto che forse era meglio che lasciassi perdere con il cinema. Ero in compagnia con Wanda Osiris, mi ero fatto scritturare da Paone, e se lui mi avesse proposto un contratto da dieci anni l'avrei firmato al volo. Fortunatamente, invece, l'anno successivo prese Macario, perché io, durante il periodo della tournée feci I vitelloni<sup>323</sup>.*

Un cambio di testimone con Macario, su cui torneremo, che chiude l'esperienza teatrale sordiana. L'episodio mette fine al lungo apprendistato di palcoscenico. Un duro allenamento al fiato caldo del pubblico che attaccava senza dare tregua, né possibilità di remissione. Una palestra che ha dato modo al Nostro (come sottolinea Claudio Fava) di velocizzare, quasi di automatizzare i meccanismi d'osservazione realistica e d'immediata proposizione parodistica. Il suo talento aveva così acquisito quell'agilità forsennata che gli faciliterà la particolare caratterizzazione di molti suoi futuri personaggi oltre i limiti del grottesco, a partire, come vedremo da quelli radiofonici<sup>324</sup>.

---

<sup>323</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Franca Faldini, in Fofi Goffredo, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, cit, pag. 96.

<sup>324</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 10.

## 2.20. Andreina Pagnani e le altre

*In quel periodo l'attore raffinava anche la sua vita personale. Aveva conosciuto gente più "colta" di lui, frequentava altri attori di prosa, un gruppo di antiquari (la mania del mobile antico gli è rimasta intatta fino a oggi e servi a promuoverlo a un rango sociale superiore), e incontrò anche Andreina Pagnani, che fu poi per molti anni la sua compagna, il suo amore, la sua donna. Più anziana ed esperta di lui, la Pagnani gli trasmetteva il suo sapere, affinandogli le doti e il carattere; e probabilmente Sordi le regalava un certo entusiasmo popolare e spontaneo, un'irruenza naturale che ella da prima attrice drammatica, riusciva ad assaporare in ogni dettaglio. Per di più la presenza di un'attrice "arrivata" servì sicuramente a spronare la sua ambizione di successo, che del resto non si era mai allentata, ma rischiava di deteriorarsi a contatto con l'ambiente del cinema<sup>325</sup>.*

Si ricordava più sopra che Alberto Sordi aveva iniziato a frequentare il gruppo dei romanisti. In quest'ambito era entrato in contatto con importanti ed affermate personalità del mondo del cinema e dello spettacolo in generale. Alternando incontri mondani con coprifuochi gaudenti il Nostro conosce un'amica della sorella di Mario Bonnard, che risveglia in lui un particolare interesse. Era Andreina Pagnani, un'attrice tra le più ammirate sui palcoscenici dell'epoca. Essa veniva considerata (all'interno dell'ambiente teatrale) una delle ultime "sovrane della scena" nel senso ottocentesco del termine. Vale a dire un'interprete classica (perché del tutto estranea a qualunque tentazione sperimentalistica) ed, al contempo, una delle più moderne della sua generazione. Era una primadonna con una solida formazione accademica ed una ricca esperienza nel teatro di prosa. Aveva condiviso la scena con gradi e colti attori come Ruggero Ruggeri ed Annibale Ninchi (il protagonista di *Scipione l'Africano*).

Possedeva una bellezza delicata ed un intenso charme. Sapeva combinare il proprio fascino con grande eleganza ed una sicurezza scenica perentoria. Era impareggiabile nel far apparire semplici e spontanee le situazioni e le battute più

---

<sup>325</sup> Porro Maurizio, *op. cit.*, pag. 18

improbabile ed innaturali. La prematura condizione di vedovanza l'aveva rinchiusa in uno stile di vita rigoroso. Era completamente immune ad ogni indulgenza o compromesso.

Sordi (secondo quanto afferma Grazia Livi) l'aveva corteggiata a lungo. La aspettava fuori dal teatro. A volte la incalzava addirittura nel camerino. Perché lei si accorgesse di lui aveva dovuto impiegare insistentemente tutta la sua caparbia, perché Andreina Pagnani non era una donna facile da conquistare. Era una fiera matrona “aveva l'occhiata romana e le carni bianche, di velluto”.

*Solo una volta ho corteggiato io: è successo con Andreina Pagnani l'unica donna che forse avrei potuto sposare. Lei era irraggiungibile, ma le cose scontate non hanno mai suscitato il mio interesse, e la mia curiosità mi ha spinto da sempre alla ricerca di ciò che non conoscevo. La stimavo molto come attrice, e amavo il suo modo di essere. Ognuno ha un ideale e a me è sempre piaciuta la donna con una forte personalità: seria, discreta, lontana dalle frivolezze e dall'esibizionismo. In molti, nell'ambiente del teatro, avevano provato a conquistare Andreina, ma nessuno c'era riuscito, e quando ci provai io, un ragazzino di ventidue anni che andava in giro con la bicicletta, mi guardarono tutti come per dire: “Questo è impazzito”. Così, quasi per sfida, nonostante mi si pronosticasse una sconfitta, insistetti fino a che la mia costanza non la meravigliò incuriosendola nei miei confronti. Non ero un anonimo sprovveduto: facevo, in teatro, un grande spettacolo come Ritorna Zabum, dove recitavano nomi già affermati, e riscuotevo un certo successo. Lei venne a vedermi...<sup>326</sup>.*

Abbiamo già osservato come Albertone riscuotesse un certo successo con le donne più mature di lui (era avvenuto con Emilia Viarini, Nanda Primavera e la di lei costumista). Probabilmente questa sua particolare dote non aveva lasciato indifferente la Pagnani. Essa aveva quattordici anni più del Nostro e molto probabilmente tra le

---

<sup>326</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 112.

magli della sua aristocratica avvenenza lasciava trasparire un tocco d'autorità materno ma severo.

Lei, del resto, era già un'attrice affermata, mentre lui era solo un ragazzino intraprendente. uno che (con l'energia delle proprie ambizioni) si stava lentamente facendo strada. Secondo quell'aforisma attribuito ad Andy Warhol per cui "La più eccitante attrazione è esercitata da due opposti che non si incontreranno mai", l'austera Andreina Pagnani rimane affascinata e dall'esuberante vitalità di Sordi. Vede in lui la possibilità di evadere dalla consuetudine seria e composta del suo *entourage*. Aveva lei stessa partecipato ad una delle prime edizioni *Za-Bum*. Aveva cominciato ad assaporare un ambiente professionale più disteso (rispetto alla rigidità degli attori colti), aveva cominciato ad ascoltare quell'indolenza ed ironia romane che normalmente sopprimeva e teneva nascoste.

Oltre l'ammirazione, la stima e l'affetto, la Pagnani rappresenta per Sordi un vero e proprio Pigmalione. Una raffinatrice di gusto, un esempio di belle maniere, una maestra di vita in un senso esigente e nobilitante. È molto plausibile che Sordi (come sono concordi nell'affermare molte personalità del ambiente dello spettacolo, frequentatori del salotto di casa Pagnani) non avrebbe raggiunto il proprio strabiliante successo senza l'aiuto della compagna, che lo aveva liberato di molti suoi difetti. Lo aveva ripulito degli aspetti più grossolani. Gli aveva fatto conoscere personalità illustri dell'ambiente come Renato Simoni, Ruggero Ruggeri e lo scrittore Massimo Bontempelli.

La disparità di mondi, di età, di educazione era forte, ma non abbastanza da spezzare il loro reciproco rispetto. Se lei recitava Shakespeare, Shaw, Cechov e Pirandello, lui inventava scenette esilaranti. Cercava in tutti i modi di far ridere con l'accanimento, l'allegria e disperata monomania del guitto. Se lei godeva da anni del confortante cerimoniale delle primedonne di teatro (telegrammi di auguri degli ammiratori, mazzi di fiori alle prime), Sordi si accontentava di affermazioni modeste, di scritte a un livello infinitamente più basso. La sua inferiorità lo spronava. Rendeva più tesa ed intensa la propria ambizione. Riusciva addirittura a retroalimentare un'ostentata ed iperbolica fiducia nelle proprie capacità (ancora inesprese). Ricorda a questo proposito Grazia Livi la dichiarazione d'un antiquario e gallerista d'arte molto amico della Pagnani:

*Conobbi Sordi in casa di Andreina, a Roma, una sera verso la fine della guerra. Lui non doveva avere più di ventiquattro anni, faceva dell'avanspettacolo. Era una serata molto familiare, aspettavamo la fine dei coprifuoco per tornare a casa. Sordi era simpaticissimo e per tutta la sera ci intrattenne con imitazioni e macchiette. Ma io lo trovavo un po' grossolano e non sempre mi faceva ridere. Glielo dissi: "Guarda che queste tue scemenzuole petrolinesche non sempre colpiscono il segno, anzi a me, a dire il vero, non mi fanno mica ridere". E lui: "Ah sì non ti fanno ridere? Allora ricordati quello che ti dico: Un giorno non solo ti farò ridere, ma creerà degli spettacoli fatti tutti da me. Il testo lo scriverò io, la regia la farò io, i costumi li disegnerò io e il primo attore, naturalmente, sarà io!" Al che io ribattei ironicamente: "Come Shakespeare?" E lui sicuro: "No, più di Shakespeare!"<sup>327</sup>.*

Dopo aver appreso d'una scappatella di Sordi con una *Bluebell* della compagnia di Wanda Osiris (durante lo spettacolo del 1952 – 53 *Gran Baraonda*)<sup>328</sup>, Andreina Pagnani deciderà d'interrompere la relazione con un allontanamento lento. Un distacco molto graduale in modo da mettere in fuga accuse, rimorsi e discussioni. I due continueranno a rimanere buoni amici per il resto della loro vita. Infatti quando nel 1981 l'attrice cadrà (gravemente ed irrecuperabilmente) malata, Sordi le rimarrà vicinissimo e la accompagnerà serenamente al momento del trapasso.

Durante i nove anni in cui erano stati insieme, avevano sempre mantenuto una vita indipendente senza eccessivi obblighi di tipo coniugale, né forzature. Il loro legame si fondava soltanto sul piacere del frequentarsi, dello stare insieme. Non erano mai arrivati a convivere, avevano fatto soltanto qualche viaggio insieme. Talvolta il Nostro

---

<sup>327</sup> Cfr. Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 56-57.

<sup>328</sup> In un articolo apparso sul rotocalco settimanale *Oggi*, del 29 gennaio 1959, è la stessa Wanda Osiris a testimoniare l'episodio: *Sordi era "il compagnuccio della parrocchietta" quando lo conobbi io. Me lo raccomandò Andreina Pagnani che era amica mia e gli voleva bene. "Quando non era niente, per me era tutto", avrebbe detto in seguito la Pagnani. Sordi, dunque, venne a lavorare in Gran Baraonda. Faceva diversi sketch ed era bravo, molto meticoloso, puntuale, quadrato, carino con tutti. Peccato che si innamorò di una delle mie Bluebell ed io dovetti assistere a questo dispiacere della Pagnani. Peccato che sia successo nella mia compagnia. Sordi comunque è un freddo: non si sa mai che pensa veramente e tutta quella cordialità esteriore, tutte quelle risate e quegli abbracci fanno solo parte del mestiere. Proprio per questo penso sia molto più bravo in cinema che in teatro...* frammento contenuto in Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 46.

l'aveva accompagnata in *tournée*, ma poi di ritorno a Roma, aveva sentito il bisogno di rintanarsi tra le mura domestiche dove regnava quella pace (chiusa ed un po' oscura) alla quale ormai non sapeva più rinunciare.

Del resto la differenza d'età era un impedimento molto forte (almeno all'epoca) per qualunque idea di matrimonio, per qualunque progetto di formare una famiglia. Del resto e proprio durante il periodo dell'*affaire* con la Pagnani (e cioè quel decennio () che intercorre tra la morte del padre e quella della madre, 1941-1951) che si viene a rafforzare definitivamente il sentimento familiare sordiano. Quel vincolo con madre e sorelle che forniva, e fornirà, energia e consolazione. Alimento e fiducia a tutti quegli sforzi che ancora non avevano incontrato ricompensa.

Lo stesso Sordi lascia ha in più d'una occasione ha lasciato trasparire un'idea ottusamente patriarcale, una forte convinzione che la madre e le sorelle avrebbero sofferto sconsolatamente qualora lui avesse deciso di sposarsi. A proposito della relazione con la Pagnani, ad esempio aveva affermato

*... a casa mia quando seppero del nostro amore, non fecero commenti, perché, data la sua notorietà conoscevano già tutto di lei. Mia madre, poi, aveva capito subito che non ero realmente intenzionato a formarmi una vita lontano da casa, e così non si preoccupò più di tanto...*<sup>329</sup>.

In realtà, come sottolinea Grazia Livi, il fatto di *vedere Albertone finalmente sistemato con una compagna definitiva* era un grande desiderio delle donne di casa. Anzi l'unico consiglio che si sono sempre permesse di dirigere al fratello era proprio quella di farsi una famiglia sua. Esse puntualmente speravano e pregavano che il Nostro non cambiasse idea, ogniqualvolta Albertone portava a casa un'aspirante fidanzata, anche perché spesso le si affezionavano.

Non appena Sordi conosceva una ragazza che (a differenza di quello che era successo con la Pagnani) fosse disponibile e propensa ad essere condotta sull'altare, si affrettava a portarla a casa, a depositarla tra le quattro mura domestiche quasi come se fosse un esperimento. Come se si trattasse d'una prova che, in definitiva, non lo

---

<sup>329</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 112-113.

riguardava. Una questione delegata *in toto* alle sorelle. Quasi un modo per difendersi, per stabilire dei rapporti che non mettessero in discussione la propria autonomia.

La prima regola perché una ragazza potesse convertirsi in sua moglie consisteva nell'idea che lei non dovesse in alcun modo costituire un ostacolo alla sua carriera. Avrebbe dovuto adattarsi a lui passivamente, farsi oggetto fra gli oggetti, ignorare tutto tranne il compito di riprodurre la specie, Avrebbe dovuto inserirsi in silenzio al suo fianco, nella cornice che lui stesso aveva preordinato. Sordi s'innamorava, sentiva d'improvviso il desiderio di formarsi una famiglia giusta, normale, ma poco dopo, dietro la bella presenza della ragazza, vedeva spuntare qualcosa che non aveva previsto: una mancanza di docilità, una intelligenza inquieta, una voglia di vivere. Allora, impaurito, spaventato, cambiava idea e si ritirava. Rimaneva del tutto estraneo agli orizzonti del suo intendimento il fatto che la fidanzata potesse preservare una personalità propria, un'intelligenza ed una curiosità vive, la necessità di capire ed essere capita. E molte altre questioni lo mantenevano distante anni luce dall'idea del matrimonio come unione, collaborazione, intesa profonda. Non riusciva a concepire, ad esempio, che una donna potesse instaurare con il proprio compagno un rapporto alla pari. La sua visione del matrimonio coincideva con quella del misero maestro Mombelli (protagonista del romanzo di Lucio Mastronardi *Il maestro di Vigevano* che interpreterà magistralmente nell'omonimo film di Elio Petri, del 1963): un patto convenzionale e retrogrado. Un vincolo fondato sull'assoluta devozione femminile che autoregolava il determinismo economico e decisionale maschile. Un legame strumentale alla conservazione dell'ordine sociale ed economico. Un ordine che verrebbe indecentemente e pericolosamente sovvertito nel caso in cui la moglie (come era accaduto alla famiglia Mombelli), non si sentisse appagata dal benessere che gli procura il marito. Se essa stessa cercasse un lavoro, un'affermazione fuori della sfera privata, ne nascerebbe (a suo dire) una pericolosa rivalità. Era quanto avveniva (secondo quanto il Nostro affermava) nel caso della donna americana che, *guarda l'uomo come se volesse mangiarselo ed ha l'occhio iniettato di sangue*<sup>330</sup>.

Dal punto di vista professionale, tuttavia, provava un grande rispetto per l'universo femminile. Riteneva che nel mondo del lavoro il "sesso gentile" apportasse maggior tenacia, maggior spirito di sacrificio, maggior fantasia. Credeva che le donne

---

<sup>330</sup> Cfr. Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 15.

avessero un gusto più raffinato, per questo motivo pensava fosse pericolosissimo entrarvi in competizione. Allo stesso modo in cui affidava l'organizzazione casalinga alle due sorelle, anche nel lavoro aveva cercato di circondarsi di donne sulle quali poter contare ciecamente. Aveva lavorato con Maria Ruhle (addetta all'ufficio stampa), Paola Comin (per più di trent'anni agente e consigliera della prima), Tatiana Morigi (sua montatrice storica per oltre quarant'anni) ed infine Annunziata Sgreggia (la fedelissima segretaria) che era stata assunta dalle sue due sorelle perché era una loro compagna di scuola.

Le fondamenta per la costruzione di questo perfetto meccanismo di gestione pubblico-privato, s'erano create proprio durante il legame con Andreina Pagnani. Da quella storia imparerà a mantenere lontane tutte le possibili contaminazioni tra la sfera intima, coniugale e quella professionale. Apprenderà soprattutto a preservarsi dall'invasione e dalla curiosità dell'*entourage* pubblicistico cinematografico. Quella con la Pagnani rimane l'unica relazione che il Nostro abbia accettato fosse resa nota a tutti. Essendo una compagna molto più matura di lui esperta ed affermata di lui probabilmente non voleva dare l'impressione si fosse trattata di un'unione d'interesse. Un altro dei suoi machiavellici *escamotage* per uscire dall'anonimato. Una trovata degna d'uno dei suoi migliori personaggi. Pensava, forse un po' troppo ingenuamente, che quanto avveniva alla luce del sole non avrebbe corso il rischio di poter essere manipolato. Tutto quello che era dichiarato apertamente non gli si poteva ritorcere contro...

*... Alle donne del mondo dello spettacolo sono legato da affetto sincero anche se con nessuna di loro ho avuto storie d'amore. La Loren, la Mangano, la Vitti... di ognuna conservo un bellissimo ricordo. In particolare di Silvana, che non c'è più. Era una donna davvero bellissima, ed è rimasta affascinante fino all'ultimo, anche quando la malattia le ha intaccato il fisico inesorabilmente. Nutrivo per lei un'amicizia profonda, ma niente di più: ero troppo amico del marito Dino De Laurentiis, al quale per anni mi ha legato anche un contratto. Le colleghe non mi sono mai interessate sentimentalmente, perché non ho mai voluto legare il lavoro all'amore<sup>331</sup>.*

---

<sup>331</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina M. A., *op. cit.*, pag. 107 e segg.

Della sua predilezione per la riserbatezza dell'ambito domestico già s'è detto ampiamente, ma l'acquisizione di una sagace accortezza nella libera ostentazione delle proprie galanterie (spesso, superficialmente confusa con avarizia) è una conquista della maturità. Un'assunzione importante, meditata durante la prima parte della sua lunghissima carriera, ma giunta a compimento molto più tardi. Decisa repentinamente in seguito ad uno spiacevole e clamoroso episodio (che avrebbe potuto avere serie ripercussioni sul suo futuro professionale) del presunto flirt con Silvana Mangano, la signora De Laurentiis.

### 2.20.1. Il caso Mangano

*Tra Silvana e me c'è sempre stata una grandissima simpatia, lei si divertiva moltissimo alle mie battute. Siamo stati grandi amici... ma l'amore no, quello l'hanno inventato i giornalisti*<sup>332</sup>.

Alberto Sordi mette in scena l'illustrazione probabilmente più efficace della propria relazione con "l'altra metà del cielo" nella seconda prova registica in *Scusi lei è favorevole o contrario?* realizzato nel 1966. Nel film si viene a configurare una visione molto più vicina a quella di un *paese dei balocchi* (ricordando la sua antica predilezione per Pinocchio). Con la sicura e solitaria tranquillità della *casa della fata turchina*, sembra disposta ad accoglierlo e curarlo, il protagonista Tullio Conforti (interpretato naturalmente dallo stesso Sordi) può dedicarsi a mantenere una serie di diverse relazioni, in modo quasi sistematico. La presenza (tra le attrici che interpretano le sue varie donne ed amanti) delle attrici felliniane Giulietta Masina, Anita Ekberg, Caterina Boratto ha indotto ad interpretare il film come un *Otto e mezzo* minore (quasi una risposta parodica, un omaggio all'amico riminese al quale come vedremo deve molta riconoscenza).

L'ultima delle tre, tuttavia, interpreta un personaggio che da adito ad innescare una lettura più direttamente autobiografica. Il personaggio della Boratto è quello d'Agnes Frustalupi una matura ed avvenente signora quattordici anni più anziana del

---

<sup>332</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Giuseppina Manin, "Le sue donne: le sorelle sempre accanto, l'affetto per la Mangano", *Il Corriere della Sera*, 26 febbraio 2003.

protagonista, con cui aveva mantenuto una relazione mentre lui era cadetto aviatore nella scuola militare di Caserta. Abbiamo visto che tanto l'esercito, come l'aviazione avevano dovuto rinunciare alle competenze belliche del Nostro, tant'è che la foto d'Alberto Sordi (che la matura signora conserva gelosamente nel suo appartamento) è presa da *I tre aquilotti*. Si tratta di un film (dove Sordi, appunto, sotto la direzione di Mattoli, interpreta un allievo della scuola militare d'aviazione della provincia campana, cfr. infra) che si stava realizzando proprio nei primi anni della sua relazione con Andreina Pagnani.

Comunque, in *Scusi lei è favorevole o contrario?*, tra iperboli felliniane e sottili linee autobiografiche appare, infine, la figura dell'amante, colta, elegante, raffinata, è interpretata proprio da Silvana Mangano. Non c'è dato di sapere in quale misura l'*affaire* della finzione cinematografica sia rimasto o meno nel regime del desiderio, certo è che l'ammirazione sordiana per la Mangano era stata dichiarata in modo talmente palese che i giornali scandalistici dell'epoca avevano già infranto il muro del platonico. Gossip e pettegolezzi che avevano provocato al Nostro più d'un grattacapo. La stessa Silvana Mangano esterna la sua indignazione con gran parte delle riviste coeve che avevano raccontato d'un suo "documentato" *flirt* con Alberto Sordi con queste parole, lucide e pacate, indirizzate ad Enzo Biagi, direttore del settimanale *Epoca*:

*Le notizie erano corredate di fotografie, abilmente scelte e ritagliate, che facevano apparire come un tête-à-tête lo scorcio di noi due, mentre invece eravamo, per esempio, ad un banchetto con sessanta persone, e comunque poste in modo che, fra testi e foto, poco è mancato che non convincessero anche me. Un marito geloso e che non avesse assistito di persona all'origine dell'equivoco, avrebbe potuto commettere qualcosa d'irreparabile. A parte questa, altre conseguenze molto antipatiche ci potevano essere e forse ci sono, se lei considera che io ho tre figli e che Veronica e Raffaella sono ormai grandine, frequentano la scuola, fanno quei discorsi con le loro compagne che tutte noi madri conosciamo benissimo...<sup>333</sup>.*

---

<sup>333</sup> Dichiarazione di Silvana Mangano in Biagi Enzo, "Come si inventa un amore", *Epoca*, 12 giugno 1960.

Sebbene il Nostro nella sua sterminata filmografia avesse collezionato collaborazioni, assai più durature, con altre famose *partner* (come ad esempio Monica Vitti, Franca Valeri od anche la simpaticissima Anna Longhi) nella primavera del 1960 in pieno apogeo di dolce vita, molti rotocalchi s'erano scatenati nell'inventare, nello speculare, nel "documentare" (mettendo insieme e manipolando indizi veri o creati *ad hoc*) una *più che tenera* intesa tra Albertone e Silvana Mangano. Nella meritevole intervista condotta da Angel Casas [pur con certi incomprensibili errori nel redigere la toponomastica (*Castilloncelo* invece di Castiglioncello) o nel citare i nomi propri (*Vectanini* invece di Bettanini)] è lo stesso Albertone a confessare la sua forte simpatia per l'esuberante protagonista di Riso Amaro:

*Más que una amiga fue... un amor secreto. Yo he estado muy enamorado de Silvana Mangano, lo confieso. Y ella también había sentido una gran atracción por mí. Pero, por la gran amistad que yo tenía con su marido, Dino de Laurentiis [sic!, ma in realtà De Laurentiis] la cosa no pasó de ser sólo una relación de gran amistad y afecto. He hecho muchas películas con Silvana, la última vez que la vi, antes de su muerte, fue el verano pasado en mi casa de Castilloncelo [sic], adonde vino a visitarme. La vi muy fuerte, muy bien y no me imaginé que podía desaparecer de una forma tan rápida, ha sido un golpe muy fuerte. Incluso yo le comenté: "Estas muy fuerte, estás muy bien", y hablamos de volver a trabajar juntos... Un proyecto sobre El avaro de Molière, pero no ha podido ser. Murió al cabo de un mes<sup>334</sup>.*

---

<sup>334</sup> *Più che un'amica è stata... un amore segreto. Sono stato molto innamorato di Silvana Mangano, lo confesso. Ed anche lei provava una forte attrazione per me. Però per la grande amicizia che io avevo con suo marito Dino De Laurentiis, la cosa non andò oltre l'amicizia e l'affetto. Ho fatto molti film con Silvana, l'ultima volta che l'ho vista prima della sua morte, è stato l'anno scorso nella mia casa di Castiglioncello, dove è venuta a farmi visita. Lo vidi forte ed in salute e non mi sono immaginato che potesse sparire in un modo tanto veloce, è stato un colpo molto forte. Le avevo addirittura detto "Stai benissimo, sei in grande forma" ed abbiamo parlato di tornare a lavorare insieme. Un progetto attorno a L'avarò di Molière, però non si è potuto fare. È morta un mese dopo [dichiarazione di Alberto Sordi in Ángel Casas, "Cuando todos los italianos eran Alberto Sordi", in Memoria de otros, Barcelona, Belacqua, 2008, pag. 56. (traduzione mia)].*

Un amore platonico quindi. Alberto Sordi in ripetute occasioni ha è tornato su quest'argomento e sulla sua perenne amicizia e lealtà con Dino De Laurentiis. Ha voluto insistere per la gratitudine personale verso il produttore e per risparmiarsi la noia d'esser coinvolto in scandali fastidiosissimi (e nel caso del Nostro) professionalmente pericolosi.

### 2.20.1.1. La *Croisette* galeotta

Tutto, infatti, era rischioso di precipitare nel maggio del 1960. In occasione, infatti, della presentazione al festival di Cannes de *La grande guerra*, il produttore partenopeo aveva invitato la moglie a non essere troppo scontrosa con stampa e fotografi perché il suo naturale riserbo non fosse scambiato per arrogante superbia. Come rileva Tullio Kezich, l'abilità di De Laurentiis consisteva nel saper guardare avanti senza recriminare sulle occasioni perdute. Aveva appena assistito, sportivamente, all'assegnazione della *Palma d'oro* a *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) prodotta dall'*avversario* Angelo Rizzoli, e pensava, in ogni modo, di sfruttare la *Quinzaine* per promuovere il suo prossimo progetto *Gli assassini* Film (che poi diventerà *Crimen*, per la regia del veterano Mario Camerini) da girare appunto sulla *Croisette* con un eventuale partner di produzione francese (che poi sarà l'Orsay Films)...

*... In un festival dove cronisti e fotografi hanno qualche motivo per sollevare le consuete lamentele sulla scarsità di presenze divistiche, l'arrivo di Alberto e Silvana è salutato con sollievo. Nella sua nuova acconciatura post rapatura di Jovanka, capelli corti color carota, la Mangano suscita la curiosità generale [...] Insieme con Sordi, che diverte tutti cantando e improvvisando buffonerie, l'attrice è la più fotografata fra i trecento invitati al garden party che la Begum tiene il giorno 3 nella sua fastosa villa Yakimour. Sempre su insistenza dei fotografi ("Alberto, solo due flash e poi sganciamo, fateci vedere qualcosa!"), la Mangano e il suo accompagnatore si prestano sulla Croisette a un servizio spiritoso: lui si atteggia a corteggiatore timido tutto moine e sorrisi, occhi negli occhi, mano nella mano e bacio finale sulla fronte della bella ritrosa. I due*

*vengono ripresi mentre mangiano spaghetti a La Napoule, in un locale alla moda (nella tavolata c'è Dino, tagliato fuori dalla foto) [...] la vigilia della partenza Silvana, Dino e Alberto fanno una capatina con diversi amici al Moulin Rouge, un night club dove si esibisce una bionda stripteaser italiana...*<sup>335</sup>.

Chiudere la serata in un locale di quel tipo, era una consuetudine del festival, così come lo era il rischio di doversi difendere da fotografi malintenzionati. Del resto la strategia di voler mettere in grande evidenza i propri *testimonial* (ed in questo caso la fortuna cinematografica della Mangano era stata proprio una creazione del marito) aveva i propri rischi. In ogni caso De Laurentiis si era accorto che un fotografo appostato al bar cercava di inquadrare la spogliarellista in modo che nella foto apparissero anche Albertone con la propria moglie. Immediatamente gli aveva intimato di piantarla altrimenti gli avrebbe sfasciato l'apparecchio fotografico.

L'indomani alcuni dei maggiori rotocalchi di cronaca rosa riportavano la notizia che De Laurentiis aveva offerto oltre seicentomila lire per un negativo dove sua moglie e Sordi sarebbero stati sorpresi insieme in atteggiamenti molto più che amichevoli. Nei giorni successivi alcune riviste capeggiate dal settimanale *Le ore* pubblicano (con maliziosa ambiguità) le immagini di Alberto Sordi e di Silvana Mangano insieme a Cannes, insinuando che tra loro sia nato un legame clandestino...

*...Il nostro giornale ha il piacere di presentare in anteprima assoluta il film più spiritoso del festival provenzale. I protagonisti sono Silvana Mangano e Alberto Sordi nei ruoli della moglie triste di un ricco produttore e di un dongiovanni di Trastevere che conosce il segreto di conquistare le donne con la mimica e l'arguzia*<sup>336</sup>.

In seguito, quando Silvana, che aveva già in programma di trascorrere una settimana ospite dell'amica Jeanne Moreau, parte con il figlioletto Federico per Saint-Tropez, la stampa più pettegola si scatena a speculare su questo soggiorno della diva

---

<sup>335</sup> Cfr. Kezich Tullio e Levantesi Alessandra, *Dino De Laurentiis, la vita i film*, Milano, Feltrinelli, 2009, pag. 149.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

senza il marito, parlando di divorzio imminente. È la goccia che fa traboccare il vaso: De Laurentiis furibondo sporge querela contro tutte quelle riviste, italiane e francesi, che avevano inventato od alimentato l'*affaire*. L'*Osservatore Romano* raccoglie e pubblica i toni furibondi del produttore:

*Il nostro non è un ambiente facile. Bisogna essere decisi al punto di guadagnarsi la fama di duri. Sono abituato a essere criticato, attaccato. Anch'io attacco, se necessario: ma nessuno potrà mai dire che non abbia agito alla luce del sole... Una porcheria del genere non la sopporto di certo. Non vale la pena chiedere smentite. Chi cerca di turbare la pace della mia famiglia, lo porto davanti al giudice<sup>337</sup>.*

In seguito alle pesanti minacce di De Laurentiis, la rivista *Le ore* considera conveniente riconsiderare la propria condotta editoriale, spiegando che dal loro servizio era evidente che i due attori stavano interpretando un siparietto comico. Secondo gli editori sarebbe stato grottesco che gli stessi adulteri avessero convocato la stampa per testimoniare in flagrante il loro delitto. E poi concludevano: “del resto Silvana Mangano era una delle pochissime spose e madri virtuose del cinema mondiale”.

Dopo una settimana di litigi e querele l'incidente sembra risolversi con un grande pranzo domenicale alla villa De Laurentiis sulla via Appia. Tirare fuori l'argomento Cannes era proibito, tabù assoluto. Ma Sordi riesce a rompere, simpaticamente, il ghiaccio. Arriva fingendosi pavido e titubante ed esclama: “Ci sono fotografi? Non voglio essere compromesso”. Grazie alla schiettezza del Nostro (ed all'intelligenza di De Laurentiis) l'incidente muore lì e non causa alcuna incrinatura nel rapporto tra i due. Pochi mesi dopo, infatti, il produttore napoletano fa firmare al Nostro un contratto d'esclusiva di tre film l'anno, valido fino al 1965. Alla fine della propria carriera Albertone avrà realizzato ventisei film con De Laurentiis, tanti quanti Totò. Senza la loro presenza di spirito le cose sarebbero potute andare molto diversamente...

---

<sup>337</sup> Dichiarazione di Dino De Laurentiis a *L'Osservatore Romano* (cfr. Kezich Tullio e Levantesi Alessandra, *Dino De Laurentiis, la vita i film*, Milano, Feltrinelli, 2009).

... *Che Alberto sia stato pazzo d'amore per mia moglie, non direi proprio. Non era da lui. Certo, Sordi è stato conquistato da Silvana, alla sua maniera s'intende. Ha sempre avuto un rapporto difficile con le donne, proprio come Nazzari; e forse anche di più, tant'è vero che non si è mai sposato. E va detto che Silvana si divertiva molto con Alberto, lui fra una risata e l'altra la faceva tornare ragazzina. In casa nostra era una presenza fissa, simpatica e rasserenante. Veniva a cena, facevamo l'una, le due del mattino, Sordi scherzava sempre. Per esempio chiamava al telefono Nazzari imitando la voce di Camerini: "Domani ti voglio vedere perché ho un grosso personaggio per te". Poi chiamava Camerini e faceva la voce di Nazzari... Alberto era anche spesso nostro ospite a Cap Martin*<sup>338</sup>.

Lo spiacevole episodio di Cannes provoca la definitiva avversione del Nostro a frequentare pubblicamente la mondanità. Ha dunque sempre coscientemente evitato di rendere pubblico il suo privato (e men che meno inventarsene uno *ad hoc*), di utilizzarlo con finalità pubblicitarie. Sempre s'è sottratto a occasioni che potessero dar a conoscere le proprie simpatie, le personali debolezze. Perché queste seppur tenere ed innocenti (attraverso l'amplificazione mediatica) correvano il rischio d'esser trasformate in ambigue e maliziose. Non se lo sarebbe mai perdonato. Sarebbe stato come una sorta di doppio tradimento: in primo luogo contro i propri sforzi compiuti durante gli anni della gavetta, quindi contro l'universo femminile che, nel suo ordine d'idee costituito d'incrollabili certezze, trattava (come s'è detto) come una categoria omogenea. Consapevole della propria condizione di *uomo di spettacolo* (costantemente sotteso alla spada di Damocle del maligno pettegolezzo) ha sempre mantenuto uno stretto riserbo sull'identità delle donne che gli offrivano la loro compagnia. Al contrario di molti di suoi personaggi come ad esempio il protagonista di *Il seduttore* (Franco Rossi, 1954), non ha mai lasciato trasparire pubblicamente le proprie conquiste:

*Non ho mai raccontato le mie avventure... non ho mai detto. "Sono andato a letto con quella, ho fatto questo con quell'altra". Avrei anche avuto la possibilità di condizionare la vita di giovani donne che, per fare*

---

<sup>338</sup> *Ibidem*, pag 152.

*del cinema, erano disposte a qualsiasi cosa; ma ho sempre pensato che sfruttare una situazione di vantaggio fosse da vigliacchi, e non avrei mai potuto ottenere un rapporto a prezzo di qualcosa, come ho visto fare a molti registi e produttori, anche se mi passavano davanti bellezze straordinarie*<sup>339</sup>.

Quindi in nome d'un codice morale personalissimo ha sempre evitato d'accompagnarsi con giovani colleghe o *starlet* prosperose. Lo affascinavano però, le ragazze appartenenti a buone famiglie, e in questo frangente non tentennava nel mettere a frutto la propria celebrità. Gli piaceva celebrare il pranzo di fidanzamento ufficiale nelle loro case. Amava condividere le serenità familiari altrui, immaginarsi tranquilli piaceri domestici... L'unico inconveniente era il matrimonio.

## 2.20.2. “E che son matto? Che mi metto in casa un'estranea?”

*Fidanzarmi mi ha sempre affascinato, ma l'ultimo atto mi dava un grande panico e, proprio da questo, sono sempre fuggito. Ricordo che una volta, mentre ero in vacanza a Castiglioncello, Pippo D'Amico, regista e marito di Suso, mi fece notare una donna che passeggiava vicino a casa mia, dicendomi: “Ti devi sposà e quella è la moglie tua. A quest'ora se ne viene sempre qui intorno. Eccola, arriva, fatti conoscere”. Io abbraccio Pippo e gli dico: “Grazie, sei un amico, quella è la donna che ho sempre sognato!” L'angelo azzurro veniva lentamente verso di me e, man mano che si avvicinava, io pensavo: “Ammazza quanto è bella!” e subito dopo “Oddio, ma allora?” “Dai fatti avanti”, insisteva Pippo, “dopo ti dico chi è...” “Che mi dici dopo?” “È una persona importantissima!” “Che me ne importa Pippo! Sposatela tu!” e mi tuffai precipitosamente, nuotando fino a quando la signora non se ne andò. Un'altra volta, invece, stavo per concludere davvero una storia con il matrimonio, e all'ultimo minuto, per fortuna, cambiai idea. Lei era una donna austriaca, si chiamava Uta*

---

<sup>339</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 116.

*Franzmeyer. Era bellissima e ne ero affascinato, però, al momento di decidere la data del sì, scattò in me qualcosa che mi fece fare marcia indietro. Uta arrivò da Vienna con tutta la famiglia per farmela conoscere e prendere accordi sulla cerimonia. Avevo il panico, non sapevo come fare, ma sapevo che il sì non l'avrei pronunciato. Ci pensai un po', e poi mandai avanti il mio segretario Bettanini che, quando doveva riferire qualcosa di me, usava sempre la prima persona plurale. "Quest'anno non ci possiamo sposare", disse a Uta e famiglia, "perché siamo molto occupati"<sup>340</sup>.*

Come una versione maschile, ed *ante litteram*, del personaggio di Maggie Carpenter interpretato da Julia Roberts in *Runaway Bride* (Garry Marshall, 1999) Albertone era angosciato dall'idea di doversi legare per sempre ad una sola donna. In questo senso le sue idee sembravano coincidere (questa volta sì) con quelle del protagonista di *Il seduttore* (film di Franco Rossi citato nell'anteriore capitolo):

*In fondo qual è la felicità per un uomo, se non quella di avere tre donne, la moglie a casa che sbrighi le faccende domestiche, l'amica con la quale aprire un discorso e l'amante da portare a letto?*

Ora se si incrocia la perentoria affermazione del suo personaggio con la sua personale concezione dell'unione matrimoniale (fermamente maschilista e patriarcale, come s'è visto nel capitolo precedente) si può incorrere in un grave errore. Si può rischiare di sovrapporre il cieco egoismo affettivo di molti suoi ruoli (*Il seduttore* appunto, ma anche *Il marito*, *Lo scapolo*, *Il vedovo* e molti altri) con la persona Alberto Sordi *tout court*. Un inganno, inoltre, che sarebbe stato addirittura alimentato del ferreo silenzio di cui il Nostro circondava la propria sfera sentimentale. L'assenza d'una vita pubblica infatti può essere troppo facilmente sostituita da quella creata nell'immaginario collettivo, vale a dire una sommatoria delle sue creazioni cinematografiche.

S'è trattato d'una patina di iperbolico egoismo che lo ha preservato da continue spiegazioni. Un involucro di conservatorismo formale perfettamente consapevole. Riconoscimento cosciente dell'incapacità di tenere fede ad eventuali impegni familiari.

---

<sup>340</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag 114.

S'è già detto di quanto fosse importante per il Nostro, il credo religioso e quindi altrettanto definitivo sarebbe stato un impegno preso davanti all'altare.

Del resto una volta immedesimatosi (come fosse un dovere vocazionale) nella condizione di *critico satirico* (*castigat ridendo mores*) dei malcostumi dei propri concittadini doveva mantenersi *super partes*. Per non perdere l'autorevolezza di censore non poteva assumere in prima persona le cattive abitudini coniugali. Il *lobby watching*, il cinismo mattoliano il distanziamento non sarebbero serviti a nulla se si fosse calato realmente nella tipologia dei comportamenti matrimoniali (che viene a rappresentare nei suoi film), Non avrebbe potuto configurare con altrettanta bravura cosa rappresenta per l'italiano medio (cioè quel grottesco *mélange* di cattive abitudini ed infantilismi scovati nell'attenta e divertita osservazione dei propri simili) l'unione matrimoniale.

In primo luogo (nell'osservazione del Nostro) esso rappresenta un transito dalla soggezione della madre a quella della moglie (che della propria madre mantiene il carattere dolce, indulgente, saggio, sereno). Costei assiste tollerante alle monellerie o alle scappatelle vere o presunte del proprio uomo. Sorride accondiscendente nella certezza che lui, alla fine metterà la testa a posto. Contemporaneamente si occupa delle faccende domestiche: si occupa della pulizia, del cibo, eventualmente s'incarica dell'educazione dei figli, stira camice e cravatte. Quindi è del tutto priva d'una vita personale estranea all'ambito familiare. È sempre supinamente allineata e sacrificata ai doveri cristiani di madre e moglie. Per quante monelleria le combini il marito, le è del tutto sconosciuto qualsiasi desiderio di vendetta. Anzi è lei stessa la suprema garante di fedeltà e rispettabilità, di buon senso, di riposo e perdono. Rileva Ettore Capriolo:

*A questa moglie modello (che occasionalmente può anche essere una sciocca e fare il possibile per rovinare con la sua incomposta agitazione gli affari meglio avviati, ma conserverà egualmente un'inattaccabile posizione di prestigio: basterà la sua volontà per allontanare, ad esempio, il marito dallo stadio e dalla partita di calcio più attesa, costringerlo ad ascoltare un quartetto d'archi del tutto estraneo ai suoi gusti e alla sua educazione) come reagisce il personaggio Sordi? Non con la ribellione aperta, non con l'affermazione virile di una propria dignità, ma con un ininterrotto tentativo di "fregarla". Fate che lei giri gli occhi un istante,*

*ed eccolo pronto a precipitarsi sulla prima donna piacente che incontra nel suo cammino. Ma è altrettanto pronto, appena la legittima consorte torna a manifestare la sua presenza, a ricoprire di negazioni ipocrite o di lacrime propiziatorie i suoi errori più o meno concretati e a ritornare felice sotto il giogo. Fondamentalmente, dunque, lo stesso atteggiamento del bimbo che ha commesso una marachella e sta per essere sorpreso (e probabilmente rimproverato) dalla madre. Chiaro che il bambino commetterà altre marachelle e che l'adulto tenterà ancora di infrangere il principio della fedeltà coniugale, ma lei la madre o la moglie-madre — sa comprenderlo: è un caro ragazzone, in fondo, e se vuole sfogare un poco la sua esuberanza che male c'è? Non danneggia nessuno ed è comunque certo, a più o meno breve scadenza, il suo ritorno all'ovile<sup>341</sup>.*

Più che fedifrago è vittima del proprio infantilismo dell'insuperato ed insuperabile principio di piacere. L'interrotta ed insaziabile ricerca di altre donne che lo sollevino dalla tirannide domestica di madri o mogli è il trionfo della propria immaturità. La schiacciante vittoria di quella necessità di conformarsi (di non venire meno indecorosamente) al mito del gallismo nazionale. Proprio questo è l'assunto che ha maggiormente infastidito Albertone (si pensi al citato caso-Mangano) e che più assiduamente si presterà a sbeffeggiare. E vale a dire il capriccio di sedurre una ragazza solo per il piacere di raccontarlo agli amici. Vantarsene come il peggiore dei *vitelloni*, quando in cuor suo avrebbe più volentieri preferito combinare perfidi scherzi, giocare a biliardo o assistere ad una partita di calcio. Che quest'ossessione per il tentare di sedurre incondizionatamente sempre e comunque, sia dettato dalla necessità d'adeguamento qualunque è grottescamente rappresentato dalle iperboliche tattiche di seduzione di molti suoi personaggi. Essi, infatti accennano ad improbabili passi di danza, s'improvvisano chansonnier, imitano le voci o gli sguardi seducenti di Amedeo Nazzari o di Jean Gabin. Sono *exploit* tanto esageratamente ridicoli e maldestri da portare in nuce il loro successivo fallimento.

---

<sup>341</sup> Capriolo Ettore, "Il personaggio Alberto Sordi" in Spinazzola Vittorio., *Film 62*, Milano, Feltrinelli, 1962, pag. 227 e segg.

Mentre nelle trame della *pochade* francese di norma avviene che, una o più coppie debbano districarsi da infiniti contrattempi per portare a buona conclusione i loro desideri amorosi, al personaggio sordiano accade tutto il contrario:

*Appaiono davanti a lui le creature più provocanti: curve vertiginose, abbigliamento succinto, occhiate languide, labbra sovraccariche di rossetto. A prima vista sembrerebbero non attendere altro che un maschio, un maschio qualsiasi, disposto a sollevarle da una momentanea condizione di solitudine. E invece niente: di regola queste fanciulle di facile virtù si rivelano fundamentalmente inattaccabili, e nell'impedire al personaggio Sordi di appagare le proprie voglie gli incidenti esterni sono un di più: ciò che conta, e che determina la situazione, è proprio il fatto che la partner femminile non condivide le aspirazioni del suo compagno. Del resto nemmeno lui, in fondo, si attende qualcosa di diverso: gli basta aver eseguito il suo numero, aver manifestato in qualche modo la sua vitalistica esuberanza<sup>342</sup>.*

Qualunque altro esito lo coglierebbe impreparato. E questo interesse superficiale lo condanna ad una ricerca perenne ed inconcludente. Ama spogliarle tutte le donne ma solo con il pensiero o a parole. Perché (piuttosto che affrontarle) si trova più a suo agio a discutere con qualche amico. Preferisce elucubrare sui loro attributi e sulle prospettive di voluttà. Immaginare preferibilmente di notte (vagabondando nelle strade e gettando ogni tanto una distratta pedata a qualche sassolino) quello che esse potrebbero offrirgli. Fantasticare prima di rientrare a casa e assentire con la più ipocrita ossequiosità a tutte le richieste della consorte. La moglie materna rimane sempre e comunque presenza cardine di tutte le infantili scorribande del marito che essa stessa contemporaneamente motiva e certifica. Il gusto del tentativo di trasgressione, infatti, sta nel cedere all'attrazione del *nostos* altrimenti l'amante diventerebbe moglie e si tornerebbe da capo.

---

<sup>342</sup> *Ibidem.*

### 2.20.3. Elogio della poligamia

*L'italiano, guardi è poligamo... certi dicono che tutti gli uomini sono poligami. Neanche per sogno. Che l'inglese è poligamo? Ma se non le può vedere, le donne. E il francese, poligamo pure quello? Con la paura di spendere che ha, figuriamoci. L'americano dalle donne è terrorizzato, meno ce ne ha e meglio sta. Il russo e il cinese non li calcoliamo. Lo svedese nemmeno. Il tedesco niente, vuole la pace sua e basta. L'italiano è l'unico. L'italiano è poligamo senz'altro<sup>343</sup>.*

Quest'incapacità di consumare cinicamente un adulterio, quest'avversione per un tipo di libertinaggio che lo obblighi a dimenticare tutte le donne via a via abbandonate (di cui s'è detto) viene descritta dal Nostro in una ampia e preziosa intervista rilasciata a Lietta Tornabuoi. Qui la critica di costume parrebbe lasciare il passo all'analisi sociologica, allo studio dell'etnologo, all'esame del moralista. Combinando anni d'attenta osservazione con le proprie esperienze personali Sordi arriva ad affermare che le donne spregiudicate avviliscono l'uomo italiano. Quelle più aggressive, le *vamp*, lo spaventano.

Secondo lui, allora, l'unica possibilità che ha di consumare una scappatella si presenta quando la partner compiacente possiede una bellezza naturale. Il tradimento è possibile solo quando l'amante si mostra educata, affezionata, e fedele proprio come un'altra moglie. Per Sordi, all'italiano proprio non s'addice, la parte del *dongiovanni*. Non ne ha la vocazione perché è incapace di prodursi in ciniche avventure, in complicate trame di seduzione ed abbandono. Ogni volta che s'accoppia deve essere innamorato ed ogni volta che s'innamora, poi si sposa. L'italiano quindi cerca nell'amante nient'altro che un'altra moglie. Una nuova consorte che garantisca il suo comfort fisico, sappia cucinare, non essere esigente sul piano passionale e lo lasci dormire quando ha sonno. Deve essere (sempre nell'opinione del Nostro) una donna dolce ed affettuosa in modo che lui (vanitoso com'è) si senta adorato, ammirato, considerato quasi una divinità. Infine, l'amante dovrebbe stare attenta a non avere figli, in caso contrario dovrebbe trasformarsi in un'ottima madre...

---

<sup>343</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Tornabuoi Lietta, "L'italiano è poligamo e non divorzia", *L'Europeo*, 1966, n° 49.

*... che cosa distingue, allora, l'amante dalla moglie? Proprio niente [...] Il fatto è che per l'italiano la moglie diventa subito una madre. Cioè quella sublime ma rancorosa, devota ma grassa che guarda la casa, cresce i figli, parla solo di soldi, si prende rimproveri, maltrattamenti e parolacce, fa le iniezioni, conosce tutte le miserie, tutto sa e tutto perdona. Dopo un po' stare insieme a una madre può essere imbarazzante, allora l'italiano si cerca un'altra donna. Per fare l'amore, ma soprattutto per sentirsi uomo e non figlio. Lei crede che l'italiano con l'amante abbia rapporti passionali? Neanche per idea, ha rapporti familiari: vuole l'amante per darsi arie, per parlare di sé e delle sue ambizioni, per raccontare le grane, per lamentarsi. Tutte cose che la moglie non sta più a sentire perché le ha già sentite mille volte, sa che sono vanterie o lagne, la conosce troppo bene, ha altro per la testa: invece l'amante no, l'amante ascolta, l'amante non si deve annoiare, altrimenti che amante è?<sup>344</sup>.*

Quindi in questa visione d'eroticismo puerile dell'italiano medio l'eventuale flirt extraconiugale è solo una scusa per riscoprire l'esplosione sentimentale della luna di miele. Tornare ad avere accanto una donna fiduciosa, comprensiva e paziente. Al di fuori del dominio materno l'italiano si sente solo ed ha bisogno di trovare qualcuno che l'aspetti a casa, quindi si sposa pieno d'ottimismo. Dopo un po' la musica cambia e subentrano le incomprensioni, i litigi. L'italiano torna ad essere ancora schiavo di un nuovo dominio domestico. Si sente omologato a quei poveretti che, diventati vecchi pensionati (perciò in casa a tempo pieno), sono alla mercé delle mogli materne che hanno la faccia, severa ed arrabbiata.

Allora secondo l'equazione sordiana: se la madre è sostituita dalla moglie, essa deve venire rimpiazzata dall'amante che a sua volta assumerà la funzione della moglie lasciando il suo posto ad un'altra e così via. Quindi (poiché l'italiano è incapace di abbandonare mogli e madri) si trasforma in un potenziale poligamo. Una condizione del tutto distinta dall'*harem* felliniano. Tanto le mogli come le madri, infatti, sono gelose e nella confusione del gineceo s'accapiglierebbero una con l'altra.

Invece, sempre secondo Sordi, l'italiano ama il segreto, la congiura, l'intrigo, se

---

<sup>344</sup> *Ibidem.*

non dice bugie, non si diverte, se tutto diventa chiaro non c'è più gusto. Tiene presente ed a suo modo rispetta le regole e secondo le regole l'*harem* è una porcheria, una depravazione orientale, non sta bene. Preferisce tante case, tante donne. Molto meglio alternare i ruoli schiavo e padrone ed apprezzarli per contrasto.

Con tali e tanti privilegi va da sé che l'italiano è naturalmente un anti divorzista. La forzosa separazione gli permetterebbe di amare una sola donna alla volta, ma lui invece vuole stare con tutte contemporaneamente. Il divorzio rappresenta la chiarezza, la scelta matura. L'italiano, non vuole scegliere, non desidera chiarezza. Il divorzio lo costringerebbe a prendere decisioni consapevoli e lui non vuole. Il divorzio per lui rappresenta un problema, se non addirittura una disgrazia.

Nei rarissimi casi in cui una separazione è proprio inevitabile, allora si preoccupa unicamente di fare bella figura. Mai e poi mai gli passerebbero per la mente sincere confessioni. Nemmeno lontanamente. Preferisce inventare una madre agonizzante, debole di cuore, un viaggio, una fatalità del destino, un ostacolo insormontabile, perfino una grave malattia o l'impotenza. Vuole sempre apparire dalla parte della ragione nobile, disinteressato, sentimentale, innocente. Non ammette di avere debolezze, di fare errori. Si sposa molte volte e da chi dovrebbe divorziare? Dalla moglie ufficiale? Da quella ufficiosa? Dalla terza?

Queste osservazioni prodotte sul costume dei suoi compatrioti, sono naturalmente mediate dall'immaginazione di vedersi calato in tali situazioni. Una immedesimazione parziale che ha come unico scopo quello di creare esclusivamente una deformazione grottesca (anche se molto più bonaria di quella ferreriana). Il discorso sordiano s'è centrato in una acida messa alla berlina del patto coniugale. Quasi mai s'è preoccupato d'indicare neppure per contrasto (salvo forse nell'ultimo periodo della sua carriera) le responsabilità etiche, le profonde compenetrazioni affettive,...

*... io ho fatto tante volte il marito nei miei film e ogni volta, per due o tre mesi (la durata della realizzazione), ho vissuto nei suoi panni, immedesimandomi perfettamente. Con la soddisfazione che poi,*

*spogliandomi di quei panni, tutto finiva e pensavo: “Ah, meno male che era solo un film!”<sup>345</sup>.*

In definitiva, come si ricordava in precedenza, per quell'impeto quasi irresistibile di calare il soggetto in questione, in schemi mitopoietici preordinati, la figura d'Albertone parrebbe ricoprire alla perfezione il profilo d'un vecchio scapolone. Quasi un personaggio da romanzo ottocentesco che, o per paura della solitudine o semplicemente per aridità morale, cercava una moglie molto giovane per convertirla in una infermiera o cameriera<sup>346</sup>.

Ma Alberto Sordi che lungo la propria sterminata filmografia ha interpretato ruoli di mariti ed amanti, quasi sempre orribili, nella realtà ha vissuto per 83 anni senza mai sposarsi. Inconquistato ed inconquistabile. Ha praticato un'attenzione intensissima, nell'amministrare la propria immagine pubblica da renderla quasi impenetrabile. Al limite è parso molto spesso non riuscire ad essere aperto nemmeno con se stesso. Come ricorda Dino Risi, il Nostro ha voluto giocare sul *ring* come un pugile tanto abile nella guardia stretta, che ha voluto far dimenticare l'esistenza d'una propria segreta identità...

*Sordi, il più aperto, il più comunicativo, il più aggressivo, il più comico dei nostri comici, è anche il più impenetrabile [...] impermeabile alla commozione ma in realtà sensibilissimo...<sup>347</sup>.*

Pudico ed elegante, non ha mai smentito giovani signorine, belle impiegate tedesche, graziose fotomodelle che dicevano d'essere sue fidanzate e magari erano solamente passate dalla sua villa senza lasciare traccia. Ha preferito alimentare la propria fama di vecchio misogino egoista. Un'idea che nell'immaginario pubblico è venuta a configurarsi dalla sommatoria delle sue numerose interpretazioni. Lo ha fatto per poter meglio preservare la condizione d'aristocratica solitudine, d'isolamento nell'arte scenica.

---

<sup>345</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 117.

<sup>346</sup> Cfr. Natalia Apesi in Giacovelli Enrico, *op. cit.*, pag. 120.

<sup>347</sup> Cfr. Dino Risi in *Ibidem*.

## 2.21. Il Cinema durante la guerra

Una costante di successo nella produzione cinematografica nazionale era (come s'è potuto constatare ad esempio nella particolare filmografia di Mario Mattoli) la trasposizione cinematografica di repertori teatrali di attori dialettali. Il caso più evidente ed eclatante era stato quello di Totò.

Come ricorda Gian Piero Brunetta<sup>348</sup> si trattava di film tecnicamente e finanziariamente *su due piedi* che acquistavano grande interesse unicamente in relazione al margine d'improvvisazione e d'invenzione scenica, affidati al comico di turno. Molto spesso la messa a punto di queste operazioni veniva affidata a registi che provenivano dal set o dallo scenario. *Metteurs en scene* essi stessi attori o ex attori tanto teatrali come cinematografici (si ripensi al già citato caso di Mario Bonnard) che non si preoccupavano eccessivamente di sperimentare nuove soluzioni espressive. Era l'attore ad imporre la propria presenza. La macchina da presa (per lo più statica) si limitava a registrare.

Erano registi (venuti dal set e promossi *tali* sul campo) che, in definitiva, si preoccupavano solo di fotografare degnamente le invenzioni dei comici protagonisti, di rispettare e valorizzare le loro esigenze. Tra questi c'era Gian Paolo Rosmino<sup>349</sup>, un attore sia cinematografico che teatrale. Sul palcoscenico aveva lavorato con Gero Zambuto (il già ricordato padre di Mauro, cfr. supra), Annibale Ninchi (che abbiamo nominato come protagonista di *Scipione l'africano*) ed Antonio Gandusio (di cui parleremo). In ambito cinematografico aveva recitato agli ordini di Mario Caserini tanto nel citato *Ma l'amor mio non muore*, come nella tournée spagnola del famoso regista del *muto*. Aveva dunque raggiunto l'eccellenza nell'interpretazione da protagonista in *Don Bosco* (Goffredo Alessandrini, 1934). Rosmino, nel 1941, viene incaricato di dirigere la trasposizione cinematografica di *Le signorine della villa accanto*. Si trattava

---

<sup>348</sup> Cfr. Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pag. 259 e segg.

<sup>349</sup> Secondo quanto afferma Roberto Chiti, Giampaolo Rosmino nel periodo del muto aveva lavorato in moltissime case produttrici come attore e regista di se stesso (Savoia, Gloria, Caserini, Film Manipulation Agency, Gladiador, Medusa) tra cui anche la Excelsa film di Barcellona. Con l'avvento del sonoro aveva ridotto notevolmente la propria attività registica realizzando appena quattro pellicole: *Le sorprese del vagone* (1939), *Le signorine della villa accanto* (1944), *L'ippocampo* (1944), *Il sole di Montecassino* (1945). (cfr. Chiti Roberto, *Filmlexicon*, Roma, Bianco & Nero, 1962, vol. V, pag. 1577).

d'una commedia comico sentimentale di Ugo Farulli, autore ed attore di prosa dei primissimi anni del Novecento.

All'epoca del film, l'autore era ormai caduto nell'oblio, ma nella memoria del pubblico italiano era ancora vivo il successo della pièce. L'argomento era leggero ed al contempo, divertente

*Un burbero e stravagante professore di filosofia tiene gelosamente rinchiuso in casa le sue giovani otto figlie, vietando loro ogni contatto con l'esterno, allo scopo di preservarle dalla corruzione del mondo. La ricca proprietaria di una villa vicina decide di organizzare una festa per il suo onomastico e, poiché all'ultimo momento, per un motivo o per l'altro, le vengono a mancare gli invitati, spedisce suo nipote ad invitare la numerosa famiglia del professore. Dopo una accanita resistenza, il professore cede e alle otto ragazze viene permesso di partecipare alla festa. Durante il ballo le ragazze, tutt'altro che ingenue, intessono una serie di idilli amorosi, e il professore stesso, sedotto da una divetta di varietà, ripudia i suoi principi moralistici e, nonostante ci sia la moglie, si lancia in un corteggiamento privo di freni<sup>350</sup>.*

L'austero professore di filosofia era interpretato da Antonio Gandusio un vecchio attore di teatro che poteva ricoprire tanto ruoli seri come brillanti. Aveva trasportato sul grande schermo una propria particolarissima comicità dai toni grotteschi e spesso lugubri. Appoggiava la nuova proposta sulla disarmonia propria maschera facciale (inconfondibile per le foltissime e tenebrose sopracciglia) e sulla prodigiosa varietà timbrica della sua voce. Proprio quest'ultima caratteristica affascinava terribilmente il giovane Sordi, che in questo film aveva interpretato una piccola parte. Ricorda Claudio G. Fava:

*“Il mio ruolo - dice Sordi - era in questo film di brillante”. Fra gli attori figurava anche Gigliola Rosmino, oggi regista televisiva ed allora*

---

<sup>350</sup> Trama riportata dal sito [www.comingsoon.it](http://www.comingsoon.it), ultima consultazione 16 luglio 2011.

*poco più che bambina (suo padre, Gian Paolo Rosmino, nato a Torino nel 1888, attore e regista del muto e del sonoro, è uno dei pochi superstiti del vecchio cinema italiano). Il ruolo di Sordi era, ancora una volta poco più che generico. Gigliola Rosmino si ricorda, in particolare, che toccava a Sordi il personaggio di un giovane invitato il quale, non trovando chi ballasse con lui, si accontentava, come dama, proprio di lei, che era la più piccina delle otto figlie del professore...<sup>351</sup>.*

Certo la figura del vecchio burbero affidata a Gandusio, più vicina al pantalone goldoniano che non al professor Immanuel Rath di Emil Jannings (*Der Blaue Engel*; Josef Von Sternberg, 1931) aveva dovuto sicuramente impressionare la sensibilità e la memoria del Nostro. Sono molti, infatti, i punti d'inflessione argomentativa del film in questione simili a quelli presenti nella storia del protagonista di *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959). E cioè il futuro personaggio sordiano di Agostino, che sotto le vesti d'incallito misogino nasconde l'animo d'uno sfrenato libertino.

Tuttavia l'incontro più interessante avvenuto durante la lavorazione di questo film era stato, senz'altro, quello con Peppino De Filippo. Questi era il vero mattatore (zanni assoluto della vicenda, per rimanere in termini di commedia dell'arte) del film di Rosmino. Proprio la verve (estroversa e godibilissima) del comico napoletano ne costituiva il valore aggiunto così come segnalato da quei trafiletti di giornali (che in tempo di guerra fungevano contemporaneamente tanto da recensione come da annuncio pubblicitario) dedicati alla pellicola. Secondo quanto affermano le cronache (ed è necessario prestargli fede giacché la pellicola è a tutt'oggi rimasta perduta) Peppino aveva un numero di pose di gran lunga inferiore a quelle di Gandusio, ma la sua interpretazione era di gran lunga la più brillante:

*Divertente commedia in cui la vivacità estrosa del soggetto è potenziata da una miriade di comicissime trovate alle quali dà ancora più buffo risalto l'interpretazione godibilissima di Antonio Gandusio e Peppino De Filippo<sup>352</sup>... Certo il film qualche risata la strappa ancora con*

---

<sup>351</sup>Fava Claudio G., *op. cit.*, pagg. 43-44.

<sup>352</sup>Cfr. Anonimo, *La Stampa*, 12 agosto 1942 in Giacobelli Enrico e Lancia Enrico, *Tutti i film di*

*le buffe stranezze dei suoi intricati pasticci ma forse ne strapperebbe qualcuna in più se il regista avesse avuto la mano più agile e più precisa. Per fortuna i protagonisti dell'allegro pasticcetto sono due assi del buonumore: Antonio Gandusio e Peppino De Filippo; ed entrambi si buttano a corpo morto nel generoso sforzo di far ridere gli spettatori, ben assecondati da bravi caratteristi<sup>353</sup>.*

### 2.21.1. Peppino ed Eduardo

*Già da quando ero ragazzo e andavo a teatro non sopportavo gli attori, anche quelli bravi perché recitavano. Mi piacevano solo De Sica e Gino Cervi... e naturalmente i De Filippo, che erano una compagnia teatrale unica al mondo: quando stavi a teatro ti pareva di sentire l'odore del sugo, del ragù<sup>354</sup>.*

In *Le signorine della villa accanto*, si diceva, il Nostro viene a contatto con Peppino De Filippo, un attore ricordato (in modo troppo frequente ed assai ingiusto) come spalla di Totò o fratello di Eduardo. In realtà Peppino è stato un autentico maestro della comicità teatrale, cinematografica, ed anche televisiva. Negli ultimi anni della sua vita, ha riscosso un enorme successo con la creazione del personaggio di Gaetano Pappagone (prima apparso nel varietà televisivo *Scala Reale* del 1966, poi in una fortunata serie Carosello quindi anche in una famosa serie di fumetti). Questa sorta di anni partenopeo è una summa grottesca della *vis comica* di Peppino. Un personaggio maldestro, petulante che ricordava molto da vicino l'ossessiva insistenza dei primi personaggi sordiani creati sulla falsa riga del compagnuccio della parrocchietta.

In questa epoca di formazione del Nostro (ma anche per future interpretazioni, cfr. infra) assume un valore interessante il fatto di delineare un certo vincolo tra alcuni aspetti dell'umorismo di Peppino e quello di Sordi. L'anno successivo al film di Rosmino, infatti, il Nostro interpreta un ruolo del tutto laterale in *Casanova farebbe così*

---

*Peppino De Filippo*, Roma, Gremese, 1992, pag. 40.

<sup>353</sup> Dino Falconi, *Il Popolo d'Italia*, 29 luglio 1942, in Giacobelli Enrico e Lancia Enrico, *op. cit.*

<sup>354</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Alessandra Levantesi, "Io l'autor-attore", in Pia Bruzzichelli (curatrice), *Alberto Sordi: un italiano allo specchio*, Assisi, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, 1995, pag.16.

di Carlo Ludovico Bragaglia (1942). Era un film scritto e realizzato attorno ai duetti dei due fratelli De Filippo. Divertenti siparietti (traduzione cinematografica di collaudate scenette teatrali) ai quali Sordi (quasi sempre inquadrato di spalle o di tre quarti) assiste da spettatore esplicito all'interno del quadro. Come ricorda Tatti Sanguinetti nella edizione digitale del film ritrovato *Via Padova 46* (Giorgio Bianchi, 1954) il comico napoletano anticipa molti dei temi comici d'Alberto Sordi con il quale, del resto in numerose occasioni condividerà il set...

*Il film perduto di Giorgio Bianchi era stato scritto, costruito, incardinato sul personaggio d'Arduino Buongiorno interpretato da Peppino De Filippo, ma nel 1954 esplose il personaggio Alberto Sordi (in questo stesso anno realizza 13 film) ed anche quei film in cui la sua presenza è laterale, vengono ridistribuiti sfruttandone la réclame: quindi un film che ha come protagonista Peppino, un travet che sogna la dolce vita, diventa un "film di Sordi". Tuttavia, nel film in questione, Sordi è solo il dirimpettaio di Arduino, è un ruolo marginale ma anche viene enfatizzato nel titolo nel momento del riciclaggio, della ridistribuzione. Sordi è il vicino di ballatoio intruso, petulante, rompiscatole, e molesto... Ma Peppino era la precedente incarnazione della figura dello scocciato, si ricordi infatti la sua partecipazione a *Signori in carrozza!* (Luigi Zampa, 1951) come cognato del personaggio del capotreno, interpretato da Aldo Fabrizi, che si installa nella casa di quest'ultimo come ospite, importuno, parassita. Lo scroccone di Peppino è l'anticipazione ancora neorealista del personaggio dello scocciato sordiano propria della commedia all'italiana: mentre Peppino era un figlio del sud affamato ancora memore delle ristrettezze della guerra, Albertone era bello pasciuto, ben nutrito dalla mamma che non aveva bisogno di approfittare né dell'ospitalità né delle vettovaglie altrui<sup>355</sup>.*

Il Peppino che interpreta, dunque, l'Arduino Buongiorno (il protagonista di *Via Padova 46*) riassume quella maschera del travet compunto, pacato e quasi ottuso nel

---

<sup>355</sup> Recensione di Tatti Sanguinetti al film *Lo Scocciato* [(Via Padova, 46) Giorgio Bianchi, 1953] presente nell'appartato degli *extra* dell'edizione digitale dell'omonimo film, pubblicata da Ripley's Home Video (2003).

proprio desiderio di tranquillità. Una tipologia di personaggio timido, con la voce esitante, sempre in imbarazzo, molto spesso (ma non sempre) utilizzata negli irresistibili duetti recitati a soggetto al fianco di Totò (irriducibile avversario, aggressivo, folle ed anarchico). Ma il più giovane dei De Filippo possedeva una gamma di registri molto più ampia. Nelle sue prime interpretazioni cinematografiche sapeva interpretare un alto grado di scaltrezza, quasi di svergognata strafottenza. Era stato il caso di *Le signorine della villa accanto* dove Peppino è un furbastro di primo pelo. Uno zanni partenopeo, si diceva, vale a dire uno dei servi astuti del teatro classico. Un domestico che all'apparenza sembra ignorante e supino al volere del padrone, ma che poi, con istintiva astuzia, riesce sempre a risolvere e salvare la situazione. Quindi una tipologia di personaggi intraprendenti e vincenti. Ingegnosi scaltri ed a tratti antipatici che molto hanno in comune con le future interpretazioni del Nostro. Questa versatilità di Peppino è stata sottovalutata a lungo ed ingiustamente eclissata dal mito del fratello Eduardo, giacché...

*... da questi film emerge un elemento significativo, anche se trascurato dai critici dell'epoca: quando è in scena Eduardo il ritmo cinematografico si appesantisce e perde colpi, quando compare Peppino si vivacizza come d'incanto. Il mito di Eduardo, l'Autore, oscurerà per il resto del secolo quello di Peppino, l'attore, il guitto, in un paese di guitti che però è retto culturalmente da pochi letterati incartapecoriti<sup>356</sup>.*

Sin dai suoi esordi teatrali Peppino aveva dovuto sopportare continui confronti con il fratello maggiore, molto più celebrato di lui (soprattutto dalla critica letteraria) per il suo *status* d'autore. In qualità di commediografo, infatti, Eduardo, era riuscito a ad incamminare la farsa dialettale di matrice scarpettiana (Scarpetta padre di Eduardo, Peppino e Titina) verso il dramma moderno ed esistenziale. Un cammino pirandelliano, dove la commedia (eccettuati alcuni eccessi di patetismo) s'addentra ad esplorare. Tra satira amara e paradossi, il rapporto tra i personaggi e la società.

---

<sup>356</sup> Enrico Giacovelli, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, 1999, pag. 40.

Era stata sua l'idea di trasportare sul grande schermo (trascinando con sé anche Peppino), i loro lavori teatrali. L'intenzione principale del drammaturgo era quella di promuoverne una più ampia e rapida divulgazione, ma quella dichiarata e forse più allettante era quella di raccogliere finanziamenti per successive messe in scena. Sarà, infatti, proprio grazie ai proventi ricavati da alcuni loro film di successo (*Quei Due*, diretto nel 1935 da Gennaro Righelli ed *Il marchese di Ruvolito* diretto da Raffaello Matarazzo, nel 1939 tra gli altri) che i De Filippo riusciranno ad allestire la nuova stagione nell'elegante teatro Sanazaro di Napoli. Con una sede stabile (non più in giro per cinema-teatri), dove potevano sviluppare ed estendere i loro atti unici in commedie più articolate<sup>357</sup>. Comunque tutte le decisioni e le responsabilità erano prese da Eduardo. L'autorità ed il forte ascendente di questi (che spesso Peppino aveva letto come mancanza di sensibilità e di affetto fraterno) avevano creato insanabili incomprensioni che porteranno alla loro separazione artistica:

*Con l'andar del tempo ad Eduardo gli era venuto il pallino della regia cinematografica e a costo di squilibrare l'andamento della nostra attività teatrale, a cui io tenevo di più, e lui ne era al corrente, evitando il mio intervento, iniziava trattative e discussioni, e quasi sempre le portava a termine pur se a conti fatti me ne mostravo seriamente contrariato. Lui naturalmente, pur di fare "rodaggio" registico in campo cinematografico, avrebbe rinunciato volentieri alla mia partecipazione, ma siccome nessun produttore gli avrebbe permesso di scartare il mio nome dal cast degli attori che avrebbe dovuto prendere parte al film, sopportava il mio malcontento... ma la partita finiva per averla sempre vinta e io, grazie al mio carattere accomodante, soprattutto in omaggio a un rapporto fraterno affettuoso e comprensivo che nutrivo nei suoi riguardi, finivo per dovermi sentire obbligato ad accettare, anche in campo cinematografico, l'eterno ruolo dell'attore di fianco. Ma mentre in teatro, ove il rapporto artistico pubblico-attore è vivo e palpitante perché immediato, riuscivo sempre, anche in un ruolo secondario, a raggiungere ottimi livelli artistici, e*

---

<sup>357</sup>. Cfr. Enrico Giacobelli e Lancia Enrico, *I film di Peppino De Filippo*, Roma, Gremese Editore, 1992, pag. 26.

*spesso eccezionali, nell'arte del cinema, fatta essenzialmente di mezzi meccanici, quindi fissi, mi era impossibile qualsiasi giuoco improvvisato, così non mi restava che soccombere senza nessuna speranza di rivalsa. Ma a mio fratello, anche quando il suo lavoro registico non era servito a nulla (e accadeva spesso), non gliene importava un fico secco. Gli era bastato, secondo le sue usanze egoistiche di guardare la vita, mettersi nelle vesti autorevoli di regista cinematografico nel tentativo, mal celato, di potersi in avvenire disimpegnare da me e prendere da solo la strada artistica che più gli conveniva, col solo conforto da parte mia di essergli stato utile per fargli indossare con più facilità quelle vesti<sup>358</sup>.*

Peppino ed Eduardo consideravano la propria attività cinematografica del tutto secondaria rispetto a quella teatrale. Ma da autentici capocomici, non mancavano mai di dire la loro in fase di sceneggiatura. Non risparmiavano al regista di turno, suggerimenti ed indicazioni. Ricorda a questo proposito, Enrico Giacovelli<sup>359</sup> che essi intervenivano (senza tuttavia voler apparire nei crediti ufficiali) in modo preciso ed insistente nei dialoghi. Era come se volessero riaffermare (con una punta di snobismo) la supremazia del loro lavoro a quello dei semplici cinematografari.

Era, in realtà, una loro decisa volontà quella di riproporre sul grande schermo quella ventata di novità sperimentata sul palcoscenico. Una ferrea intenzione che tuttavia non era accompagnata da una necessaria conoscenza di tempi e ritmi del linguaggio cinematografico. La semplice “traduzione letterale” non era sufficiente a trasformare le loro commedie in film di successo. I rigorosi meccanismi che regolavano gli intrecci (sempre in bilico con il paradosso), perdevano la loro precisione scenica. Eduardo (seppur agevolato, nella sua recitazione asciutta e scarna, dal viso scavato e dagli occhi lucidi di un'intelligenza quasi folle<sup>360</sup>) rimaneva impaludato nella sua straripante logorrea. Peppino faticava ad innescare con la medesima intensità la *verve* della sue *performance* teatrali.

---

<sup>358</sup> Dichiarazione di Peppino in Giusti Marco (curatore) in *Peppino De Filippo. Pappagone e non solo*, Milano, Mondadori, 2003, pag. 165.

<sup>359</sup> Cfr. Giacovelli Enrico, *I film di Peppino De Filippo*, Roma, Gremese Editore, 1992, pag. 50.

<sup>360</sup> Cfr. Pergolari Andrea, *Amori miei. Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana*, Roma, Un mondo a parte, 2003, pag. 125.

Non riusciva a decollare quella sua personale carica umoristica (contraddistinta da doti d'improvvisazione tali che avevano impressionato perfino Luigi Pirandello<sup>361</sup>).

È lo stesso Peppino a confessare a Francesco Savio che lui ed il fratello si sentivano a disagio nella scatola chiusa del set cinematografico. Soffrivano troppo l'impossibilità d'improvvisazione e la mancanza d'un contatto diretto ed immediato con il pubblico:

... Di quel periodo dell'attività cinematografica di allora, io non sono affatto contento. Lo dico sinceramente. Penso che avrebbero potuto sfruttare meglio la nostra popolarità, o perlomeno fare un solo film, ma farlo bene: non girato in fretta come si usava e si è usato sempre fare in Italia<sup>362</sup>.

Avevano esordito nel 1932 sotto la direzione di Mario Bonnard (anche loro come il Nostro) con *Tre uomini in frac*. Insieme, senza emanciparsi completamente dal proprio repertorio teatrale, avevano fatto a tempo a realizzare tredici film a Cinecittà (prima che questa venisse momentaneamente smantellata). Peppino (che a differenza del fratello, era riuscito ad adeguare meglio i propri ritmi recitativi a quelli della macchina da presa) aveva poi, interpretato tre film in solitario (tra cui appunto quello diretto da Gian Paolo Rosmino appena citato). Tra gli altri merita d'essere segnalato *Il cappello a tre punte* (Mario Camerini, 1934) esempio interessante di quanto pericolosa potesse essere la *vis comica* di Peppino quand'essa veniva liberata dall'innocua atemporalità della farsa ed inserita in un contesto di moderata verosimiglianza. L'argomento era stato preso dall'omonima commedia in costume di Pedro Alarcón *El sombrero de tres picos* e la direzione era stata affidata a Mario Camerini: regista che già in *Gli uomini che mascalzoni!* (1932) aveva dimostrato di possedere una personalità quasi unica nel panorama contemporaneo...

---

<sup>361</sup> Nella citata autobiografia di Peppino De Filippo, *Pappagone e non solo*, il curatore Marco Giusti riporta, a pagina 92, uno scambio di battute tra Luigi Pirandello e la sua musa Marta Abba durante la messa in scena milanese del 1936 di *Il berretto a sonagli*: (MARTA ABBA)... "Ma tutto questo non c'è nel copione" (PIRANDELLO)... "Sì, non c'è, ma così è più bello" (N. del A.).

<sup>362</sup> Dichiarazione di Peppino De Filippo a Savio Francesco, *Cinecittà anni 30...* cit, 1979, pag. 411 e segg.

... per la costanza del rifiuto al sentimentalismo e per la propensione ad occuparsi dei popolani e non di borghesi, per l'attenzione alla verosimiglianza di ambienti e situazioni... [...] In "Gli uomini che mascalzoni!" girato tutto dal vero alla fiera di Milano, Vittorio De Sica, al suo primo successo cinematografico era un umile autista... [...] Lo stesso conflitto tra proletario ed aristocratico, in una chiave nuova e molto originale, è alla base di "Il Signor Max (1937)", in cui De Sica è un simpatico giornalista di via Veneto malato di snobismo, che indossa mentite spoglie per mescolarsi a una società elegante e nullafacente. La morale conservatrice del "ciascuno al suo posto" è riscattata proprio dalla malizia con cui Camerini disegna la vacuità del cosiddetto bel mondo<sup>363</sup>.

Camerini, dunque (superando le limitazioni ideologiche e produttive dell'epoca) era stato il moderno artefice d'un personaggio protagonista di vicende dimesse ed antieroidiche (interpretato da Vittorio De Sica uno dei dichiarati modelli sordiani). La ventata di freschezza propria della sua filmografia si respira anche in *Il cappello a tre punte*. Infatti (per vincolare la vicenda a quel minimo di realismo possibile in quel momento) i fatti vengono trasferiti (già nella fase di sceneggiatura, alla quale collabora lo stesso Soldati) dalla Spagna di Alarcón alla campagna napoletana.

Il film prende avvio con una sequenza in cui due soldati spagnoli bastonavano dei contadini incolpevoli. Contemporaneamente un gruppo di ortolani protestava animosamente contro il malgoverno e contro l'imposizione di tasse ingiuste e troppo esose. La visione (in un'anteprima privata nella sua residenza a Villa Torlonia) dell'incipit su tutte le furie il Duce che ordina immediatamente il taglio e la distruzione di quasi tutte le scene di rivolta<sup>364</sup>. Camerini con un abile negoziato riesce a salvarne

---

<sup>363</sup> D'Amico Masolino, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pagg. 36-37.

<sup>364</sup> Questo caso di censura possiede uno sviluppo interessante che lo stesso Camerini racconta a Francesco Savio: *Leggendo il racconto di Alarcón, pensammo di spostarlo a Napoli. Allora Peppino Amato decise di prendere i due fratelli De Filippo, che fecero per la prima volta il cinema con me, e anzi mi ricordo che Peppino e Eduardo dicevano ad Amato: "Ma questo regista non ci fa fare niente", perché erano abituati a fare molto di più nel teatro napoletano; e invece ebbero un successo assai notevole. Però il film era il film di un antifascista, c'era una rivolta in una piazza di Napoli di tutti gli ortolani contro le tasse. Il direttore del Luce, De Feo, uno zio del mio amico Sandro, aveva fatto vedere a Mussolini "Figaro e la sua grande giornata", senza vedere il film disse ad Amato: "Guarda, c'è un film divertente di Camerini, io lo porto a Villa Torlonia". Portò il film a Villa Torlonia. C'era tutta la famiglia riunita,*

solo una che (una breve sintesi di quelle citate) viene tuttavia ben nascosta sotto i titoli di testa. Nonostante i tagli, nonostante l'alleggerimento dei propositi di critica sociale, Gianni Puccini<sup>365</sup> lo definisce un film eccellente uno dei migliori in assoluto della nostra cinematografia per la forza sanguigna e la rabbia popolare di Peppino...

*... soprattutto nel sottofinale, quando riesce a penetrare nella camera della governatrice fingendosi il governatore. Eccolo esitante dietro una tenda, macerato dai dubbi, dall'indecisione, dalla vergogna, dalla consapevolezza di essere comunque un povero diavolo alla mercé dei potenti. E tuttavia alla fine prende il coraggio a quattro mani (un coraggio sofferto e disperato, non più quello spavaldo dell'inizio) e getta la maschera, proclamando la propria vigliaccheria...<sup>366</sup>.*

È un epilogo in cui il protagonista lascia trasparire più d'una similitudine con il sordiano Oreste Jacovacci di *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959). E molto simili a future soluzioni comiche del Nostro, sono le invenzioni di Peppino. Trovate comiche che riescono ad ammantare di veridicità anche il racconto più farsesco. Un insieme di piccole verità e perfette caricature che mantengono un germe di realismo, che

---

*Mussolini si alzò, sfasciò una sedia e disse: "Bella sensibilità politica dopo tredici anni" [...] Dopo qualche giorno, io non sapevo più niente, telefonai a Freddi. Freddi allora era da poco il direttore della Cinematografia a via Veneto, e gli dissi: "Ma che succede?". Telefonai ad Amato, Amato non c'era più. Allora andai direttamente da Freddi e gli dissi: "Ho saputo che il film s'è fermato. Perché c'è il vescovo che fa una carezza a Leda Gloria, alla mugnaia?". Dice: "No, no. Sensibilità politica. Del resto, se vuoi, vai qui davanti al giornalaio, c'è Anno XIII dei figli di e leggi che cosa è successo". Quello che era successo a Villa Torlonia l'ho saputo dopo, da altre persone. Esco fuori, compro questa rivista e, nonostante che l'avessero visto a Villa Torlonia, quindi non era uscito ancora in pubblico, loro facevano la critica del film. Alla fine c'era scritto: "Non parliamo di quell'orribile film Il cappello a tre punte dell'antifascista e antitaliano Mario Camerini". Io tornai da Freddi e gli dissi: "Guarda Freddi, siccome qui è questione di andare al confino perché Amato non lo vedo, quell'altro non lo vedo, ci voglio andare bene. Orribile film può essere un giudizio validissimo perché viene da un critico. Antifascista, tu lo sai che non sono iscritto, può essere giusto. Però antitaliano, avendo fatto tre anni di guerra e con anche delle medaglie, da un ragazzino di diciotto anni, non me lo faccio dire. Quindi o stasera c'è una lettera di scuse dal direttore o io vado in redazione e non so quello che può succedere". E la sera ci fu la lettera. Freddi me la lesse, poi mi pregò di strapparla perché era un documento compromettente. Nella lettera c'era scritto: "Non sapevo che il regista Camerini fosse stato un valoroso combattente della guerra '15-18. Lascio come valido il giudizio critico, artistico, e faccio le mie scuse a questo ufficiale che ha combattuto... E così finì questa cosa de Il cappello a tre punte [Savio Francesco, *Cinecittà anni 30. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)* Roma, Bulzoni, 1979].*

<sup>365</sup> Puccini Gianni, "Eduardo e Peppino De Filippo", in *Cinema*, 10 giugno 1941.

<sup>366</sup> Giacovelli Enrico, *Tutti i film di Pepino De Filippo*, cit, pag. 27.

possiedono un nucleo d'osservazione del vero. Stravaganze rubate a tipi reali che aggiungono credibilità anche alla commedia più povera e sfiatata<sup>367</sup>.

In *Il cappello a tre punte* era Eduardo ad interpretare il Governatore, vale a dire il personaggio che voleva rubare le attenzioni amorose della moglie del mugnaio, (interpretato da Peppino). In *Casanova farebbe così!* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1942) il film dove il Nostro partecipa con una breve apparizione, avviene l'esatto contrario. È appunto Don Agostino (Peppino) ingenuo millantatore di paese, a voler scommettere con gli amici (presso i quali s'è velleitariamente costruito una gran fama di rubacuori) che riuscirà a passare una notte d'amore con bella moglie (Clelia Matania) del gelosissimo stalliere Ferdinando (Eduardo). Il film è uno scherzo brillante a metà fra Boccaccio e la pochade francese che i De Filippo riescono a rendere psicologicamente molto serio, molto realistico.

L'argomento era stato preso dalla commedia omonima di Armando Curcio e dello stesso Peppino De Filippo. La pièce era stata rappresentata (da Peppino in solitario) qualche tempo prima a Milano. Rispetto alla messa in scena teatrale, tuttavia, *Casanova farebbe così!* non suscita particolari entusiasmi di critica. Il critico severo e rigoroso Giuseppe De Santis<sup>368</sup> (molto sensibile alle sollecitazioni provenienti dalla cultura popolare) parla di un'altra prova cinematografica dei fratelli De Filippo andata a vuoto. Il futuro autore di *Riso Amaro* li accusa d'essere doppiamente responsabili della loro mediocrità sul grande schermo. Danno l'impressione di saper (già da subito) che dovranno sforzarsi di comprendere il linguaggio del "nuovo" medium. Sanno che dovranno adattare al cinema quella sapienza che in teatro li fa distinguere dagli altri comici italiani. Ma poi (coinvolti in un totale fatalismo) non si sforzano. Si limitano a pronunciare le battute una dopo l'altra. E perdono, così, il sottile gioco psicologico dei loro gesti e delle loro pause. Ricorda lo stesso Peppino a Francesco Savio<sup>369</sup>:

... anche [*Casanova farebbe così!*] apparteneva a quella produzione che doveva far divertire il pubblico in un clima di guerra, non fu molto fortunato. Messo in scena così, appena appena... Invece doveva essere un

---

<sup>367</sup> Cfr. dichiarazione di Renato Simoni in *Ibidem*, pag. 16.

<sup>368</sup> De Santis Giuseppe, *Cinema*, 10 gennaio 1943.

<sup>369</sup> Intervista registrata su magnetofono e pubblicata nell'edizione digitale di *Casanova farebbe così!* Ripley's Home Video, novembre 2005.

*film corale, paesano. Lo spunto era bello. Ma finì anche quello come gli altri... Non abbiamo mai trovato nessun regista che ci potesse valorizzare perché non eravamo tanto adatti allo schermo... almeno non quanto lo eravamo per il palcoscenico dove lo svolgersi del testo segue le reazioni del pubblico. Nel cinema questo non può avvenire e noi ci trovavamo molto a disagio perché eravamo registi di noi stessi... Anche mio fratello s'è trovato molto spesso in difficoltà a fare il regista cinematografico... per carità! Lo dico in totale buona fede senza volergli fare nessuna critica...*

Enrico Giacobelli trova giustamente eccessiva la severità con cui Peppino ricorda questo film. Il giudizio era sicuramente motivato da una generale insoddisfazione del connubio (giunto ormai alla frutta) col fratello. Era scontento di tutti i film realizzati prima della liberazione. In questo caso (essendo lui stesso coautore del soggetto) lo era particolarmente. Secondo lui, l'interpretazione di Eduardo era troppo poco minacciosa. Il suo omologo teatrale Annibale Betrone doveva essere "un omone che incuteva uno spavento enorme", il fratello lo aveva interpretato come un poveruomo amareggiato, un inflessibile moralista. Eccessivamente moralista. Proprio nel finale, infatti il personaggio di Eduardo si rivolge a quello del fratello con queste parole "Non c'è più posto per i buffoni come te". Una battuta che (intesa con il senno di poi) anticipa la separazione artistica tra i due.

Dunque le dinamiche interpretative del film testimoniano metonimicamente le differenze artistiche e caratteriali tra i due: di fronte ad una certa rigidità di Eduardo si scontrano le molteplici sfumature della *vis comica* di Peppino. Il suo personaggio di Don Agostino (all'interno del panorama cinematografico italiano) introduce nella figura del *villain* aspetti totalmente nuovi. Questi non è un cattivo ottuso, né un disadattato malvagio che tiranneggia scriteriatamente contro tutto e tutti. Don Agostino è un'autorità riconosciuta che si presenta con tutti gli attributi esteriori del prestigio e del successo...

*... con mani in tasca, capelli impomatati, baffetti lustrati, sopracciglio intenzionale, deodorante spruzzato sulla camicia, voce sicura e*

*impersonale, sguardo ammiccante e antipatico di chi parla molto senza dimostrare mai niente*<sup>370</sup>.

Mentre Eduardo costruiva il personaggio sull'arguzia sorniona del nullatenente partenopeo, Peppino aveva creato un piccolo *matamoros* di provincia. Un personaggio che evidenziava come la pretesa di rispettabilità si costruiva su soprusi e bassezze d'ogni tipo.

Se i personaggi filosofeggianti di Eduardo sublimano l'insuccesso, Peppino spoglia il mito del successo d'ogni possibile sublimazione. Dimostra come fama e trionfi siano effimeri. Consumato *viveur* (nella propria immaginazione), *tombreur de femmes* irresistibile (solo a parole) esclama: "*Che colpa è la mia se tutte le donne mi cascano fra le braccia? "Ogni donna ha il suo momento: basta saperlo indovinare"*. Ma nel finale, si accompagna con donna che non ama e che, tuttavia, dovrà sposare. Lei gli sussurra trionfante: "*Pensa a noi, al nostro amore, che ora nasce e non morirà mai più*". Peppino, risponde malinconicamente con un'espressione inimitabile (una faccia dove il terrore s'attenua nella rassegnazione): "*E proprio a quello sto pensando*" mentre la carrozzella trotterellando si allontana. Nel suo cupo sarcasmo, in fondo, successo ed insuccesso s'equivalgono. Gli esiti maldestri svelano la vacuità d'ogni sua reale conquista, svelano il disincanto presente nel traguardo d'ogni desiderio. Ricorda a questo proposito Salvatore Quasimodo:

*Una metà del volto di Peppino è coperta dal buio, come in un'eclisse della tristezza dell'uomo, e attraverso questa contemplazione del silenzio e della morte si arriva all'altra metà, quella del sorriso, della risata senza ostacoli*<sup>371</sup>.

Sordi aveva confessato a Claudio G. Fava di non ricordarsi per nulla di questa sua interpretazione (l'edizione restaurata e digitalizzata non era ancora disponibile per ricordarglielo). Appare tuttavia in molte scene come uno degli amici dello spocchioso Don Agostino. Allampanato, compunto, cordiale, ammira da vicino la superba performance di Peppino. Intravede nella sua interpretazione del *vanitoso damerino di*

---

<sup>370</sup> Enrico Giacobelli, *Tutti i film di Pepino De Filippo...* cit, pag. 44.

<sup>371</sup> In Giusti Marco, *op. cit.*, pag. 208.

*provincia* una versione rurale del Gagà, vale a dire del Gastone petroliniano. La ambiguità con cui Peppino suggella la commedia (più che ad un'espressione di rassegnazione) fa pensare ad un conato di angoscia e terrore. Con un'abilità propria *solo* dei grandi comici, fa precipitare il personaggio (e con lui lo spettatore sensibile) nell'*abyme* tragica di chi percepisce il matrimonio come l'unica cura contro isolamento e solitudine.

La chiusura (comica ed amara) di Peppino indica una linea di evasione dal panorama di reclusione proprio dei personaggi dei *telefoni bianchi*. Infatti le commedie degli anni Trenta e dei primi Quaranta (ricorda Maurizio Grande) mostravano l'esistenza intrappolata dell'eroe, in un carcere dal quale non si può evadere. Evidenziavano l'ineluttabilità d'un destino imm modificabile, tracciato una volta per tutte dalle norme del ceto di appartenenza. L'umore malinconico di Peppino, tuttavia, anticipa la mestizia della commedia postbellica dove il protagonista ha già preso coscienza del proprio insuccesso. Il volto di Peppino (lo ricordava Quasimodo, cfr. supra) porta con sé quella tonalità tragica e grottesca che esalta parodicamente il vanaglorioso trionfo della sconfitta. Il comico napoletano esprime quel principio d'ambivalenza saturnina che sarà proprio...

*... dei buffoni dell'epopea minuscola dell'antieroe alle prese con quella anarchia del chiaroscuro, per dirla con Lukács, che è l'esistenza nel mondo moderno ... La manipolazione del principio di realtà, la caricatura del desiderio, l'idealizzazione delle mete impossibili segnano il carattere saturnino dell'eroe imprigionato [...] nell'immagine tronfia e imbecille della truffa morale, nel ghigno avido o pavido della prevaricazione e della viltà, nella smorfia patetica della provvidenziale sconfitta per giustiziare le qualità migliori... Interprete insuperato della grottesca malinconia dei bislacchi eroi italiani è stato Alberto Sordi, l'attore che meglio ha saputo restituire sullo schermo i caratteri contraddittori di un popolo di saltimbanchi della vita e della storia<sup>372</sup>.*

La novità della performance di Peppino s'evidenzia (particolarmente in *Casanova farebbe così!*) in primo luogo in contrasto con il *modus recitandi* del fratello

---

<sup>372</sup> Grande Maurizio, *Il cinema di Saturno*, Roma, Bulzoni, 1992, pag. 6.

(suo primo naturale antagonista). E, per meglio sottolineare con maggior efficacia l'importanza decisiva del "guitto" Peppino, s'è indugiato a lungo sulla relazione attoriale tra i due. Peppino (da puro virtuosista del travestimento macchiettistico al moderno antieroe grottesco) ha dato impulso a nuove soluzioni nella prospettiva evolutiva della figura del comico cinematografico. Ha saputo anticipare l'interpretazione d'un nuovo ruolo: il *saltimbanco della vita e della storia* di cui Sordi si farà l'interprete più efficace e brillante.

Infatti quando lo storico teatrale Silvio D'Amico cerca un'esegesi definitiva sulle differenze artistiche dei due fratelli, mette in rilievo la distinta concezione di pensare ed esercitare la propria professione che i due possedevano:

*Chi è più bravo? Eduardo o Peppino? L'umana sostanza di Eduardo non apparirebbe in tutto e per tutto senza la salsa sottile di Peppino. E la cattiveria via via affilata, sorniona, arida, sfrontata di Peppino non scoppierebbe così frizzante se non si scontrasse con l'accoramento di Eduardo...*<sup>373</sup>.

In questo senso Maurizio Grande<sup>374</sup> disegna un'interessante distinzione tra diversi tipi di attori. Secondo lo storico tutte le diverse maniere di recitare si organizzano, generalmente, attorno a due poli principali. Il primo è quello di attori che indossano il personaggio, cioè che modellano il proprio intelletto e trasfigurano il proprio corpo nel raggiungimento dell'altro da sé. Il secondo è proprio di quelli che il personaggio lo costruiscono, che ne evidenziano enfaticamente i tratti del carattere, che ne sottolineano lo statuto di trucco e manipolazione. In questo secondo caso vige il regime del travestimento: vale a dire un processo di spostamento d'energia che va dal soggetto al suo interprete, dal personaggio all'attore che lo rappresenta come esecutore antimimetico.

Maurizio Grande, dunque, indica una ipotesi efficace (oltre che a delineare confluenze attoriali tra Peppino ed il Nostro) per certificare il valore distinto e perciò stesso altrettanto meritorio, del più giovane dei De Filippo. Eduardo (soprattutto

---

<sup>373</sup> Giusti Marco, *op. cit.*, pag. 126.

<sup>374</sup> Cfr. Grande Maurizio, "Il volto e la maschera", in *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Roma, Bulzoni, 1992, pagg. 127-131.

per la sua spiccata sensibilità drammaturgica) si giova delle proprie maggiori competenze sceniche per esplorare l'alterità dei propri personaggi ed infondere in loro unicamente il proprio animo il proprio respiro vitale. Peppino è tutta un'altra storia come ricorda Renato Simoni (futuro regista d'Albertone nel successivo *Sant'Elena piccola Isola*):

*Peppino inventa, scena per scena, la commedia, la concreta, la fa impazzire, con una serie di invenzioni burlesche che all'azione vera non sono necessarie... ma che hanno tutte un nocciolo di piccola verità, di osservazione, e perciò un senso umano...*<sup>375</sup>.

Il lavoro interpretativo di Peppino (al contrario del fratello) è una sorta di performance antimimetica. Un divagare in lazzi e caricature grottesche di modo che il personaggio possa esibire (con assoluta evidenza) il proprio status di manufatto. Nelle proprie interpretazioni Peppino realizza un travestimento incessante che congela qualunque possibilità di immedesimazione o di pathos. Si tratta quindi di una anticipazione di quel *brechtismo carnevalesco* assunto posteriormente dal Nostro. Entrambi (Sordi e Peppino De Filippo) possiedono una disposizione al travestimento molto particolare. Un estro peculiare che anima le loro interpretazioni (di tipi antipatici o prepotenti) senza cadere in alcuna immedesimazione profonda.

La principale caratteristica che stabilisce tra i due una certa linea ereditaria consiste in questa esteriorità. Condividono tutti e due questo *antimimetismo*. Questo meccanismo per il quale è il personaggio a trasparire nell'attore e non viceversa. I loro travestimenti caratteriali e corporali (in una operazione al limite dell'iconoclastia) contraddicono l'immagine di quel soggetto sociale che interpretano. Attori brillanti ed anche comici come il primo De Sica, il primo Tognazzi, il Gassman dei film di Risi hanno praticato l'interpretazione *centrifuga* eduardiana (vale a dire quella versatile mutazione che consente di modellare disciplinatamente anima e corpo per calzare alla perfezione il personaggio). Diversi sono stati i casi di Peppino, di Sordi (ed aggiungerei anche di Totò). Essi si impegnavano a sottolineare l'abilità dell'interprete (anziché

---

<sup>375</sup> Affermazione di Renato Simoni in Marco Giusti (curatore) in *Peppino De Filippo. Pappagone e non solo*, Milano, Mondadori, 2003, pag. 138.

confonderla o nasconderla sotto la mimesi argomentativa), ad evidenziare la capacità attoriale di stravolgere grottescamente l'identità del personaggio.

Al cinema Sordi e Peppino costruiscono (attraverso un *tourbillon* stramberie ed eccentricismi) tutta una serie nuove tipologie sociali senza confondersi con i modelli reali, senza vincolarsi ad alcun compromesso di rispetto etico. I caratteri dei personaggi vengono esasperati e parodiati in una serie di minuscole gag e tic bizzarri. Sono lazzi d'avanspettacolo, invenzioni da teatro di varietà che enfatizzano l'inadeguatezza del personaggio (e con lui del modello reale) alla propria situazione drammatica. Aggiunge Maurizio Grande:

*Per di più, questo lavoro di erosione del "tipo" ha come risultato una sua antieroica sublimazione, che tende al puro nulla del travestimento nel dissociare l'attore dal personaggio. La vita quotidiana diventa lo spettacolo antidrammatico del non-personaggio, della maschera che incontra il tragico nella sua stessa inconsistenza, e che sfiora la morte per eccesso di trasmutazione<sup>376</sup>.*

L'eccesso di trasmutazione (cioè il perpetuo esibito, dichiarato e inarrestabile moto di attrazione del personaggio nell'orbita personale dell'interprete) trasfigura la stessa deformazione caricaturale in puro inganno, in palese finzione. L'estro del travestimento, s'enuncia appunto nella costruzione di *performance* inafferrabili. Interpretazioni lunatiche che attentano costantemente alla identità ed alla coerenza di comportamento. Sono esecuzioni, dunque, animate da un'avida e famelica efferatezza vitale. Esse manifestano (attraverso l'illimitato campionario di ghigni, la versatilità fisionomica del viso, il guizzo esplosivo del gesto, la tempestosa invenzione verbale) l'illusorietà, la precarietà d'un proprio riconoscimento sociale.

Proprio in *Casanova farebbe così!* Peppino (ricorda Enrico Giacobelli) sa capovolgere la prepotente sicumera del suo personaggio, in un terrore autentico, profondo, definitivo. Il suo Don Agostino precipita nel *panico* percorrendo *magistralmente tutte le sfumature della paura*:

---

<sup>376</sup> Grande Maurizio, *op. cit.*, pag. 130.

... *bisogna sentire come [Peppino] trascina la voce fin quasi al balbettio animale, all'incomprensibilità, al gramolato...*<sup>377</sup>.

Peppino usa lo stesso piagnucoloso balbettio. Quello stesso *lamento*, strascicato che il Nostro restituirà al modello partenopeo in occasione della loro prima *querelle* cinematografica. È quanto avverrà in *Un giorno in pretura* (Steno, 1954). L'iperbolica sequenza di fonemi incontrollati pronunciati con cadenza americana di Nando Moriconi (Sordi) provocherà il brontolare in falsetto, le sommesse lamentele del pretore Lorusso (Peppino).

Come in un interminabile scambio tennistico, un prolungato effetto di eco, entrambi si fronteggiano nell'allontanarsi dal tipo sociale referente, si specchiano nell'esagerazione del ruolo assunto che s'esalta e s'annulla nel proprio straniamento. Questo particolare *estro del travestimento* sfugge alla trappola dell'immedesimazione, si risparmia l'ingresso al nucleo interno del personaggio, preclude (almeno nelle intenzioni) qualunque credibilità reale. Infatti la loro incomprensibile logorrea, le piagnucolose geremiadi amplificano esageratamente l'inadeguatezza sociale del carattere interpretato. La maschera viene smascherata, l'arrogante casanova si rivela un tremolante arlecchino, l'inflessibile giudice una persona amareggiata dalla vita, l'intrepido americano un disgraziato mentecatto.

Nella scena finale di *Luci del varietà* (Alberto Lattuada – Federico Fellini, 1950), assistiamo alla rassegnazione dell'attore Checco Dalmonte (Peppino). Per un momento il capocomico aveva sognato i grandi palcoscenici di Milano e d'altre piazze internazionali, s'era illuso di rinverdire il suo fascino di *tombreur de femmes* invaghendosi d'una giovane promettente soubrette, ma alla fine pare accettare le cure della fedele Melina (Giulietta Masina). All'interno d'uno scompartimento d'un treno che dalla capitale conduce in provincia, sembra al destino di dirigere una sgangherata compagnia di varietà. Ma l'improvvisa apparizione nel corridoio del vagone d'una giovane maggiorata stravolge la pacifica conclusione, manda all'aria il consolatorio e sentimentale *happy end*.

Peppino sconfessa i buoni propositi del suo personaggio. Lo afferra per il collo e lo soffoca. Lo condanna alla pena capitale, lo sacrifica quasi come un atto di misticismo

---

<sup>377</sup> Giacovelli Enrico, *Tutti i film di Pepino De Filippo...* cit.

al negativo. Si assiste ad una specie di cerimonia dove il grande attore comico celebra la messa al bando del patetismo. Santifica l'estasi del vuoto di *pathos*. Si purifica dal possibile pentimento, dal ritorno ai buoni sentimenti. La presenza di questi ultimi, infatti alimenterebbe la giustificazione, la comprensione ed il perdono. Nella scena finale di *Il marito* (Nanni Loy – Gianni Puccini, 1958) anche qui nello scompartimento d'un treno che dalla capitale conduce in provincia il protagonista Sordi pare aver dimenticato le proprie idee di grandezza. Sembra aver messo la testa a posto, aver accettato la tranquillità domestica e perfino l'intromissione definitiva della suocera. Ancora una volta l'incontro con una femmina giunonica (potremmo dire felliniana) sconvolge i piani della redenzione, della conciliazione derivata dal fallimento della riacquistata innocenza. Tutte qualità dalle quali tanto Peppino come il Nostro sono artisticamente esenti.

## 2.22. Amore e guerra

*Caro Alberto ti vedo nella stessa divisa, o quasi, come quando ti conobbi, circa quindici anni fa nell'81° fanteria ... 81° fanteria divisione Torino! Soldato allora e soldato adesso! ... Beh ora dovrei rivolgerti la domanda di sempre: perché fai questo personaggio?... Per carità non farmela. Come mai faccio questo personaggio? Sono un attore interpreto dei personaggi. Tu sai che i personaggi che amo fare sono quelli veri, colti dalla vita. Perciò più vero di questo, di un soldato che ha fatto la guerra. Io ho fatto il soldato, ho fatto la guerra perciò nessuno può insegnarmi come si indossa la divisa grigioverde o come si comporta un soldato<sup>378</sup>.*

*Amore e guerra* è il titolo italiano della commedia di Woody Allen *Love and Death* (1975, la prima pellicola della nuova fase di comicità di Allen, meno slapstick e più sofisticata). Ma funziona anche come perfetto cartiglio, formula, sintesi del periodo sordiano che corrisponde ai primi anni Quaranta.

---

<sup>378</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Carlo Mazzarella, pubblicata come materiale extra nell'edizione digitale del documentario di Gloria De Antoni, *Cartoline dal grande schermo*, Gemona, Cineteca del Friuli, 2007.

Con *amore e guerra* s'intende naturalmente fotografare le particolari tonalità della vita pubblica di Sordi, strettamente attinenti all'attività artistica. Custodiva, infatti, con gelosia e circospezione i propri *affaires*. Contemporaneamente come avveniva per *Boris Grushenko* (il protagonista del film di Allen) produceva un gran parlare delle virtù marziali, senza poi avere grandi attitudini eroiche.

Se letta all'interno d'una prospettiva storica, la dichiarazione di Sordi all'interlocutore Carlo Mazzarella (attore brillante prestato al giornalismo rosa) che viene a confermare che le uniche azioni militari (d'un certo rilievo) del Nostro sono avvenute appunto solo davanti all'obiettivo della macchina da presa. Infatti, dopo l'infatuazione bellica della primissima ora, Sordi aveva compreso che la guerra era qualcosa di diametralmente opposto alla festosa ed interminabile parata militare che sconsideratamente aveva promesso Mussolini...

*... il primo esempio concreto di questa guerra [...] lo avemmo con il bombardamento di San Lorenzo. Quel giorno io ero andato al cimitero del Verano, che sta proprio nel quartiere di San Lorenzo, a trovare mio padre che era morto nel '41. Al ritorno avevo comprato un cocomero che intendevo portare in caserma per mangiarlo con i miei commilitoni, quando fui colto dall'allarme. Mi rifugiai in un portone. Il bombardamento fu tremendo, mezzo quartiere andò distrutto. Le bombe raggiunsero anche il vicino cimitero e i cadaveri furono disseppelliti a migliaia dalle tombe. Alla fine ci ritrovammo tutti ammutoliti dal dolore e dalla paura ma anche esterrefatti di fronte a tanta audacia, di fronte a tanta impudenza: "Ma come?" ci domandavamo, "osano bombardare Roma, la Città Eterna, la Città Sacra, la Capitale dell'Impero?" "Ma non dovevamo vincere la guerra in un lampo?" "A quest'ora non dovevamo già essere da tempo a Parigi e a Londra?" Invece ci ritrovavamo qui, a casa nostra, in mezzo alle macerie a contare i cadaveri e a soccorrere i feriti...<sup>379</sup>.*

---

<sup>379</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Governi Giancarlo, *Alberto Sordi. Un italiano come noi: biografia, testi, filmografia*, Milano, Milano Libri Edizioni, 1979, pagg. 32-33.

Prima che i bombardamenti aerei cominciassero a seminare (non solo in prima linea, ma anche tra le persone deboli ed inermi) distruzione e morte, la popolazione rispondeva tranquillamente agli allarmi notturni. Si riuniva tranquillamente nei rifugi senza particolare apprensione, come se si trattasse di un'esercitazione. Un appuntamento quotidiano dove molti si ritrovavano per discutere e conversare. Con l'intervento nordamericano anche quella folla che aveva osannato, entusiasta, i propositi di *guerra-lampo*, comincia a perdere le proprie certezze. Comprende che le forze in campo degli *altri* eserciti erano smisurate, che il conflitto sarebbe durato ancora a lungo e ci sarebbe stato bisogno di molta pazienza.

La rassegnata sopportazione dei disagi quotidiani diventa il sentimento più diffuso tra la popolazione. L'elogio della pazienza diviene il lemma d'una nuova linea (condivisa tra gli altri da Luigi Chiarini ed Alessandro Blasetti) della propaganda cinematografica fascista. Dopo l'entusiasmo cieco del secondo semestre del 1940 (periodo durante il quale l'Istituto Luce aveva realizzato sedici documentari d'esaltazione militare dai titoli inequivocabilmente altisonanti come *La fine della S. Giorgio*, *La battaglia dello Jonio* o *Ali fasciste*) produttori, registi attori e maestranze di Cinecittà (a differenza dei loro omologhi hollywoodiani) erano più che titubanti nell'appoggiare lo sforzo militare nazionale. Ricorda Gian Piero Brunetta:

*Nel 1941 è costituito, presso il ministero della cultura popolare e presieduto dal ministro Pavolini, il Comitato per il cinema di guerra e politico. Il comitato approva subito i piani per sette grandi pellicole spettacolari o documentarie a soggetto di guerra. Tre di esse sono dedicate all'esercito ed alla guerra terrestre, in Africa settentrionale [Bengasi (Augusto Genina, 1942) e Giarabub (Goffredo Alessandrini, 1942)] e sul fronte russo, due alla marina [Uomini sul fondo (Francesco De Robertis, 1941) e La nave bianca (Roberto Rossellini, 1942)<sup>380</sup>], due all'aeronautica [I tre Aquilotti (Mario Mattoli, 1943) ed Un pilota ritorna (Roberto Rossellini, 1942)]. [...] Questo è ciò che il regime vuole già nel '41 " Quel senso di quotidiana continuità della guerra, quel vedere la guerra così*

---

<sup>380</sup> A questo dittico s'aggiungerà *Alfa Tau* ancora diretto da Francesco De Robertis (un ufficiale della marina prestato al cinema) che è anche soggetto e sceneggiatore di *La nave bianca* (N. del A.).

*serenamente accettata e ormai fatta abituale nei combattenti, riescono a infondere una sicurezza ed un confronto che invano si chiederebbero ad immagini dal tono più acceso". E lo stesso tono è ancora nel '42: "Per quel che riguarda il tempo nostro, cioè il tempo di guerra, crediamo che l'equivoco, in cui cinematograficamente parlando si cade, sia questo; dare il maggior sviluppo possibile alle pellicole che riproducono autentici aspetti della guerra guerreggiata e trascurare assolutamente la vita di ogni giorno delle popolazioni civili nella stessa guerra impegnate. Perché è ormai un dato acquisito che la guerra moderna non si combatte più soltanto nel territorio di battaglia, ma anche, e in modo formidabile, nei territori metropolitani, in cui si lavora intensivamente e si sopporta, con ferrea volontà, ogni sorta di sacrifici per apprestare ai combattenti mezzi idonei al raggiungimento della vittoria"*<sup>381</sup>.

Inizialmente erano dei progetti concepiti per celebrare (quasi didatticamente) il valore delle forze armate nazionali. S'illustrava l'efficacia degli addestramenti e la meraviglia dei mezzi che avevano a disposizione. Poi in fase di realizzazione venivano abbassati i toni. Al mito del valore bellico subentrava l'intima elegia del soldato. Il carattere retorico e trionfalistico di esaltazione di imprese vittoriose militari viene sostituito da uno stile più intimo, antiretorico ed antropocentrico. I dialoghi perdono l'enfasi letteraria, si fanno dimessi, colloquiali. La vita dell'individuo prevale sulla ragion di stato.

L'opera che inaugura questo filone è *Uomini sul fondo* (Francesco de Robertis, 1941) un film che viene salutato dalla critica dell'epoca come un autentico capolavoro:

*Uomini sul fondo arriva come un colpo di fulmine. Fra tanti film strombazzati prima di nascere, seguiti durante la lavorazione da una pubblicità tripudiante, lanciati come degli eventi storici, e che poi si rivelano alla fine in tutta la loro vuota nullaggine bottegaia, eccone uno anonimo, inavvertito, senza lustri di grandi firme e di stelle che si scopre*

---

<sup>381</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, cit., pagg 149-152.

*di colpo per un capolavoro del nostro cinema [...] Avremo visto ormai cento film di sommergibili, ma questo è il più vero, il più bello, il più emozionante di tutti. Non ci sono attori di professione questa volta, ma autentici ufficiali e marinai. Cogliendoli nella loro personalità, nella loro psicologia, nel loro linguaggio essenziale, il grande regista che si nasconde in questo film ha saputo, senza modificare nulla in loro, farne dei personaggi compiuti e indimenticabili. Tutto è di classe superiore in Uomini sul fondo: il realismo profondo, e quindi antirettorico, con cui è preparata e sostenuta di quadro in quadro, la tensione drammatica; la stupenda chiarezza descrittiva con cui sono mostrate e rese palpitanti le fasi tecniche d'ogni manovra; la magia poetica con cui sono vedute le forme del mondo marino, l'acqua, le luci, le alberature, e fin quei mostruosi automi oscillanti degli scafandri. È un'opera fatta fuori del cinema, che passerà su tutti gli schermi del mondo portando dovunque l'immagine di una nuova Italia, seria, modesta, esemplare e virile<sup>382</sup>.*

È indubbio che (pur con tutte le dovute distinzioni, segnalate da Georges Sadoul<sup>383</sup>), l'opera focalizzava un certo sguardo sul reale che porterà ad esiti magistrali a partire dal primissimo dopoguerra. Principale responsabile di questo filone *anti-patriottardo* è la Scalera Film, casa di casa produzione che (all'interno del panorama produttivo italiano) costituisce un caso molto particolare (imitato e superato solo da Dino De Laurentiis). Era stata fondata nel marzo del 1938 dai fratelli Michele e Salvatore Scalera costruttori napoletani che operavano nell'edilizia civile a Napoli e a Roma. Molto vicini alle alte sfere del regime, avevano ottenuto un gran numero di appalti pubblici nelle colonie dell'Africa orientale<sup>384</sup> (costruzioni di aeroporti civili e militari, realizzazione delle più importanti opere stradali dell'Impero come la Asmara-Massaua in Eritrea e la litoranea Tripoli-Bengasi in Libia) adottando dei metodi, pare,

---

<sup>382</sup> Filippo Sacchi, *Il Corriere della Sera*, 19 febbraio 1941.

<sup>383</sup> Georges Sadoul lo definisce (nel suo *Dizionario dei film* Firenze, Sansoni, 1968) un *semi-documentario abbastanza convinto nonostante il moralismo militare che affiora di continuo*[un film che è] *stato considerato troppo affrettatamente da storici di dubbio gusto, come un precursore del neorealismo* (N. del A.).

<sup>384</sup> Cfr. Vincenzo Buccheri, "La crisi della Cines e il panorama produttivo", Caldiron Orio (curatore), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Venezia, Marsilio, 2006, Vol.V, pag. 123.

non del tutto leciti. È lo stesso Mussolini infatti (interessato ad incrementare la produzione autarchica ed il conseguente sfruttamento di Cinecittà) a consigliare loro di riciclare i guadagni delle loro speculazioni. Il duce gli aveva anticipato i benefici della futura “legge Alfieri” (che assicurava robusti finanziamenti alle produzioni nazionali e controllo sulla distribuzione di film stranieri soprattutto americani). I Fratelli Scalera, dunque, avevano acquistato ristrutturato ed ampliato gli studi della Caesar film sulla circonvallazione Appia. Avevano compiuto (cercando di imitare i modelli statunitensi) qualche timido esperimento nell’esercizio della distribuzione ed esibizione. Ma soprattutto avevano creato una organizzazione interna di tipo hollywoodiano con quadri fissi di attori, registi e tecnici contrattati a tempo determinato (e non a progetto).

### 2.22.1. *Giarabub ed I tre aquilotti*

*Dopo La cena delle beffe [in realtà abbiamo visto che si trattava de La notte delle beffe] Sordi venne scritturato per un paio di film di guerra. Il suo fisico, si diceva, era molto adatto per interpretare il personaggio dell’ufficiale brillante in partenza per un’azione valorosa. Recitò in Giarabub con Carlo Ninchi, [interpretazione] che gli valse un piccolo contratto in esclusiva con la Scalera e poi [ne] I tre aquilotti dove interpretò la parte d’un giovane aviatore con casco cinturone e [ac]cattivante sorriso. Poi dovette aspettare un anno prima che la Scalera lo utilizzasse per un nuovo film e fu purtroppo Sant’Elena piccola isola diretto da Renato Simoni, dove ad Alberto Sordi, visto in chiave di possibilità drammatiche, fu affidata la parte del carceriere di Napoleone [sic]. “Mi davano tutte parti serie perché io a quel tempo ci avevo la faccia normale, ero un bel ragazzino, avevo il fisico del giovane amoroso. I comici, invece, dovevano essere buffi, e infatti avevano tutti i dentoni, i bocconi, i capoccioni, come Totò, Guido Riccioli o Aldo Fabrizi”<sup>385</sup>.*

---

<sup>385</sup> Livi Grazia *op. cit.*, pag. 47.

Dopo il successo di *Uomini sul fondo* la Scalera mette in cantiere una nuova proposta: *Giarabub*<sup>386</sup>. Il progetto viene affidato alla regia di Goffredo Alessandrini un esperto conclamato del genere dopo i successi di *Cavalleria* (1936) e *Luciano Serra, pilota* (1938). L'argomento è tratto dal reale episodio dell'assedio inglese al fortino italiano di Giarabub (un'oasi della Cirenaica al confine tra Libia ed Egitto). Secondo le cronache ufficiali dell'epoca i soldati italiani s'erano trovati isolati sotto il fuoco incrociato britannico. Senza munizioni né vettovagliamenti, senza soccorsi, né medicine (prima di soccombere eroicamente) avevano resistito fino all'estremo delle proprie forze. La vicenda dal sapore leggendario regala ai produttori (ed allo stato maggiore fascista) una nuova trama dove rappresentare su quante sofferenze quotidiane, anche minute (la prostituta interpretata da Doris Duranti, s'improvvisa infermiera e muore da eroina), si costruisca il valore. Attraverso la pazienza, il sacrificio si poteva raggiungere l'eroica espiazione (soprattutto quella dei loschi traffici dei fratelli Scalera e delle nefandezze compiute dall'esercito regio nell'occupazione)

L'intenzione di Alessandrini era quella d'assemblare le riprese dei piani medi e corti girati nei teatri della Scalera, con esteriori medio lunghi e totali girati per tre quarti nei pressi d'una cava di pozzolana tra Cinecittà e la sede dell'Istituto Luce. Più tardi il regista era anche riuscito a girare intere sequenze di battaglia in Libia con il contributo dell'Ottavo reggimento di bersaglieri e d'un battaglione di camicie nere che per l'occasione indossavano le divise tolte ai prigionieri inglesi. Tuttavia come segnala attentamente Giuseppe De Santis l'amalgama appare tutt'altro che riuscita:

*Come tutti i film di guerra, Giarabub si suddivide in due parti: l'una costituita dal puro documentario delle battaglie, l'altra, dalla storia e dai drammi dei personaggi che a queste hanno preso parte. La prima, nel film di Alessandrini, possiamo senz'altro ritenerla riuscita: chiare appaiono le fasi delle battaglie, [...] fervido e progressivo il ritmo cinematografico di esse, efficace la disposizione e la composizione narrativa sul terreno e sul fotogramma. In certi pezzi, se raggiunta la patente e disadorna "verità" che tanti documentari casuali ci hanno schiettamente raccontata altre volte: e*

---

<sup>386</sup> A partire dal 22 ottobre 2011 il film è consultabile in linea all'indirizzo web [www.youtube.com/watch?v=LQeYT4CNKW8](http://www.youtube.com/watch?v=LQeYT4CNKW8) [ultima consultazione realizzata il 16 luglio 2012 (N. del A.)]

*non conosciamo, in questo campo, un elogio più sicuro. Ma la seconda ci appare fiacca nelle premesse e nelle conclusioni propagandistiche, [...] falsa e retorica nella modulazione dei caratteri*<sup>387</sup>.

Ancora più estrema è l'opinione a riguardo di Mino Argentieri che non salva nemmeno le scene d'azione girate in Cirenaica, troppo diluite nelle dimensioni orizzontali del deserto, troppo affannate dall'enfasi celebrativa dell'eroismo e del sacrificio:

*Diversamente dai film nei quali un pugno di audaci tiene duro sino all'ultimo minuto, quando a miracolarli è l'arrivo dei nostri, in Giarabub, non c'è salvezza. Un messaggio degli inglesi, paracadutato da un caccia, invita ad arrendersi entro dieci minuti, altrimenti il forte sarà distrutto. Il comandante ordina l'adunata, raduna gli ufficiali tra cui il sottotenente Sordi proprio lui, chiamato con il suo cognome, l'Albertone nazionale che si affaccia, piuttosto stranito, in una lenta panoramica*<sup>388</sup>.

Quest'immagine dell'*Albertone nazionale* che esce dalla porta dell'infermeria (per assistere all'adunata finale) con la testa tutta fasciata e lo sguardo stralunato è una delle pochissime apparizioni del Nostro in un film che appunto non ricoprirà una posizione rilevante nel suo personale curriculum.

Un discorso diverso si deve fare per la successiva pellicola interpretata da Sordi, la già menzionata *I tre aquilotti* (Mario Mattoli, 1942). In questo caso il Nostro assume un ruolo di co-protagonista al fianco di Carlo Minello e Leonardo Cortese, che era allora uno dei più popolari giovani attori. Mario Mattoli (abile sperimentatore di ricette cinematografiche di grande successo popolare, cfr. supra) viene incaricato dalla Alleanza Cinematografica Italiana la casa di produzione di Vittorio Mussolini di realizzare un nuovo film sull'aviazione. Il figlio cinefilo del duce voleva qualcosa di simile a *Un pilota ritorna* (Roberto Rossellini, 1942), ma dai toni più leggeri e giovanilistici. Lui stesso con lo pseudonimo latineggiante di Tito Silvio Mursino) s'incarica di scrivere il soggetto. E l'argomento (a scapito dell'autarchia paterna) che

---

<sup>387</sup> Giuseppe De Santis, "Giarabub", in *Cinema*, 25 maggio 1942.

<sup>388</sup> Argentieri Mino, *Il cinema in guerra. Arte comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Roma, Editori Riuniti, 1998, pagg. 65-68.

ricorda molto da vicino quello di *Wings* (William A. Wellman, 1927) rivela l'intensa passione di questi per cinematografia nordamericana.

D'altra parte [a partire dal 1932 con *L'armata azzurra* di Gennaro Righelli, per seguire con i già citati *Cavalleria* e *Luciano Serra pilota* (film del 1938, regia di Alessandrini, sceneggiatura di Roberto Rossellini con la supervisione dello stesso Vittorio Mussolini)] il cinema d'aviazione era stato uno dei filoni bellici più praticati dalla cinematografia del regime. Inoltre, dopo la morte del comandante d'aviazione Bruno Mussolini<sup>389</sup>, (terzogenito del duce) l'arma aveva addirittura assunto valori mistici: il sacrificio alla patria, se compiuto nell'alto dei cieli, assumeva (secondo la linea nuova linea propagandistica) connotati trascendenti. Si consideri, tra l'altro, che l'unico film di guerra (attorno allo sbandamento successivo all'8 settembre) prodotto negli studi repubblicani di Venezia sarà *Aeroporto* (Piero Costa, 1944).

Senza raggiungere l'euforia (come segnala Mino Argentieri) soltanto *I tre aquilotti* il Mattoli si concede il lusso di raccontare una storia d'aviazione con una leggerezza ispirata alle commedie hollywoodiane. La sua genesi è singolare:

*Cinema nel numero 136 (25 febbraio '42), riferendosi ai progetti autorizzati, in prima istanza, dal Comitato per il film di guerra e il film politico, genericamente prende nota che sarà realizzato un film sull'Accademia marinara di Livorno. Nei comunicati successivi, il film sugli accademisti di Marina, intitolato Tre cadetti, soggetto di Tito Livio Mursino [sic, ma in realtà Tito Silvio Mursino] (pseudonimo di Vittorio Mussolini), prodotto dall'ACI, continua a riguardare l'Accademia di Livorno. Regista ne è già Mario Mattoli, ma l'interpretazione principale parrebbe assegnata a Massimo Girotti. Nel marzo '42, Cinema usa il nuovo titolo di I tre aquilotti, che sancisce la trasformazione del film e il trasferimento dal genere marinaresco a quello aviatorio. Gli interpreti sarebbero stati Adriano Rimoldi, Massimo Serato, Ruggero Ruggeri, Michela Belmonte e Antonio Gandusio, una congrega tutta da rimescolare...*<sup>390</sup>

---

<sup>389</sup> Nel 1943 Esodo Pratelli realizza *Gente dell'aria* il cui argomento si ispirava appunto alla biografia di Bruno Mussolini (N. del A.).

<sup>390</sup> Argentieri Mino, *op. cit.*, pag. 74.

Infatti il cast viene globalmente rimodellato ad eccezione della giovane sorella di Maria Denis, Michaela Belmonte (che aveva già dato una discreta prova interpretativa nel coevo rosselliniano *Un pilota ritorna*). Essa viene appunto circondata giovanotti dai volti altrettanto giovani e freschi: Carlo Minello, Leonardo Cortese (che all'epoca era già un attore giovane riconosciuto ed ammirato da critica e pubblico), Galeazzo Benti ed Alberto Sordi. La redazione della sceneggiatura viene affidata ad Alessandro De Stefani che aveva lavorato in *L'assedio dell'Alcazar* (Augusto Genina, 1940) e che di lì a poco aderirà (insieme ad uno sparuto gruppo d'altri cinematografari) alla Repubblica Sociale. Alla sceneggiatura (secondo Stefano Della Casa<sup>391</sup>) collaborano anche Roberto Rossellini (ormai un esperto del genere) e lo stesso Mario Mattoli. Il regista marchigiano (specialista in film comici o drammi sentimentali) si trova di fronte all'arduo incarico di dirigere una specie di documentario sull'Accademia aeronautica di Caserta. Si trattava di realizzare una sorta di *depliant* informativo d'una scuola *che insegna ad essere aviatori ed uomini nel senso più italiano e fascista della parola*<sup>392</sup> che possedesse una trama leggera ed a tratti scanzonata

Tra i quadri illustrativi della vita di caserma (esercitazioni, lezioni di teoria ed annacquato nonnismo) la vicenda narra le vicissitudini di Marco (Leonardo Cortese), Mario (Carlo Minello) e Filippo (Alberto Sordi), tre allievi ufficiali dell'Accademia Regia di Caserta molto legati tra loro da fraterna amicizia.

*Tre inseparabili compagni, allievi dell'Accademia Aeronautica di Caserta, Marco, Mario e Filippo, seguono con entusiasmo i corsi per conseguire il brevetto di pilota. Quando giungono a Caserta per trascorrervi un periodo di vacanze la mamma e la giovane sorella di Mario, Adriana, sboccia un idillio tra la ragazza e Marco. Ma il fratello della ragazza si oppone ostinatamente al loro fidanzamento perché non è convinto della serietà delle intenzioni di Marco e la loro amicizia ne risente. In più, in seguito al trauma psicologico subito per un incidente in fase di atterraggio, Marco non è più in grado di ottenere il brevetto di pilota e viene assegnato ai servizi a terra. Terminati i corsi gli allievi si separano e*

---

<sup>391</sup> Della Casa Stefano, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pag. 39.

<sup>392</sup> Calzini Raffaele, *Film*, 30 agosto, 1942.

*raggiungono la loro destinazione sui campi di battaglia. Dopo vari mesi il fratello della ragazza ha un'avaria al motore e, costretto ad atterrare in territorio nemico, viene ferito. Quando dalla base italiana si organizza un volo di soccorso, Marco chiede e ottiene il permesso di prendervi parte e riesce a trarre in salvo il ferito, dopo aver preso i comandi dell'aereo al posto del pilota ucciso dai colpi della contraerea. I due 'cognati' si riconciliano, Marco torna a pilotare, i tre aquilotti si ritrovano e naturalmente, al più presto verranno celebrate le nozze<sup>393</sup>.*

Il personaggio del terzo aquilotto, (quello di Sordi) non possiede dunque alcun peso drammaturgico. Non ha alcuna voce in capitolo nelle trame amorose, né si segnala nelle azioni di guerra. L'unica sequenza che gli regala un certo protagonismo (ed in questo s'apprezza la mano di Mattoli) è rappresentata dalla riproposizione, in compagnia di Galeazzo Benti, del suo repertorio teatrale di presentatore buffo. Questa particolare sottolineatura aggiunge all'interpretazione del Nostro (come sottolinea Claudio G. Fava) un aspetto interessante...

*... permette di individuare assai bene i lineamenti naturalmente ironici e parodistici presenti nell'attore sotto la pelle qui tutta eroica e goliardicamente avventurosa del personaggio. E quanto più Sordi nel film si sforza d'essere militaresco e giovanilmente aggressivo, tanto più noi, adesso, vediamo netta in controluce la vena tura parodistica e grottesca che abbiamo poi imparato così bene a conoscere in lui, e che fa capolino anche qui, quasi a dispetto dell'attore<sup>394</sup>.*

Il film viene proiettato fuori concorso all'ultima delle edizioni della Mostra di Venezia celebrate sotto il regime, (al *matinée* delle 17 per un pubblico di soli militari ed alle 21 al palazzo del cinema). Riceve caldi applausi e critiche molto lodevoli che

---

<sup>393</sup> Trama sintetizzata ottimamente nel sito della Fondazione Ente Spettacolo [www.cinematografo.it/pls/cinematografo/consultazione.redirect?sch=1571](http://www.cinematografo.it/pls/cinematografo/consultazione.redirect?sch=1571) [ultima consulta realizzata il 16 luglio 2012 (N. del A.)].

<sup>394</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 45.

coincidevano nell'apprezzare la corretta combinazione il tono sentimentale e quello umoristico in un equilibrio che evidenziava il valore pedagogico...

*... di una scuola che insegna ad essere aviatori ed uomini. La sincerità emotiva di questo film cameratesco girato sotto gli auspici della G.I.L. [la Gioventù Italiana del Littorio<sup>395</sup>] si è palesata nel successo d'interesse e di commozione che le vicende umane ed eroiche hanno suscitato presso il pubblico... I soldati hanno riconosciuto la parola, il gesto, il cuore di altri soldati ai quali la festosa vena di Mattoli ha prestato un intreccio altamente ispirato<sup>396</sup>.*

Proprio a Mario Mattoli (il regista di Totò e dei melodrammi più lacrimosi), viene riconosciuto il merito di non essersi lasciato cadere nel tranello della retorica. Tutt'al contrario, il regista marchigiano ha saputo osservare da vicino con schietto realismo un autentico ambiente militare. Ha saputo raccontare (all'interno d'un *pamphlet* di propaganda) una storia semplice, lineare, spontanea senza alcuna ricerca d'effetti teatrali. Il film è diretto in modo antiretorico, schietto con la ricerca d'un realismo intimo che a volte superava le nuove direttrici propagandistiche.

Un grande merito della riconosciuta qualità del film (assai risaltata dalla critica<sup>397</sup>) era da addebitarsi alla bravura dell'operatore Brizzi che fotografando in piena luce l'Accademia di Caserta con la sua Reggia, i suoi parchi, le sue fontane aveva fornito una cornice dimessa pero semplice e lineare ad una vicenda di giovanile coraggio. Tuttavia l'assoluta novità, l'intensa ventata di freschezza è data dalla composizione del cast.

Al suo interno il Nostro si distingue come *giovanissimo promettente acquisto del nostro cinema [...] un bel ragazzo disinvolto, dotato di un viso mobile ed espressivo<sup>398</sup>*. Nel periodo sordiano d'amore e guerra (come si diceva all'inizio del capitolo)

---

<sup>395</sup> Nel 1937 il regime (il 29 ottobre del XVI anno dell'era fascista) dittatoriale giunge alla conclusione che la formazione dei giovani deve essere affidata ad un'unica istituzione che dipende direttamente dal partito fascista. Si viene così a creare la Gioventù Italiana del Littorio (G.I.L.) come fusione dei fasci Giovanili di Combattimento (che già erano un organo diretto del partito) e dell'Opera Nazionale Balilla che invece era diretta dal Ministero dell'Educazione nella persona del Sottosegretario di Stato per l'educazione fisica e giovanile (N.del A.).

<sup>396</sup> R. Calzini, *Film*, n° 36, 5 settembre 1942.

<sup>397</sup> Cfr. G.P. [Guido Piovene], *Corriere della Sera*, Milano, 9 ottobre 1942 e Sar. [Fabrizio Sarazani], *Il Giornale d'Italia*, Roma, 10 ottobre 1942.

<sup>398</sup> Gaetano Garancini, *L'eco di Venezia*, 30 agosto 1942.

nemmeno il Nostro poteva esimersi dal fascino dell'*arma azzurra*. Era riuscito ad ottenere l'uniforme attillata, con lo stemmino dell'aquila. La indossava con orgoglio, sul set e fuori (anche durante le pause) durante tutta la lavorazione del film. La divisa dell'aviazione (anche per le strategie propagandistiche sopra ricordate) era l'elemento prediletto nella costruzione del romanzo sentimental-popolare. Il solo fatto d'indossarla aumentava considerevolmente il fascino del giovane attore:

*... per la verità io ho avuto sempre un senso di subordinazione, ammirazione e stima per coloro che, in ogni campo, ce l'hanno fatta. Fra i divi, certo, c'era qualcuno che preferivo, ma io non dissacravo mai niente e nessuno perché quello era l'ambiente in cui dovevo entrare ed era l'esempio di quello che io sarei dovuto diventare. Ammirazione quindi, e mai risentimento; invidiavo sì la loro posizione, la loro popolarità, l'essere riconosciuti dalla gente, perché io mi sentivo uno di loro anche se non potevo ambire a quelle posizioni, e mi dispiaceva soprattutto non essere noto. Ma erano invidie diciamo tecniche, legate solo alla professione. [...] La prima volta [che venni riconosciuto dalla gente] fu con *I tre aquilotti* di Mattoli, del '42. Il film uscì al Barberini di Roma, e io passavo ore e ore davanti al locale per farmi notare. Un giorno ci fu una ragazza che mi riconobbe e mi disse: "Ma lei non è uno dei tre aquilotti del film?" "Sì, sono io, risposi, sono qui apposta". E poi firmai emozionato il primo autografo, le feci vedere dove stavo raffigurato nel manifesto, lei mi guardava stupita di questa mia propaganda<sup>399</sup>.*

Il Nostro, dunque, ricorda [ancor più intensamente di *I vitelloni* (Federico Fellini, 1952)] questa esperienza come la prima importante occasione in cui finalmente riesce a sentirsi un attore cinematografico importante. Ma il successo di Sordi (esploso improvvisamente ed inaspettatamente) ma possiede tutti i caratteri dell'effimerità e viene spazzato via dai venti di guerra, quelli reali e drammatici.

---

<sup>399</sup> Porro Maurizio., *op. cit.*, pagg. 94-95.

## 2.22.2. Sant'Elena piccola isola

[L'atto eroico] è l'espressione più tipica del valore inutile di una società vecchia e decadente. Gli uomini di Giarabub sono uomini qualunque, né belli, né brutti. Uomini che fanno il loro dovere, che affrontano i rischi senza spavalderia chiassosa di un'altra latinità, ma [con la vecchia facoltà d'adattamento alla buona razza italica<sup>400</sup>].

Queste righe di Alberto Consiglio critico di *Film* e co-sceneggiatore di *Giarabub* testimoniano gli interrogativi (posti anche e soprattutto all'interno dell'*entourage* culturale fascista) sulle relazioni tra creazione artistica e rappresentazione della realtà contemporanea. Ad un anno di distanza dalla mobilitazione delle truppe, l'ipotesi di una risoluzione del conflitto mondiale rapida, favorevole ed indenne comincia a zoppicare. Svanisce l'idea un nuovo corso del fascismo affrancato dalla monarchia, dal Vaticano e dall'oligarchia finanziaria e industriale. Il dibattito culturale si stava dirigendo verso una maggior attenzione al paese reale, verso una lettura dell'attualità sociale populistica ed antiretorica che si occupi della quotidianità della gente comune fuori delle dimensioni epiche ed eroiche.

Non si trattava certo di un'opposizione radicale<sup>401</sup> alla produzione nazionale contemporanea. Il cinema ancora puntava l'accento sulle contraddizioni del regime. Ancora non criticava apertamente le ingiustizie sociali ed il disagio morale ed esistenziale da queste innescato. Tuttavia cominciava a farsi strada il sintomo d'una certa insoddisfazione. L'eccessivo formalismo di melodrammi lacrimosi cominciava a dare i primi segni di stanchezza. Le commedie leggere (realizzate su imitazione delle operette mitteleuropee) avevano intrapreso cammini d'evasione eccessivamente irreali.

Così la propaganda (ricorda lo storico Massimo Cardillo) aveva trovato terreno fertile nel genere dei film in costume. All'interno d'un argomento costruito a partire da famosi eventi storici, venivano inseriti motivi dichiaratamente propagandistici.

---

<sup>400</sup> Consiglio Alberto, "Interpretazione di Giarabub", in *Film*, n° 45, 8 novembre 1941.

<sup>401</sup> L'opposizione più radicale sarà quella messa in atto da Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Carlo Lizzani, Massimo Mida, Aldo Scagnetti tutti membri della redazione della rivista *Cinema* (N. del A.).

*La parola chiave è “Italia”, lo scopo è quello di esaltare tutte le doti del popolo italiano, e la propaganda continua disinvoltamente a compiere improbabili ma funzionali capriole all’indietro. Ne La congiura de’ Pazzi (1941) di Ladislao Vajda, Lorenzo de’ Medici pronuncia una frase che non è desiderio o speranza, ma assoluta certezza: “L’unità spirituale d’Italia intanto è una realtà, l’ho voluta io a Firenze e tutto il mondo guarda oggi a Firenze. Cita Donatello, Sandro Botticelli, Antonio da Sangallo il Vecchio e Angelo Poliziano. È proprio quest’ultimo a essere anche lui portatore di certezze assolute “Oh, sì, l’arte e la bellezza si respirano soltanto qui. Lorenzo [...] Si giostra col re di Francia, col re d’Inghilterra e con Maometto II”. Altro appello al presente?<sup>402</sup>*

Dunque, se la propaganda dell’ardimento, del coraggio e dell’eroismo non era più efficace, si doveva cambiare strategia. Si cominciava ad esaltare decisa determinazione del carattere italiano. Si celebrava la forza d’animo di grandi rappresentanti della *gens italica* in polemica opposizione anti straniera. Uno dei bersagli favoriti era la Gran Bretagna.

*“In quell’isola ipocrisia e perfidia nascono di natura come da noi i fiori”. L’odio verso l’Inghilterra, verso l’isola maledetta, è al centro de Il Re d’Inghilterra non paga (1941) di Giovacchino Forzano, ambientato nella Firenze del 1340 [...] Il film costituisce anche un ennesimo richiamo alla cooperazione e alla concordia nazionale. A uno spirito di nazione, che trova il suo garante e mallevadore in Dante, arruolato anche lui come esempio e incitamento al presente [...] Descrizione di un calvario e minuzioso prontuario di odiosi oltraggi è Sant’Elena, piccola isola (1943) di Renato Simoni, storia degli ultimi anni della vita di Napoleone (Ruggero Ruggeri) sottoposto all’umiliazione e alla persecuzione fisica e morale da parte dei suoi carcerieri inglesi [...] In sala nessuno può percepire l’Imperatore come*

---

<sup>402</sup> Cardillo Massimo, “Propaganda indiretta nella finzione: presente e passato”, in Laura Ernesto G. (curatore), *Storia del cinema italiano 1940-1944*, Venezia, Marsilio, 2010, Volume VI, pagg. 59-60.

*francese, è un uomo a cui il proprio astro ha voltato le spalle e che ha sbagliato la sua ultima valutazione*<sup>403</sup>.

*Sant'Elena piccola isola* era stato sceneggiato da Oreste Biancoli ed Ettore Margadonna a partire da un soggetto dello stesso regista Renato Simoni. Questi aveva redatto il soggetto (in modo tanto pedissequo da rischiare l'accusa di plagio) ispirandosi all'omonimo romanzo storico russo di Mark Aleksandrovic Aldanov (tradotto e pubblicato in Italia per i tipi milanesi di Bietti nel 1930). L'argomento racconta gli ultimi giorni di Napoleone (Ruggero Ruggeri), rappresentato non più come imperatore ma come cittadino della Corsica (che appunto Mussolini voleva annettere all'Italia), umiliato sempre più ferocemente dal suo carceriere inglese Lord Hudson Lowe (Lamberto Picasso). Il *cittadino* Bonaparte consumato dalla malattia vede perdere, a poco a poco, tutti i suoi collaboratori, un po' per trasformismo, un po' anch'essi per consunzione. Le sofferenze fisiche e quelle morali (inflitte dagli "infami" *figli d'Albione*) accompagnano l'ex grande statista fino alla morte. Al momento dell'ultimo sospiro Napoleone in delirio (come faceva l'imperatore Augusto nelle cronache di Svetonio) ricorda le sue legioni, le truppe dei suoi concittadini inviate al sacrificio mortale.

Il critico di *Il Giornale d'Italia* Saranzani parla d'un film che non esce mai dal chiuso degli ambienti interiori (anche se almeno per i paesaggi marini la troupe s'era trasferita a Formia vale a dire la costa laziale a sud della capitale). Una pellicola diretta con un tono ed un ritmo assai severi. Tuttavia ...

*... trova lo stesso nelle parole e nella bella interpretazione di Ruggeri effetti di sicura drammaticità [...] vicino a Ruggeri è una fitta schiera di ottimi attori: assai bene è Picasso nelle vesti del ministro Hudson Lowe. Egli si mantiene all'altezza della recitazione convinta e superba di Ruggeri*<sup>404</sup>.

Del resto (come ricorda Mino Argentieri) l'esperienza cinematografica di Renato Simoni, critico, commediografo e regista teatrale, fino al momento s'era limitata alla

---

<sup>403</sup> *Ibidem*, pagg. 65-66.

<sup>404</sup> Saranzani Fabrizio, *Il Giornale d'Italia*, 4 giugno 1943.

stesura d'alcune sceneggiature [*La vedova* (Goffredo Alessandrini, 1939), *Se son matti non li vogliamo* (Esodo Pratelli, 1941), *Gente dell'aria* (Esodo Pratelli, 1943)]. La sua regia, dunque (nonostante il prezioso aiuto di Umberto Scarpelli) rivela un'eccessiva rigidità teatrale...

*... La conversione alla regia cinematografica destò l'imbarazzo di una critica che, rispettosa dell'autorevolezza di Simoni, non infierì su un esordio incolore, in cui a tener la fronte alta era un club di bravissimi attori, composto da Ruggero Ruggeri, Lamberto Picasso, Renato Cialente, Luigi Cimara, Annibale Betrone, Salvo Randone, dal giovane Paolo Stoppa e dal giovanissimo Alberto Sordi, che ancora non sospettava di avere attitudini per il comico<sup>405</sup>.*

Difficile dire se Alberto Sordi sospettasse o meno d'averne già a quell'epoca grandi attitudini per il comico. Sicuramente l'argomento del film non forniva un'occasione propizia per verificarlo. Del resto (così come ho potuto verificare nella copia depositata alla cineteca nazionale) l'interpretazione di Sordi è molto breve: lo si vede complessivamente per poco più d'un minuto mentre impartisce severi ordini ad un sottoposto, per la sorveglianza dell'imperatore<sup>406</sup>.

Si ricordava più sopra che proprio nel salotto di Andreina Pagnani (frequentato appunto da Ruggero Ruggeri e Renato Simoni) il Nostro cercava in tutti i modi (con un'allegria violenta) di farsi notare. Faceva scherzi, imitazioni, insisteva disperatamente nel far ridere a tutti i costi. Ora aveva, finalmente, avuto la possibilità di recitare assieme a Ruggero Ruggeri. Aveva ammirato da vicino il grande attore drammatico, e per comparazione aveva assaporato la consapevolezza di trovarsi a proprio agio nei panni d'un cattivo.

Poco altro era rimasto, di quest'esperienza, nella sua memoria. Sordi ricordava unicamente un curioso aneddoto. Aveva visto il regista Simoni rimanere orgogliosa-

---

<sup>405</sup> Argentieri Mino, *op. cit.*, pag. 156-157.

<sup>406</sup> A conferma di quanto riportato da Claudio Fava: "*controllata la copia conservata alla cineteca nazionale [l'interpretazione] risulta sicuramente di circa un minuto al massimo. Lo si vede nei panni di un capitano inglese, impartire disposizioni ad un sottoposto per una severa sorveglianza a Napoleone* [Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 39, (N. del A.)]

mente sorpreso davanti al mirino della macchina da presa. Contemplava soddisfatto la propria inquadratura sull'attore Ruggeri e...

*... ammirato dall'immagine e dall'atteggiamento dell'attore  
esclamare: "Ruggero vieni a vederti! Sei magnifico!"*<sup>407</sup>

### 2.22.3. Albertone ed i telefoni bianchi

*Facciamo un passo indietro e parliamo un pochino dei suoi primissimi film, La principessa Tarakanova, La cena delle beffe, Cuori nella tormenta: con che animo li affrontava? ... Questi facevano parte della mia volontà di partecipare a qualunque costo al cinema e farmi scoprire. Mi rendevo conto che ero confinato in cose non adatte a me, che io avevo una carica diversa, tanto è vero che nei primi film sono stato impiegato come attor giovane, come amoroso, nella Signorina, per esempio, e non ero neanche bello, ma poiché ero vivace., ma io capivo di non essere attraente come Villa o Brazzi, di profilo avevo il nasone. Parlavo un linguaggio pulito, italiano, che avevo imparato in teatro. Sopportavo certe costrizioni, ma se non altro almeno lavoravo, qualcuno nell'ambiente incominciava a conoscermi. E attendevo il momento opportuno ... Ma questi registi, Campogalliani, Soldati, Mattoli, Bragaglia, Alessandrini, perfino Renato Simoni come li ricorda? Quale era il loro modo di lavorare nel cinema "eroico" degli anni Quaranta? ... Per la verità non osservavo ancora molto la direzione del film per capire i suoi meccanismi. Il rapporto fra me e il regista era sempre finalizzato a scoprire se io andavo bene o male, se lui aveva stima o no di me; li vedevo sì come gli artefici dello spettacolo, ma per quello che mi riguardava ero sempre davanti a loro per spiare se avevano una considerazione particolare per me ... Non ha mai tentato, proprio per colpire la loro fantasia, di recitare brani improvvisati, inventati da lei al momento? ... Sì,*

---

<sup>407</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 39.

*per la verità. Appena non ero impegnato davanti alla macchina da presa, dove avevo i miei problemi di dizione (e poi ero sempre preoccupato che mi cacciassero via), allora esplodevo in qualcosa che facesse loro capire che potevo far di più, e di meglio*<sup>408</sup>.

Il Nostro sembra conservare un ricordo della produzione cinematografica degli ultimi fuochi del ventennio (nonostante le differenze argomentali e contenutistiche) come un unico blocco omogeneo. Gli interessi, la poetica e la qualità dei risultati dei registi sopraccitati (dai fratelli Bragaglia che avevano partecipato al cinema d'avanguardia fino a Renato Simoni regista cinematografico *quasi per caso*) erano stati alquanto eterogenei, ma il tutto appariva offuscatamente immerso in una coltre opaca. Una nuvola di polvere che aveva depositato nell'immaginario comune una patina di bianco omogenea. Come se dai tetti di tutti i capannoni di Cinecittà continue ed interminabili neviccate avessero coperto tutti i set d'un manto candido come il colore dei famosi *telefoni*.

I responsabili della fortunata formula del *cinema dei telefoni bianchi* (ricorda fuori di metafora la sceneggiatrice Liana Ferri<sup>409</sup>) erano stati i pittori torinesi Menzio e Carlo Levi (quest'ultimo anche scrittore autore, tra le altre cose dell'autobiografico *Cristo si è fermato ad Eboli* pubblicato nel 1945). Essi erano stati chiamati a Roma per realizzare una scenografia che doveva ispirarsi a quella di *La vedova allegra* [*The Merry Widow* (Ernst Lubitsch, 1934)]. A differenza del modello lubitschiano non v'era nessun abito scuro da far risaltare per contrasto, avevano deciso di connotare tutta la scenografia (attrezzi compresi) d'una marcata tonalità di bianco.

Dunque, a stretto rigore all'interno del filone dei *telefono bianchi* avrebbero essere annoverate unicamente quelle commedie che si ispiravano (in linea di principio) alla Hollywood di Fred Astaire o alla "Berlino mitteleuropea" (di Ernst Lubitsch appunto). E vale a dire quel genere di *sophisticated comedy* dove (per necessità di migliorare la sincronizzazione dei veloci scambi di battute) s'era necessario ridisegnare il sistema di illuminazione (lampade meno potenti ma silenziose) ed eliminare qualsiasi

---

<sup>408</sup> Intervista ad Alberto Sordi in Porro Maurizio, *op. cit.*, pag. 94-95.

<sup>409</sup> Sceneggiatrice, tra le altre, di pellicole come *La macchina ammazzacattivi* (Roberto Rossellini, 1952), *Villa Borghese* (De Sica Vittorio e Franciolini Gianni, 1953) e *La ragazza del Palio* (Luigi Zampa, 1958). Per la citata dichiarazione cfr. AA. VV., *Raffaello Matarazzo*, Savona, Materiali Movie Club, 1976, in Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 32.

ridondanza scenografica. In senso stretto, dunque, si potrebbero certificare (all'interno della primissima filmografia sordiana) come film di *telefoni bianchi* “doc” solo *Cuori nella tormenta*, *Le signorine della villa accanto*, *Tre ragazze cercano marito* e forse anche *Chi l'ha visto?*

Afferma, tuttavia Francesco Savio (uno dei maggiori esperti italiani di *telefoni bianchi*) che tutte le commedie del periodo (non solo quelle più sofisticate) erano “cosparse di bianco”: l'intenzione era quella di dare più luce e brillantezza alle “trame ritorte ed circonvolute peripezie dei personaggi. Quindi anche le altre commedie (in cui il Nostro s'era trovato fuggacemente a lavorare) partecipavano alla *grande fiera del bianco*. Anche le altre possedevano atmosfere albine, vitree e vitrea e luccicanti dove i principali personaggi s'affannano intraprendenti e laccati a contendersi la propria fetta di finzione. I divi del momento interpretavano ruoli che esaltavano la sublimazione delle disavventure amorose, l'asettica lievitazione dal dolore, dal tradimento, dalla rinuncia. Il Nostro invece, dirigeva il proprio interesse nell'osservazione degli aspetti umani più sommessi. Le sfumature taciute, spesso rimosse, ma disseminate più o meno latentemente, nelle commedie di regime. La *vis comica* sordiana (in piena fase di formazione autodidattica) aveva dovuto forzosamente respirare l'atmosfera dei telefoni bianchi. Era dovuto entrare necessariamente in contatto con la particolare tipologia di personaggi cari alla sensibilità dell'epoca. Una fauna umana che (sottolinea il regista Carlo Lizzani) ....

*... col passare del tempo appare sempre più orripilante [giacchè] vi dominava una sola ideologia: quella del servo. Le varie segretarie private, allieve di seconda B, ecc., svolazzano, tubano e tradiscono segreti orgasmi per il capo ufficio, il padrone, il ricco, l'aristocratico. Un grande, osceno balletto che si propone (e da qui forse un certo “fascino sottile”) come mostruosa metafora del vivere quotidiano nel ventennio. E la spettrale rappresentazione di quella “barbarie prima” che è a monte della barbarie armata e corazzata che il fascismo e il nazismo istituzionalizzarono. Come pensare, infatti, che quel mondo piccolo borghese arroccato su valori così osceni e conservatori, non possa di colpo armarsi fino ai denti e costituire*

*la base di massa di quanti predicarono contro i disturbatori dell'ordine e i "diversi" in genere?*<sup>410</sup>.

Personaggi, dunque, calibrati su di un profilo morale molto basso. Una tipologia di persone animate da motivazioni meramente utilitaristiche che (se visti in ottica satirica) anticipano molte delle creazioni sordiane. Loschi figure in disdicevole connivenza con il potere che con l'illusione d'uscire dalla propria condizione sono disposti [come avverrà per esempio nel caso di Giovanni Vivaldi di *Un borghese piccolo, piccolo* (Mario Monicelli, 1977)] a compiere atti estremi.

Lo stesso Lizzani, tuttavia (uno dei più feroci critici dell'ideologia latentemente fascista e intensamente conservatrice presente nel sottogenere) sottolinea l'ottima fattura delle pellicole ascrivibili al *filone bianco*:

*... come documenti, quei film sono eccezionali [per la] stessa ragione per cui è più affascinante sfogliare La Domenica del Corriere di quegli anni che rileggere i discorsi di Mussolini*<sup>411</sup>.

Quindi il periodo dell'apprendistato cinematografico del Nostro avviene all'interno d'una produzione pedante e profondamente conservatrice. Vedeva e (nel suo piccolo) contribuiva a realizzare pellicole affollate da personaggi che (seppur camuffati sapientemente da vittime degli eventi) possedevano mentalità ottuse ed intimamente fasciste. Un cinema che solo con il senno di poi (una volta pienamente assunta la distinzione tra realtà e sua rappresentazione) si può apprezzare per l'alta sofisticazione del lavoro simbolico. Stilizzazione retorica che, ancor oggi, esercita (diremo laicamente) il proprio fascino. Sottolinea Alberto Farassino che ...

*... se è sempre e comunque insopportabile lo squadrista in camicia nera o il colonnello franchista, quegli stessi ruoli ideologici possono*

---

<sup>410</sup> Lizzani Carlo, "Questi borghesucci erano prefascisti", in *La Repubblica*, 16 ottobre 1976, citato in Casadio Gianfranco, Laura Ernesto G. e Cristiano Filippo, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni quaranta*, Ravenna (Longo Editore, 1991), pag. 12.

<sup>411</sup> Ibidem.

*anche affascinare quando sono rappresentati dal buon papà o dall'eroico aviatore*<sup>412</sup>.

Le disposizioni, dunque, del Ministero della Cultura Popolare (promotrici di un'etica del consenso) incoraggiavano produzioni d'accentuato populismo. Ed in questa direzione la commedia dei telefoni bianchi (o grigi che fossero) era per sua natura ontologicamente garante dell'ordine costituito e del rispetto dei suoi valori. È altrettanto vero che l'*happy end* appianava ogni possibilità di conflitto sociale. La segnalava senza rimuoverla. Anche solo per scongiurarla, la portava alla luce film dopo film sottraendola all'oblio.

Senza dubbio erano e restano film di propaganda. In loro s'animava la funesta volontà di Mussolini d'utilizzare la seduzione d'un immaginario creato *ad hoc*: l'universo avventuroso ed irrealista di Cinecittà. Ma gli spettatori di quel periodo (è opportuno ricordarlo) indossavano vecchi vestiti rivoltati e mangiavano pane nero. Spesso dovevano impegnare preziosi ricordi di famiglia per potersi comprare caffè, pasta, zucchero. E tuttavia...

*... dimenticando lutti e tragedie [...] correvano, quando i bombardieri alleati lo permettevano, a sognare e si immergevano nel buio delle sale cinematografiche, in un altro mondo, fatto di telefoni bianchi, di belle donne in abiti stupendi, di giovanotti in fiammanti auto sportive, di tavole apparecchiate e ricche di ogni ben di Dio, di appartamenti principeschi e di storie d'amore dolci e appassionate che si concludevano immancabilmente con uno scontato, e invocato, lieto fine*<sup>413</sup>.

Giancarlo Casadio (in conclusione del suo prezioso saggio sul *filone cinematografico bianco* ampiamente citato) sottolinea che la grande maggioranza degli artisti dell'epoca (compromessi o meno con la politica di regime) erano consapevoli di svolgere un'importante funzione sociale. Accomunavano i loro sforzi sapendo di star realizzando una medicina contro i lutti contemporanei. Si trattava sicuramente di un

---

<sup>412</sup> Farassino Alberto, "La polemica sulla riscoperta del cinema dei telefoni bianchi", in *La Repubblica*, 19 ottobre 1976. In *Ibidem*, pag. 13.

<sup>413</sup> Casadio Gianfranco, "Il cinema dei telefoni bianchi", in *Ibidem*, pag. 13.

placebo. Un rimedio era falso ed illusorio ma che ha aiutato a superare (in modo efficace) un periodo tragico della storia patria.

Lo stesso Paolo Russo<sup>414</sup> nel suo compendio della storia del cinema italiano (brillante seppur con qualche imprecisione dovuta alla necessità di sintesi) ricorda che queste commedie leggere mettevano in scena un'idea di società immutabile. Un mondo chiuso in se stesso. Delegato al rispetto al rispetto dell'autorità e delle regole. E tuttavia rivelavano inconsapevolmente un atteggiamento critico latente. Ribadisce Mario Mattoli in modo poco obbiettivo, ma largamente condivisibile:

*Tra le poche cose che mi fanno montare su tutte le furie, ci sono i discorsi di coloro che parlano dei telefoni bianchi. Dio mio, ma come si fa a volerne parlare male? I telefoni bianchi sono un'epoca che noi abbiamo realmente vissuto, e allora non si getta mica nella spazzatura un periodo della propria vita, no? Parlarne male vuole dire non capire l'epoca che noi abbiamo vissuto. Il cinema per la gente era davvero l'evasione, perché mica aveva i divertimenti e gli agi che ha oggi. E il telefono bianco sembrava quasi il simbolo di un certo mondo a questa gente che non se la passava bene. Io direi piuttosto male del telefono nero, quell'apparecchio che sembra uno scarafaggio o che rassomiglia a certe camicie funeree di un certo regime. Insomma, io dei telefoni bianchi non mi vergogno nemmeno per sogno, anzi li trovo bellissimi<sup>415</sup>.*

Mario Mattoli (uno tra i registi più compromessi con il filone dei telefoni bianchi) è il primo esempio di quanto l'irrealismo di queste produzioni melodrammatiche e salottiere venisse trattato con lucida consapevolezza dai propri artefici. Il regista marchigiano infatti (già ricordato per la cinica autoironia, cfr. supra), aveva inserito nel suo *Stasera niente di nuovo* (la regia successiva a *I tre aquilotti*) una sequenza nella quale Tino Scotti (nel ruolo autobiografico d'un comico di varietà assisteva alla proiezione di *Abbandono* (un film precedente di due anni firmato dallo stesso Mattoli). Il personaggio, dunque, con mordace ironia: “Che ambienti! Che casa!

---

<sup>414</sup> Cfr. Russo Paolo, *Breve storia del cinema italiano*, Torino, Lindau, 2002, pag. 68.

<sup>415</sup> Dichiarazione di Mario Mattoli in Fofi Goffredo e Faldini Franca., *op. cit.*, pag. 32.

Che lusso! Tutti ricchi al cinematografo... non lavora mai nessuno come nella vita... come noi»<sup>416</sup>.

Francesco Savio, addirittura, sostiene che la produzione del *cinema dei telefoni bianchi* (proprio nel momento della sua fortunata apparizione) era stato incoraggiata dalle direttrici di Mussolini. Era il 1937, ed il regime aveva deciso a prendere saldamente in mano le sorti dell'industria cinematografica e le commedie sofisticate *autoctone* assicuravano un certo ritorno al botteghino. Ma, durante il periodo di guerra il filone bianco (il più prolifico del ventennio) aveva dovuto affrontare certe resistenze...

*... Cosa dobbiamo concluderne? Che il cinema bianco si mise, culturalmente e programmaticamente, in una posizione di fronda o, meglio, di rigetto? Si potrebbe rispondere di sì ove il fascismo avesse manifestato, in modi espliciti e drastici, una richiesta di fiancheggiamento che, per la verità espressa in forme assai moderate e indirette*<sup>417</sup>.

In una conclusione minimamente plausibile si deve riconoscere che l'enorme sforzo (politico ed imprenditoriale) del regime aveva partorito un'idea lungimirante (per le sorti del cinema italiano, più che per la conservazione del proprio consenso): costruire un nuovo dispositivo cinematografico a partire da una formazione di base globale. Vale a dire che (a fianco di nuovissime infrastrutture, quadri tecnici ed artistici) s'era alimentata una potente linea di riflessione teorica. Quindi la discussione, i dibattiti e gli studi interni al Centro Sperimentale (creato due anni prima di Cinecittà sull'altra sponda della via Tuscolana) avevano innescato una complessità tale che era divenuta *ingovernabile*. Ed il controllo dello stesso duce [come s'era precedentemente considerato proprio in occasione del controverso film dei fratelli De Filippo *Il cappello a tre punte* (Mario Camerini, 1935)] era ferreo e minuzioso. Mussolini in persona interveniva energicamente nelle indicazioni censorie. Spesso scavalcava le competenze di Luigi Freddi, l'allora *Direttore Generale della Cinematografia*.

Freddi (strettissimo collaboratore del duce sin dalla primissima ora), racconta nel

---

<sup>416</sup> Cfr. Argentieri Mino, *op. cit.*, pag. 273.

<sup>417</sup> Savio Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime*, Milano, Sonzogno, 1975.

suo memoriale<sup>418</sup> che Mussolini dava continue indicazioni su come doveva essere montato il cinegiornale LUCE. Gli veniva riferito che il pubblico delle sale lo acclamava ogni volta che appariva sullo schermo. Era ugualmente insoddisfatto del servizio di propaganda. Lo trovava monotono, ripetitivo. Percepiva che le proprie apparizioni erano eccessive. Troppo assidue ed assillanti. Alla fine risultavano noiose...

*... Finita la proiezione dei “giornali” e dei documentari del LUCE, si passava sempre a un film spettacolare. A questo punto Mussolini si alzava e andava a dormire. Ma in un altro giorno della settimana, generalmente il venerdì, egli ritornava in sala di proiezione per vedere qualche film spettacolare. Si trattava di film ch’egli stesso richiedeva o che io lo pregavo di vedere per qualche particolare motivo. I film che io suggerivo erano prevalentemente italiani, poiché mi premeva che il duce seguisse il processo di sviluppo della nostra produzione<sup>419</sup>.*

È dunque chiaro che (oltre ogni giudizio critico) la serie di pellicole incluse nel filone dei *telefoni bianchi* sono valse (per lungo tempo) come sineddoche di tutto il cinema d’intrattenimento (diretto non solo ad ambienti, prevalentemente, borghesi<sup>420</sup>). La loro semplice immagine (in quanto *feticcio d’uno status sociale inarrivabile*) ha vincolato il filone a gran parte del cinema d’evasione del *ventennio*. Lo ha convertito (indebitamente) nella punta dell’iceberg del compromesso tra produzione cinematografica e propaganda di regime. La parte più visibile di un’esperienza cinematografica da superare e cancellare *in toto* (secondo criteri generici e giustizialisti dalla nuova riflessione critica e storiografica del dopoguerra).

È pur vero che il colore bianco indicava una stravaganza da ricchi, il simbolo d’un arredamento e d’uno stile di vita assai lontano dalla vita quotidiana. Ma è altrettanto che il filone dei *telefoni bianchi* (dopo uno scrupoloso lavoro di recupero, restauro e studio)

---

<sup>418</sup> Freddi Luigi, *Il cinema. Miti, esperienze e realtà di un regime totalitario*, 2 voll., Roma, L’Arnia, poi quasi interamente riproposto come Luigi Freddi, *Il cinema. Il Governo dell’immagine*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Gremese Editore, 1994.

<sup>419</sup> Cfr. Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 22.

<sup>420</sup> S’era precedente disquisito sul fatto che durante il ventennio fascista la piccola borghesia, soprattutto impiegatizia, era assai vicina a quella proletaria in opposizione all’alta borghesia assimilabile all’aristocrazia bianca (N. del A.).

deve essere necessariamente riconsiderato. Non si tratta d'assumere (in alcun modo) posizioni revisioniste, ma di beneficiarsi d'una posizione storiografica che osserva dalla lunga distanza. Uscire dai rancori personali, dalle rivendicazioni di bandiera, basse e sanguigne. Smettere di considerare questo particolare sottogenere nazionale solo per sottolinearne gli elementi di disimpegno.

È necessario osservare la presenza di elementi (basicamente argomentativi) di divergenza dai cupi dettami dittatoriali. Valutare le tracce di progressivo allontanamento da quel color scarafaggio che (come ricordava Mattoli) rassomigliava molto da vicino il colore funereo di certe camicie mortifere. Superare quei postulati teleologici che considerano il passaggio dal cinema fascista a quello neorealista unicamente come progressiva assunzione del senso di responsabilità. Come rinuncia al puro escapismo e ritorno alla riappropriazione della *cosa pubblica*.

Si rivela, al contrario, molto più stimolante evidenziare il contributo apportato dal filone cinematografico dei *telefoni bianchi* alla sperimentazione di nuove possibilità espressive. Riconsiderare il filone (sottolinea ancora Francesco Savio) come artefice della modernizzazione del linguaggio comico autoctono. Il cinema dei telefoni bianchi, infatti, era nato come tentativo d'affrancamento dal *modus* egemone hollywoodiano. Intendeva distinguersi dalla commedia sofisticata degli anni Trenta. Un genere che anche negli Stati Uniti era stata associato al colore bianco...

*... Basti pensare ai film di Fred Astaire. Ma, lì, la sterilizzazione degli ambienti obbediva a una scelta espressiva. Ad Hollywood si pensava — non a torto, dopotutto — che il sonoro, privilegiando la musica e la parola parlata, avesse a purgare l'immagine da ogni ridondanza scenografica. Nei primi piani, comunque, il "flou" restituiva al personaggio la sua dimensione, esaltava il patema dell'attrice, la grinta mascolina dell'attore. Era un equilibrio assai complesso, ma genialmente fruttuoso. Al contrario, nelle commedie nostrane, la latte frigidità della cornice assorbiva e depennava i personaggi, come in spettacolo d'ombre cinesi mostrato dal rovescio. Investiti da una luce diffusa ed equanime, quei personaggi agivano sempre allo*

*scoperto, dannati a muoversi rapidi e spicci, incalzati da un copione inesorabile e da un montaggio, per converso, esangue*<sup>421</sup>.

Il cinema dei *telefoni bianchi* andava in contro-tendenza con le *moda comica* del momento. Si collocava giusto agli antipodi di produzioni che penalizzavano l'immagine in favore del dialogo, che enfatizzavano lo sguardo languido delle *stars* a detrimento degli spazi e delle scenografie. Il filone del bianco possedeva un montaggio scarno esangue perché rispondeva alla logica della ripetitività degli intrecci. Una monotonia dichiarata che sottolineava la distanza con il reale. Dichiarava l'allontanamento esplicito da ogni referenzialità. Innescava un processo automatico di de-diegettizzazione e svelava la sua condizione d'artificio.

Gli stessi apparecchi bianchi venivano collocati in ambienti principeschi dentro che proclamavano un vero e proprio ostracismo della quotidianità. Erano scenografie che cancellavano l'Italia contemporanea come termine di collocazione spazio-temporale, e la sostituivano con un imprecisato paesaggio centro europeo. Spesso ungherese. una sorta di Freedomia all'italiana per i cultori della guerra lampo<sup>422</sup>.

#### 2.22.4. La fiera dell'est

*Il cinema di regime era piuttosto un cinema tutto di evasione in cui non dovevano esistere problematiche, adulteri, o fatti appena un tantino scabrosi che semmai venivano sempre ambientati (chissà perché?) in Ungheria, mentre la massima sottolineatura veniva data ai buoni sentimenti, agli atti di coraggio, ai lati, insomma, più edificanti*<sup>423</sup>.

La domanda retorica di Mario Monicelli indica come fossero le incerte coordinate geografiche (*in Ungheria chissà perché*) che donavano ipotetiche localizzazioni alla diegesi del cinema *bianco*. Ernesto G. Laura in un suo prezioso

---

<sup>421</sup> Savio Francesco, *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975.

<sup>422</sup> Freedomia è l'immaginario stato dell'Europa centrale governato dall'eccentrico Rufus (Groucho Marx) in *Duck Soup*. Film diretto da Leo McCarey nel 1933 che in Italia viene distribuito con il titolo appunto di *La guerra lampo dei Fratelli Marx* (N. del A.).

<sup>423</sup> Dichiarazione di Mario Monicelli, in Savio Francesco, *Cinecittà anni Trenta, parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1979.

studio<sup>424</sup> tenta di acclarare i dubbi monicelliani sottolineando come lo scambio culturale più importante (avvenuto con un paese straniero durante il ventennio) era stato proprio quello con l'Ungheria. Affinità tra questa nazione e l'Italia erano sorte a partire dalle lotte risorgimentali del XIX° secolo. Avevano rinsaldato la loro alleanza contro il comune nemico: l'Impero Austroungarico. I contatti s'erano posteriormente coltivati (durante tutta la prima metà del XX° secolo) in ragione di frequenti corrispondenze culturali. Numerose erano state le traduzioni italiane di autori magiari (Molnár, Lajos Zilahy, Rezsó Tórok, Ferenc Kórmendi). Altrettanti gli allestimenti delle popolarissime operette di Ferenc Lehár e di Imre Kálmán: queste alimentavano il mito di Budapest (e con esso una nascente industria del turismo) come città della spensieratezza e del folklore gitano. Le ripetute dimostrazioni di simpatia tra Mussolini e Miklós Horthy von Nagybánya, avevano corroborato tra cinema ungherese ed italiano un particolare legame che si esplicitava principalmente nell'importazione e nella contaminazione italiana di trame gusti e sensibilità magiare.

Emblematica in questo senso è stata la realizzazione di *Mille lire al mese* diretto nel 1939 dal regista austriaco Max Neufeld, (sceneggiatura firmata da Oreste Biancoli e Luigi Zampa). Si trattava d'un rifacimento (più o meno occulto) della pellicola ungherese *Havi 200 fix* (Bela Balogh, 1935). *Remake* perfettamente mascherato dal regime fascista che tollerava i contributi stranieri ma s'affrettava a nascondere le tracce. Ricorda Ernesto G. Laura:

... non fu quindi un film italiano che imitava modi stranieri, ma un film sostanzialmente mitteleuropeo (per regista, direttore della fotografia) [rispettivamente l'ebreo Neufeld ed il direttore della fotografia Ernst Müllrath]... derivazione dal film di Balogh che in Italia aveva soltanto trovato un produttore<sup>425</sup>.

Le ambientazioni di questo e di molti altri film italiani coevi si svolgevano sulle rive d'un Danubio. Un fiume simile al Tevere per una capitale simile a Roma.

---

<sup>424</sup> Laura Ernesto G., "La Commedia e il comico", in Caldiron Orio (curatore). *Storia del cinema italiano 1934-1939*, cit., pagg. 312-317.

<sup>425</sup> Laura Ernesto G., "Il mito di Budapest e i modelli ungheresi", in Casadio Gianfranco, Laura Ernesto G., Cristiano Filippo, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni 40*, Ravenna, Longo Editore, 1991, pagg. 39-40.

La città di Budapest e la nazione magiara *tout court* erano divenute i luoghi deputati ad ospitare ambientare trame sensuali. Argomenti pruriginosi, dalle connotazioni monocordi e stereotipate. Tanto che si veniva a ricreare una nazione artefatta (come la Freedonia di Groucho o la Tomania di Chaplin). Una vera e propria *Ungheria di Cinecittà* dove ...

*... tutto vi è così italiano, così “nostro”, dalla luce ai tipi, dagli interni agli esterni e persino alle giraffe dello zoo di Roma, mentre di ungherese non vi sono che i nomi: poco, secondo noi, per creare il colore locale*<sup>426</sup>.

Ad eccezione del film di Giorgio Ferroni *Arcobaleno* (iniziato nel 1943 e mai terminato) praticamente nessun film italiano di ambientazione ungherese è stato girato in terra magiara (come segnala con molta perizia e precisione Alessandro Rosselli<sup>427</sup>). Nemmeno per le riprese esterne. La contropartita (per la ricostruzione approssimativa d'una Budapest di cartapesta libertina e lussuriosa) che il regime poteva offrire al paese amico consisteva, dunque, nell'assumere registi e tecnici ungheresi:

*... scorrendo cast e credits dei settecento film prodotti fra Roma, la Toscana e Torino in quindici anni [1930-1945] salta subito agli occhi l'abbondanza di registi, sceneggiatori, tecnici, attori stranieri, di remakes di film stranieri, di coproduzioni con l'estero. E tutto questo in un clima nazionalistico dove il regime parlava ogni momento di superiorità del prodotto nazionale e dei talenti nazionali!*<sup>428</sup>.

Quindi la collaborazione tra la *Hollywood sul Tevere* e la *Hollywood sul Danubio*, è stata reciproca ed effettiva. In cambio di prestigiosi contratti l'industria cinematografica italiana ha potuto importare di linee culturali e poetiche che sprovvincializzassero la produzione nazionale. In questo senso si può affermare che se la *terza Roma* non è riuscita a esportare gli stilemi della sua retorica pomposa, almeno ha

---

<sup>426</sup> Recensione di Guglielmina Setti al film *Gli uomini sono ingrati* (Guido Brignone, 1937) in *Il Lavoro*, 16 dicembre 1937.

<sup>427</sup> Roselli Alessandro, *Quando Cinecittà parlava ungherese. Gli ungheresi nel cinema italiano 1925-1945*, Catanzaro, Rubettino Editore, 2005.

<sup>428</sup> Laura Ernesto. G., *op. cit.*, pag. 40.

potuto importare le competenze d'eleganti registi, coltissimi sceneggiatori e virtuose maestranze tecniche provenienti dall'Ungheria.

Nella linea filmografica, dunque, che più ci interessa, s'è già visto come in *La principessa Tarkanova* (film del 1938 che costituisce praticamente il vero d'esordio del Nostro) avesse collaborato lo sceneggiatore Laszlò Vajda (futuro regista di film di successo prodotti in Spagna). Ora, nel 1942 (lo stesso anno di realizzazione di *I tre aquilotti* e di *Casanova farebbe così*) la Sabaudia Film affida proprio ad uno sceneggiatore d'origine ungherese come Laszlò Kish (specializzato nella realizzazione d'eleganti ed aristocratiche storie d'amore) la trasposizione cinematografica di *La signorina*. L'incarico consisteva nel dirigere e redigere la sceneggiatura d'un soggetto di Alessandro De Stefani ispirato all'omonimo romanzo di Girolamo Rovetta (a sua volta scrittore e drammaturgo italiano d'una *sensiblerie fin de siècle*).

Kish (ex attore di prosa diplomato al Conservatorio d'Arte Drammatica di Budapest) era arrivato in Italia all'inizio della 2ª guerra mondiale. Aveva già 36 anni ed aveva ricoperto diversi ruoli nel mondo del teatro e del cinema (giornalista, aiuto regista, montatore attore e sceneggiatore appunto) in distinte parti del mondo (Francia, Inghilterra ed Argentina). Il suo soggiorno italiano (salvo un tardo ritorno a metà degli anni 50 con la realizzazione di *Il cavaliere della spada nera*) durerà solo tre anni. In questo breve periodo realizza quattro film (in stretta collaborazione con Oreste Biancoli): *Piccolo alpino* (1940), *Il sogno di tutti* (1941), *I sette peccati* (1942), *La signorina* (1942), *Finalmente sì!* (1943). La lavorazione del successivo *Notte di fiamma* (in seguito ai concomitanti eventi di guerra) verrà definitivamente sospesa. La distribuzione di *Finalmente sì!*, invece, verrà completata solo nei territori della Repubblica di Salò. Nei titoli di credito la regia sarà ascritta allo sceneggiatore Mario Corsi. Ricorda Ernesto G. Laura<sup>429</sup>, che (come era avvenuto, infatti, anche per i casi di Max Neufeld ed Hans Hinrich), le accreditazioni ed i riconoscimenti potevano essere cancellati e misconosciuti a seconda delle direzioni prese dalle correnti di regime (nel pieno rispetto della *via crucis* di paradossi del contraddittorio ventennio fascista).

In *La signorina* si racconta la storia di Francesco Roero (Nino Besozzi) un galante *viveur* al quale veniva affidata da un amico (mortalmente ferito in duello, la

---

<sup>429</sup> Cfr. Laura Ernesto G., "Il mito di Budapest e i modelli ungheresi", in Casadio Gianfranco, Laura Ernesto G., Cristiano Filippo, *op. cit.*, pag. 44.

neonata figlioletta Lulù (interpretata prima dalla piccola Rosanna Brà poi poi da Loredana Padoan). Il protagonista fa allevare la bambina in una casa di campagna cercando di darle la miglior educazione possibile. Quando Lulù raggiunge la maggiore età viene corteggiata da un giovane intraprendente (Paolo Stoppa) con il consentimento del tutore. Questi, tuttavia, ben presto scopre che il giovane in realtà è l'amante segreto della propria compagna Fani. Lo sconforto e l'ira lo inducono a scacciare tutti da casa tranne Lulù che finalmente dimostra come la natura del suo affetto superi il riconoscimento filiale. Il protagonista confida nella giovane ragazza e decide di sposarla.

Il matrimonio finale (come sottolinea Alessandro Rosselli) tra un tutore dal passato di sfrenato libertino e la sua giovane pupilla rivela il meccanismo tipico delle commedie all'ungherese (o dei telefoni bianchi che dir si voglia), dove gli iniziali ed interessanti presupposti melodrammatici si risolvono repentinamente nel *trionfo dell'impossibile*:

*... vale però la pena di notare che, stavolta, questo trionfo dell'impossibile avviene all'insegna [...] del ritorno alla morale più tradizionale dell'epoca, che ha i propri pilastri nel matrimonio e nella famiglia. E tuttavia quest'ultimo si produce [...] non solo perché il tutore scopre l'amore della pupilla verso di lui ma anche poiché grazie al tradimento della sua convivente, si rende conto di quanto sia stata vuota la sua precedente vita da libertino. Il film, in ogni caso, non pare aggiungere nulla al genere e, a parte questo ritorno alla morale tradizionale e la continua indecisione tra due generi sciolta solo alla fine, manifesta una certa nostalgia per un mondo che non c'è più. Vi ritroviamo, accanto a due attori già incontrati, Nino Besozzi e Paolo Stoppa, un'attrice all'epoca molto nota, Laura Nucci e, nel ruolo della pupilla, un'attrice destinata ad un'effimera popolarità, Loredana [Padoan], e a tutti si affianca un allora attor giovane, Alberto Sordi, destinato a diventare uno dei protagonisti del cinema italiano a partire dagli anni '50<sup>430</sup>.*

---

<sup>430</sup> Rosselli Alessandro, *op. cit.*, pag. 109.

Verrebbe da sottolineare come la tesi propugnata dalla trama (sull'efficacia curativa della panacea amniotica del nucleo familiare) fosse un principio cardine già da tempo assunto nel codice personale del Nostro. Oppure si potrebbe ricordare come l'intreccio amoroso *pigmaglionesco* si ripeta in "Don Corradino", episodio di *Tempi nostri* (Alessandro Blasetti, 1954) interpretato da Vittorio De Sica ed una giovanissima Maria Fiore. Nel primo caso si tratterebbe di riprendere discorsi già ampiamente trattati, mentre nel secondo se ne aprirebbero altri in modo tanto anticipato, da correre il rischio d'inciampare in una forzatura. Per il resto si tratta unicamente d'una kermesse di duelli, di balli in giardino, di cene intime e galeotte, di caste fanciulle sedotte da una collezione di quadri di uomini vissuti e *vagheggini* (per dirla con le stesse linee del *Corriere*<sup>431</sup>). Nel film Alberto Sordi ricopre il ruolo di Nino uno dei tanti citati *tombeur des femmes*. Uno spasimante imperterrito delle due protagoniste femminili, così come ricorda Laura Nucci a Francesco Savio:

[Lei ha interpretato un ruolo] in *La signorina di Laszlo Kish*. Ah stavolta un regista ungherese ... Come veniva un regista straniero, mi vedeva, e immediatamente mi scritturava. Perché, non l'ho capito ... Forse perché vedevano in lei il classico tipo italiano ... Io non ero affatto il classico tipo italiano. Un po' cinese magari ... Per via del taglio degli occhi? ... Mi piace tanto essere cinese. Sì davvero è una cosa che mi diverte essere cinese, e be', non c'è niente di male ... No, no, niente di male. In *La signorina*, che era un film in costume primo Novecento, lei era molto graziosa e faceva che cosa? ... Facevo due parti, cioè due parti nel senso che cominciavo da giovanissima ed ero l'amante di Nino Besozzi, poi passava il tempo e diventavo l'amante di Sordi. Un film molto garbato. E *Kish* era un simpatico uomo e un simpatico regista ... E nel passaggio di tempo lei cambiava carattere? ... Sì, prima ero aggressiva, volitiva, era la giovinezza che mi portava ad essere così, ma dopo, con l'amante giovane (questa donna aveva 38 anni, e lui ne aveva 23), naturalmente dovevo

---

<sup>431</sup> Cfr. Vice, *Il Corriere della Sera*, 12 settembre 1942.

*cedere in certe cose. In pratica, quello che Besozzi passava con me, io poi lo passavo con Sordi*<sup>432</sup>.

I ricordi di Sordi, al contrario, sono molto meno epici e molto meno precisi. Infatti, secondo quanto riporta Claudio G. Fava, il Nostro non ricordava bene le caratteristiche del suo ruolo, né in quale ordine diventava l'amante di Lulù (la Padoan) e di Fani (la Nucci) ...

*... Indossavo un abito scuro e cilindro. Per esigenza di scena, dovevo montare a cavallo. Digiuno d'equitazione partii al galoppo dai colli della Farnesina, dove c'erano gli stabilimenti della Titanus e dove si girava il film, sino a Ponte Milvio – all'epoca la zona era tutta campagna – aggrappato spasmodicamente al cavallo. Ottenni un successo del tutto insperato perché la troupe ed i passanti scambiarono per grida di incitamento all'animale le mie urla di terrore...*<sup>433</sup>.

Il successivo film per il quale al Nostro viene richiesta una prestazione, seppur ancora secondaria, è *Tre ragazze cercano marito*, progetto, coordinato dal regista abruzzese Duilio Coletti<sup>434</sup>. La pellicola rappresenta un vero e proprio canto del cigno del filone dei *telefoni bianchi* tanto che esponenti della nuova storiografia già ne individuano elementi di rivisitazione nostalgica *post mortem*. Nelle parole, infatti, di Alessandro Roselli (grande esperto di *commedia all'ungherese*), il film si presenta come un *arsenale completo* del già visto. Una fiera campionaria del prevedibile e dello scontato, che nemmeno le apparizioni di attori già campioni assoluti del genere (come Antonio Gandusio di cui s'è detto) riescono a risvegliare dal sonno eterno.

---

<sup>432</sup> Savio Francesco, *Cinecittà anni '30... cit.*, pag. 866.

<sup>433</sup> Cfr. Fava C. G., *op. cit.*, pag. 44.

<sup>434</sup> Secondo quanto afferma Roberto Poppi, Coletti nel pieno esercizio della professione medica aveva subito l'irresistibile fascino del cinematografo assistendo casualmente alle registrazioni degli esterni di una troupe cinematografica sul finire degli anni 20. Autore di numerosi film, prima e dopo la seconda guerra mondiale, di carattere decisamente spettacolari, rimane famoso per l'ingiusta accusa di filo-nazismo indirizzata al suo film probabilmente più riuscito *Sotto dieci bandiere* del 1960. Cfr. Poppi Roberto, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese Editore, 2002, pag. 115.

*Il film si limita a ripercorrere tutte le convenzioni del genere senza troppa originalità e non tentando neppure qualche innovazione. La trama è piuttosto esile e la conclusione è, in fondo, più che prevedibile e scontata: perciò, anche in questo caso, pare lecito parlare di già visto. Se poi la pellicola pare rimandare a tempi più felici degli attuali, anche qui l'operazione nostalgia che viene tentata non è molto originale né tantomeno innovativa. Non giova poi molto al film neanche l'utilizzazione di attori sperimentati nel genere come Antonio Gandusio, Dina Galli e Carla Del Poggio, e forse l'unico motivo di interesse è dovuto alla presenza di un giovane Alberto Sordi che fa ancora la sua gavetta nel mondo del cinema<sup>435</sup>.*

La storia narra le peripezie dei genitori di tre figlie da marito, che gestiscono una pensione. Essi si preoccupano di trovare un “buon partito” per le loro ragazze. Le quali, invece, fanno valere le candidature di tre pensionanti, non meno simpatici che squattrinati<sup>436</sup>. Scrive Jacopo Rizza sul *Giornale d'Italia* del 19 maggio 1944, nella sua recensione al film:

*... fra le ragazze la più spigliata è senza dubbio Carla Del Poggio ; Vera Bergman è composta ed efficace nella sua parte. Fra i futuri mariti Alberto Sordi che con molto piacere vediamo in film; è assai espressivo, intelligente, e piace, come in teatro, così sullo schermo...<sup>437</sup>.*

Del resto, come ricorda Claudio G. Fava, i tempi a Roma sono durissimi, a grande fatica nuove produzioni vengono messe in cantiere, cosicché il Nostro non ha la possibilità di dare continuità alle lodevoli segnalazioni ricevute dalla critica per *Tre ragazze cercano marito* od anche *I tre aquilotti* di cui s'è detto: od anche, appunto, per quest'ultimo film:

---

<sup>435</sup> Rosselli Alessandro, *Quando Cinecittà parlava ungherese. Gli ungheresi nel cinema italiano 1925–1945*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubettino Editore, 2005, pagg. 136-137.

<sup>436</sup> Cfr. Savio Francesco, *Ma l'amore no... cit.*, pag. 365.

<sup>437</sup> Recensione di *Tre ragazze cercano marito* in *Ibidem*.

*In questo periodo infatti, ed ancor più nel periodo di resistenza contro l'occupazione nazifascista, Sordi assapora le maggiori soddisfazioni ancora sotto le luci della ribalta, più che sotto i fari d'un set*<sup>438</sup>.

L'argomento del film prendeva spunto da una fortunata commedia di Alessandro De Stefani (lo stesso autore del soggetto di *La signorina*), autore anche del trattamento cinematografico e la sceneggiatura. De Stefani viene considerato da Gian Piero Brunetta, il maggior artefice, assieme ad Aldo De Benedetti, della stabilizzazione di un codice comunicativo standard tra discorso cinematografico e pubblico sia del cinema del *ventennio*, che di molto cinema del dopoguerra. Lo storico patavino ha calcolato che su 720 film prodotti in Italia a partire dall'introduzione del sonoro fino alla restaurazione del governo democratico, almeno il 20 per cento delle sceneggiature portano la firma De Stefani e De Benedetti. La loro specialità (perfettamente inscritta nel filone dei telefoni bianchi), consisteva nel realizzare commedie brillanti di ambiente borghese od anche drammi sentimentali che coinvolgevano, di preferenza, un numero ridotto di personaggi ...

*... è il modello del Kammerspiel film made in Italy, ma è anche uno sguardo continuato sulle classi medie e sulle situazioni canoniche della vita sentimentale e coniugale. Non è che attraverso le loro commedie ci sia consentito uno sguardo diretto sull'Italia di quegli anni, ma ci possiamo egualmente rendere conto che è stata operata una svolta decisiva rispetto ai modelli del passato, capace di agire su tempi lunghi e proiettarsi ben oltre la fine del fascismo [...] Il lavoro di questi due autori ci mostra come al filone della commedia ungherese si giunga attraverso una produzione che, lungo tutti gli anni trenta, sia pure con esiti espressivi più o meno alti, affronta identici motivi, presuppone identiche scelte. A costoro che non brillano certo per progressismo ideologico, ma neppure per la loro neutralità (De Stefani aderisce a Salò) si deve l'elaborazione dei tratti più significativi del ritratto dell'italiano medio, colto nei suoi tic e nei più rilevanti sintomi di trasformazione antropologica e sociologica. L'accumulazione e la ripetizione — con variazioni minime — di situazioni*

---

<sup>438</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 20.

*analoghe, di identici personaggi, di un'identica morale, permettono loro di occupare, in modo massiccio e continuo, uno spazio della produzione che va tenuto presente proprio per la sua caratteristica di costituire, sia pure nella sua modestia culturale, l'orizzonte degli ideali e dei miti di massa dell'italiano popolare e piccolo-borghese di quegli anni*<sup>439</sup>.

Gian Piero Brunetta (in quest'ultimo passaggio che riguarda la creazione d'un modello iconografico individuale d'identità nazionale) sembra proprio tracciare un ponte di barche (giacché i contributi sono assai eterogenei) sul quale avanza la traiettoria artistica del Nostro.

È stato, dunque, grazie al contributo cinematografico anche di questi intellettuali più o meno colpevolmente affiliati al regime (De Stefani era repubblicano, mentre De Benedetti proveniva da una famiglia di credo ebraico, vittima delle ingiuriose leggi razziali), che è nata l'idea d'un prototipo di italiano medio. Grazie al loro contributo s'è potuto pensare alla possibilità di creare una serie di personaggi che di film in film rispondessero ad una comune maniera di comportarsi (tanto nel privato come nel pubblico). Un *modus vivendi* meschinamente opposto all'altisonante valore di illustri italiani (presi a modello dal regime): nobili condottieri come Scipione e Garibaldi, o coraggiosi esploratori come Cristoforo Colombo.

L'identikit sordiano (contemporaneamente ed antinomicamente realista e grottesco) della galleria dei suoi migliori personaggi si costruirà proprio sulla diffusa condivisione della presenza ontologica d'una interiorità identitaria di pulsioni coniugali e domestiche (di cui il filone *bianco* si rende artefice e testimone). Per travaso ereditario la compartecipazione d'una fisionomia comportamentale dominante (comune ad una trasversale e larghissima maggioranza del paese) conferirà, un fortissimo grado di verosimiglianza ai mostruosi tratti psicologici del soldato, del reduce, del compagnuccio della parrocchietta, dell'americano a Roma, dell'imprenditore senza scrupoli né sensi di colpa, del cinquantenne in crisi o del padre giustiziere. Sottolinea Ettore Scola:

---

<sup>439</sup> Brunetta Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pagg. 190-192.

*Per i futuri collezionisti Sordi è il prezioso album di figurine dell'Italia del Massmedioevo. Alberto Sordi, insomma, moderno Dottor Jekyll - Mister Hyde in panni smessi, è quell'impasto di bene, di male che ciascuno di noi sa (o teme) di essere. Con in più un camaleontismo sarcastico-grottesco che diventa presto il miele e il fiele d'ogni suo gesto, d'ogni sua proterva personificazione parodistica. Un tipo enorme, questo Sordi, nei suoi presumibili vizi, come nelle sue improbabili virtù. Proprio un eroe dei nostri tempi bislacchi. E scomodi, rischiosissimi<sup>440</sup>.*

In altre parole, si potrebbe dire che proprio dalla diffusa autocoscienza d'un paese sconfitto su tutti i fronti e povero d'eroi da contrapporre all'epica dei vincitori, il Nostro riceve l'autorizzazione ad illustrare con successo la cronaca di una italianità negativa. Un paese che, tra farsa, commedia e tragedia, ha percorso la guerra, il dopoguerra, l'era della plastica e dell'automobile, il modello americano, fino al boom ed alle successive recessioni. In questo meccanismo di identificazione del pubblico nell'*italiano medio*, scatta la proiezione delle pulsioni inconfessate. Un perfetto congegno che Alberto Sordi fa suo in una sorta di *narcisismo rovesciato*. Vale a dire la costruzione del personaggio che parte dall'osservazione-studio dei comportamenti contraddittori dell'altro, per poi vincolarli alle peggiori pulsioni personali. Come se il Nostro rappresentasse sempre una crudele parodia di se stesso:

*... crudele con sé come nell'osservazione degli altri, si ingoffisce si avvilitisce si deturpa fino a ottenere un autoritratto estremo, al limite del sostenibile...<sup>441</sup>.*

Se Alberto Sordi, dunque, all'apice della propria carriera arriva a costruire una serie di efficacissimi *Mister Hyde*, è durante questo lungo tirocinio condotto all'interno del filone dei *telefoni bianchi* (facendo da spalla o da contorno ad ambienti e personaggi dall'aria ungherese) che ha potuto costruire costruisce la ricca biblioteca d'un moderno *Dottor Jekyll*.

---

<sup>440</sup> Dichiarazione di Ettore Scola citata da Sauro Borelli, "Sordi secondo Scola: un narciso alla rovescia", in Tiboni Edoardo (curatore), *Alberto Sordi: storia di un italiano*, Pescara, Edizars, 1995, pagg. 37-39.

<sup>441</sup> Ibidem.

Prima che gli studi di Cinecittà fossero privati dei macchinari e delle strutture tecnologiche di produzione (per essere inviati dal governo repubblicano al Cinevillaggio di Venezia) e venissero trasformati in capannoni e campi di rifugio di profughi e sfollati, il Nostro fa a tempo a partecipare al film *Chi l'ha visto?* Il progetto era stato incaricato a Goffredo Alessandrini, lo stesso regista che un anno prima (come s'è precedentemente visto) aveva diretto il film di guerra *Giarabub*.

La contingenza storica affida a *Chi l'ha visto?* la curiosa patente d'esser stato l'ultimo film realizzato a Cinecittà prima della caduta del regime mussoliniano (tant'è che la sua distribuzione ed esibizione nelle sale verrà posticipata al 1945). D'altra parte la critica cinematografica coeva lo aveva praticamente distrutto. Ne aveva sottolineato la stanchezza della trama. Denunciato la debolezza d'un argomento ormai obsoleto. Si trattava, infatti (come afferma Francesco Savio) d'una vicenda patetico-moralistica costruita attorno all'innocuo spunto comico dello scambio di persona. Equivoco visto e rivisto, mille volte prima di *Chi l'ha visto?*:

*un umile attore girovago [Virgilio Riento] trova provvisoria sistemazione presso una donna dispotica [Ada Dondini], che identifica in lui il proprio marito, scomparso senza più dare notizie di sé; dopo aver preso le difese della "figlia" [in realtà la nipote, interpretata da Valentina Cortese] ed aver ridimensionato la tirannia della "moglie", l'uomo torna alla sua esistenza nomade<sup>442</sup>.*

La nota interessante (in relazione al nostro discorso) sta nel fatto che il film segna il primo incontro professionale tra il Nostro e l'allora giovanissimo sceneggiatore Federico Fellini (che, assieme a Piero Tellini è autore anche del soggetto). Lo sguardo grottesco, infatti, del futuro regista riminese (profondamente sensibile agli ammiccamenti ironici e satirici dell'avanspettacolo) regala, gli unici spunti interessanti della pellicola. È giusto quanto riporta la "sentenza" dell'esperto Francesco Savio:

---

<sup>442</sup> Cfr. Savio Francesco., *Ma l'amore no! ... op. cit.*, pag. 82.

*La trama deboleccia è ravvivata da alcuni spunti comici di discreto effetto; buona la interpretazione*<sup>443</sup>.

In una recensione, pubblicata della rivista *Star*<sup>444</sup> a guerra ormai conclusa, si segnala che molto probabilmente l'ultimo progetto capitolino della produzione fascista è stato condotto a termine solo grazie all'ottimo lavoro in *equipe* degli sceneggiatori. L'ultima prova del *nostro peggior cinema* [sic] viene parzialmente salvato da minuziose trovate, battute e macchiette. Tutti elementi che saranno propri dell'universo felliniano. Conclude Claudio G. Fava:

*Sordi si ricorda abbastanza bene del film, ove era un idraulico, fidanzato di Valentina cortese. Ha la netta sensazione che la prima parte fosse ricca di comicità, e che Alessandrini qui si sia dimostrato un regista straordinariamente adatto al genere brillante. Anche Molteni, un caratterista lombardo, rivelato da Soldati in Piccolo mondo antico gli è rimasto impresso per le qualità dell'interpretazione. Si tratta in effetti di un'opera poco vista ed incontrollabile. Non se ne trovano facilmente recensioni...*<sup>445</sup>.

## 2.23. “Ma se tu vai ‘n do’ vanno i generali, sta’ tranquilla che il nemico sta dall'altra parte”<sup>446</sup>

*Giarabub (1942) di Alessandrini... mette in scena la difesa del fortino di Giarabub da parte degli italiani contro gli inglesi. In questo caso gli assediati sono destinati a soccombere data la loro inferiorità*

---

<sup>443</sup> Anonimo, *Segnalazioni cinematografiche del Centro Cattolico Cinematografico*, vol. XIX, 1944-1945, citato in Savio Francesco, *Cinecittà anni 30...* cit., dove si segnala anche come la regia fosse stata erroneamente attribuita a Mario Bonnard (N. del A.).

<sup>444</sup> Cfr. Vice, *Star*, n° 36, 29 settembre, 1945.

<sup>445</sup> Cfr. Fava Claudio G., *op. cit.*, pag.40.

<sup>446</sup> Risposta di Mimmo Adami (Alberto Sordi) a Dea Dani (Monica Vitti) in *Tutti a casa* (Alberto Sordi, 1973). Cfr. Governi, *op. cit.*, pag. 37.

*logistica e numerica e certo non perché non sono valorosi. Anzi: gli italiani sono degli eroi e piuttosto che arrendersi si fanno uccidere tutti, o detto in altri termini, gli italiani, a causa della loro debolezza militare, possono soltanto morire da eroi*<sup>447</sup>.

Nelle parole di Gianfranco Miro Gori s'individua una stretta comunanza tra la prospettiva storica del film d'Alessandrini e quella soggiacente alla trilogia bellica della maturità sordiana: *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959), *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1961) ed *I due nemici* (Guy Hamilton, 1961). Questa dimensione antipropagandistica (quasi di dimessa riflessione esistenziale) rappresenta la chiave di lettura del gesto estremo dell'Oreste Jacovacci di *La grande guerra*. Il povero soldato comprende finalmente a propria condizione di completa supinità ad un disegno superiore. Prende coscienza della propria *obbligata e totale* accondiscendenza ad una volontà di potere che lo considera (unicamente) carne da macello.

Il suo istinto di conservazione (primitivo) e la sua ingenua ignoranza gli suggeriscono d'affidarsi alla strampalata furbizia di Giovanni Busacca (Vittorio Gassman). Questi appare forte, scaltro e sicuro, ma si fa ammazzare per un improvviso attacco d'ira. Accecato da un impeto d'orgoglio. Mentre Jacovacci è condotto dal destino in un vicolo senza uscita. Rivendica disperatamente il proprio diritto all'autodeterminazione. Urla a squarciagola la propria umanità.

L'argomento del film di Monicelli si riferiva ai fatti della prima guerra mondiale, ma rifletteva alla perfezione quella particolare atmosfera presente in Italia dopo il 25 luglio 1943. In definitiva si trattava di rappresentare l'antinomico eroismo d'un vigliacco.

Morto politicamente il grande padre, tutti gli orfani (più o meno prodighi, più o meno degeneri) del regime fascista s'accordavano nel celebrare il proprio debutto alla soglia decisionale. Credevano in un'immediata sostegno dello stato maggiore americano, le cui truppe (sbarcate in Sicilia) erano ormai alle porte. Anche coloro che non erano mai stati antifascisti festeggiavano questo grande avvenimento. Lo associavano con la probabile fine della guerra. Oppure pensavano ad un cambiamento,

---

<sup>447</sup> Miro Gori Gianfranco, "Il cinema come strumento della storia immediata. Passato e presente nei film storici del periodo fascista", in *Cineforum* n° 309, novembre 1991, pag. 32.

almeno, del vento politico in una direzione a loro più favorevole. Naturalmente s'erano trovati (così come recita l'adagio popolare) a fare i conti senza l'oste.

I comandi militari tedeschi avevano previsto con largo anticipo che l'Italia avrebbe chiesto l'armistizio separato ed avevano saldamente arroccato il proprio esercito in Italia. Contemporaneamente la classe dirigente autoctona (tutta in fila dietro al re) s'apprestava a compiere una fuga vergognosa. Ecco allora spuntare tanti disperati *Jacovacci* decisi a salvare la dignità ferita del proprio paese. Pronti ad immolarsi per la difesa di Roma. Sembrava che solo in quel momento i cittadini capissero che i trionfi millantati erano solo una tragica farsa. Solo quando la guerra era uscita dai suoi luoghi deputati (la trincea ed i campi di battaglia) per raggiungere le città, i cittadini s'erano (finalmente) mobilitati. Dopo la distruzione del quartiere di San Lorenzo, la cittadinanza cominciava a comprendere la dolorosa realtà di distruzione e di morte. La flotta aerea americana faceva terribilmente sul serio ed avrebbe annientato tutta la popolazione inerme compresi vecchi, donne e bambini.

Il clima tragico del momento viene descritto con estrema efficacia in *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1961) che ancora oggi la critica considera uno dei suoi film sordiani più maturi ed importanti. Molti degli episodi drammatici e grotteschi prendevano spunto dell'autentico vissuto del Nostro che a Giancarlo Governi aveva raccontato:

*Nella caserma di Castro Pretorio [...] la notizia dell'armistizio fu portata all'ufficiale di picchetto dal cuoco che, mentre pelava le patate, stava ascoltando la radio e aveva così sentito la lettura del comunicato del maresciallo Badoglio. L'ufficiale chiese conferma ai suoi superiori, i quali erano stati informati anche loro dalla radio. Nel frattempo la notizia era dilagata in tutta la caserma per cui tutti i soldati buttarono le armi, le marmitte, tutto quello che avevano per le mani e cominciarono a saltare, a rotolarsi per terra, a urlare di gioia: "L'armistizio, è finita la guerra, si va a casa!". Invece la guerra non era finita per niente, ma quella vera, quella più dura e più terribile sarebbe cominciata proprio in quel momento, senza divisioni di campo nette, con i nuovi nemici, i tedeschi, dentro casa e con i soldati lasciati in balia di se stessi da generali pavidetti e vigliacchi. Nel nostro film abbiamo raccontato questa grande tragedia nazionale, che*

*ebbe per protagonista un esercito allo sbando esposto alla pubblica carità dei contadini che lo rifornirono di vestiti civili e di viveri, mettendo insieme — gli autori, Comencini e io — le nostre esperienze di uomini e di soldati. Da queste esperienze abbiamo creato l'ufficiale da me interpretato che è un po' la storia, l'incarnazione delle esperienze e delle traversie cui è stata sottoposta la mia generazione, nata agli albori del fascismo e maturatasi nella guerra che segnò la fine del regime che l'aveva nutrita fisicamente e moralmente<sup>448</sup>.*

In *Tutti a casa*, quest'insieme di presunzione, ignoranza ed ingenua superficialità (proprio d'un popolo colpevolmente vittima della sua stessa ignavia) viene concentrato (in modo folgorante) nel personaggio sordiano del tenente Innocenzi. Questi guida impettito un gruppo di soldatini scalcinati che marciano cantando stupide canzoni patriottiche. All'improvviso, il manipolo viene fatto bersaglio d'una raffica di mitra esplosa dalle truppe tedesche. Appena il tenente riesce a stabilire un contatto urgente con il comando, proferisce una battuta lapidaria che è contemporaneamente sintesi e nemesi di tutta una generazione: "Capitano è successa una cosa incredibile... i tedeschi si sono alleati con gli americani!".

Dietro a questa apparente idiozia si nascondono la confusione, la mancanza di ordini, la fuga. Poi l'abbandono delle divise, il ritorno a casa attraverso un'Italia devastata dalla guerra e piena di insidie. Quindi la presa di coscienza, la decisione definitiva di comprometersi con un progetto di riscatto. Dopo l'8 settembre nella capitale si vive il terribile periodo dell'occupazione nazista. Tempi funesti che culminano con l'eccidio delle fosse Ardeatine, crudele rappresaglia nazista all'azione partigiana di via Rasella.

L'episodio che ha segnato in forma tragica ed indelebile la storia della capitale è stato oggetto di numerose dispute revisioniste. Polemiche che s'erano particolarmente animate in occasione dell'estradizione dall'Argentina di un ex capitano delle SS Enrich Priebke, uno degli esecutori del tremendo massacro compiuto nella periferia romana. Nel 1996 in occasione del processo contro Priebke, il Nostro (che di quegli eventi era stato un testimone diretto) aveva dichiarato:

---

<sup>448</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi, in *Governi Giancarlo*, *op. cit.*, pag. 33 e segg.

*In questi giorni ho spesso provato il desiderio di raccontare ai più giovani che cosa hanno significato per noi romani l'attentato a via Rasella e le 335 persone uccise alle Fosse Ardeatine. E guardando in televisione le cronache del "caso Priebke", ho ricordato soprattutto l'assurda sensazione di sopravvivenza che, dopo l'attentato, provavo ogni volta in cui entravo in teatro, uscivo in palcoscenico... Ho seguito tutto il caso Priebke in questi giorni e posso soltanto dire che quest'uomo apparteneva alle SS e nessun romano (tra quanti ricordano o hanno pagato con la deportazione di qualche familiare le Fosse Ardeatine) potrà mai desiderare di guardare negli occhi l'ex capitano nazista... Avevamo in cartellone lo spettacolo "Za Bum": c'era la pomeridiana ed il boato dell'attentato fu tale che la recita venne interrotta perché il pubblico, terrorizzato, si alzò in piedi e cercò di uscire dal teatro. Isa Pola, in scena, si lasciò andare a un grido di terrore. Venne immediatamente abbassata la serranda e, contrariamente a quanto hanno scritto alcuni, la recita fu immediata. Noi attori, io, Galeazzo Benti e tutti gli altri, restammo bloccati nella hall e, con il pubblico, da dietro le persiane di ferro, vedemmo sfilare i tedeschi armati e assistemmo alla prima recita. Ricordo la disperazione di un attore, Marcello Giorda, perché sua moglie, che abitava non lontano da dove il carrettino della Nettezza Urbana era esploso con 12 chili di tritolo messi dal commando partigiano, venne immediatamente arrestata. Tutte le case della zona, infatti, vennero piantonate e la moglie di Giorda passò di fronte ai nostri occhi, arrestata. I tedeschi, lo ricordo benissimo, fecero recite a tappeto un'ora dopo e noi, da dietro le serrande, vedemmo tutto ... [Vidi] il giorno dopo l'attentato, assieme ad altri attori la sfilata dei prigionieri incolonnati. [Vi] assistemmo da dietro le serrande del Quattro Fontane, dove lo spettacolo si svolse regolarmente. Paura? Non avevamo più paura In quei giorni: la sensazione di panico aveva lasciato il posto a una sorta di fatalismo. Ognuno di noi era costretto a credere nella sua sopravvivenza. Ogni giorno, uscendo di casa, dicevo ai miei genitori che non sapevo se sarei tornato. Nonostante siano passati tanti anni, i fantasmi del passato*

*talvolta si materializzano. Ancora oggi come un lampo, mi ritornano nella memoria le immagini dei deportati, che, in fila, lungo via Sistina, si avviavano alla morte [...] Paradossalmente, però in quel clima cupo e angoscioso si viveva “in abbondanza” e in una sorta di euforia. Dopo gli spettacoli, noi attori eravamo sempre invitati a pranzi e a cene pantagrueliche, perché sembrava che, sotto l’occupazione, i romani volessero vivere al meglio, dando fondo a ciò che avevano messo da parte... Dalle Ardeatine si levò un estremo bisogno di pace e ce ne rendemmo conto nelle sere seguenti e nelle pomeridiane, a teatro. In quel territorio di guerra che era Roma, noi attori portavamo un lampo di sorrisi, d’allegria: gli spettacoli erano sempre affollatissimi. Di fronte al nemico, alla violenza, reagivamo tutti con un’incrollabile fiducia, che riusciva anche a sconfiggere la disperazione<sup>449</sup>.*

Il dramma della sanguinosa guerra civile (scoppiata in seguito all’armistizio) tale come era stato vissuto da dietro le quinte d’un palcoscenico, verrà raccontato nel già citato *Polvere di stelle* (1973). Nel quinto lungometraggio da lui stesso diretto il Nostro torna ad indossare i panni d’un povero artista di avanspettacolo alla disperata ricerca di una scrittura che, anche senza regalare un clamoroso successo, possa, almeno, sfamare se stesso e la propria compagna. Nel suo penoso girovagare vede solo miseria, morte e distruzione. Incontra anche i grandi della *Storia* come il re, la regina (e tutti i loro cortigiani. Scappavano dai loro doveri, tradivano la fiducia dei loro cittadini, sfuggivano ai propri doveri. Andavano al sud.

Qui finalmente la compagna assapora il gusto anticipato della liberazione. Vive, inoltre, un effimero successo professionale. Un trionfo istantaneo che li travolge per poi lasciarli inebetiti. Totalmente arresi ai postumi d’una tremenda sbornia. La tragica epopea di Mimmo Adami rappresenta sineddoticamente quell’ubriacatura che dopo tanti anni di sofferenze travolge gli italiani al momento della liberazione. In questa suo lavoro attoriale maturo, Sordi riflette i vivi ricordi di quei momenti tragici. Memorie accese da vivaci speranze di cambiamento, che già possedevano *in nuce* le radici della propria sconfitta...

---

<sup>449</sup> Intervista rilasciata da Alberto Sordi al *Corriere della Sera*, 7 agosto 1996 (N. del A.).

*Quel mattino del 4 giugno 1944 appena svegli sentimmo nell'aria che quel giorno avremmo vissuto un evento eccezionale. Sapevamo che gli americani erano alle porte di Roma, ma sapevamo anche che i tedeschi non avrebbero abbandonato la città tanto facilmente, che certamente avrebbero resistito e che ci sarebbe stata ancora una volta morte e distruzione. Quando ci accorgemmo che invece, inaspettatamente, i tedeschi si ritiravano senza combattere, non credemmo ai nostri occhi, qualcuno pensò addirittura ad una trappola. Ma poi, poco dopo, arrivarono loro, gli americani, i liberatori, e tutti ci riversammo nelle strade a festeggiarli, a ballare, a cantare, a ridere, ad abbracciarci fra di noi mentre loro passavano allegri, sorridenti, ci tiravano le caramelle, le sigarette, le scatolette di carne, presentandosi subito ad un popolo affamato con il biglietto da visita dell'abbondanza, della ricchezza. L'incubo era finito, per noi romani almeno cominciava una nuova era, anche questa dura ma finalmente pacifica: quella della ricostruzione morale e materiale del nostro paese<sup>450</sup>.*

Mentre in teatro la satira politica e sociale, riscontrava, nel bene e nel male (si ricordi l'episodio della contestazione milanese del novembre 1945), un certo successo, per il cinema i tempi ancora non erano maturi. Il grande schermo, per ospitare la rappresentazione caricaturale di difetti, manie e distorsioni del costume nazionale (su cui le sensibili antenne di Alberto Sordi avevano imparato a sintonizzarsi) dovrà ancora attendere...

*Finita la guerra dovetti ricominciare tutto daccapo, perché nessuno mi conosceva al di fuori del ristrettissimo gruppo di persone che mi aveva visto negli Za-Bum sotto l'occupazione. E qui io dovei parlare di Mattoli, che nella Za-Bum mi ci aveva preso perché lo aveva colpito quella battuta — “Lei ci ha un buco nel guanto, che si vede un dito di fuori” — e a cui io devo moltissimo, anche se molte volte mi umiliava, diceva che esageravo, che sbracavo. Con Mattoli abbiamo tutti un forte*

---

<sup>450</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi rilasciata a Giancarlo Governi, in Id., *op. cit.*, pagg. 37-38.

*debito di riconoscenza, anche se, oggettivamente, simpatico non era: era grasso, frustrato, aveva in antipatia quelli belli, ben portanti, era un passionale. Però non si voleva mettere mai troppo in vista, era un professionista che sapeva lavorare velocemente e in generale sapeva far lavorare gli altri bene, nonostante la sua cattiveria. Dopo la Za-Bum facemmo al Quattro Fontane E lui dice... In tanti: la Villi, Rosi che faceva il boys, Salce, tantissimi vecchi e nuovi. Io facevo uno sketch famoso, dove dicevo una frase sola. Giravo in gonnella come una donna, ma senza trucco, e quando mi domandavano perché o mi ridevano appresso io dicevo questa frase soltanto: “Pensa a te e alla famiglia tua!” Ormai eravamo liberi, ognuno poteva fare quello che gli pareva! Poi facemmo “Imputato alziamoci” di Galdieri, a Roma, mentre Totò lo portava in provincia con un’altra combinazione di attori<sup>451</sup>.*

Finita la guerra, lo spirito di rinnovamento del cinema italiano, inoltre, aveva trovato un fortissimo concorrente. Dopo un lungo periodo d’embargo le sale erano invase da un’ondata di produzioni nordamericane. Pellicole di ottima fattura e di tutti i generi, western, polizieschi, film musicali e (naturalmente) commedie. Lo spazio lasciato alle produzioni nazionali comiche o brillanti, dunque, era assai ristretto. Quando poi si cercava di mettere in cantiere i primissimi film d’evasione della Roma liberata (ancor prima del capolavoro rosselliniano) l’unica via praticabile era quella d’affidarsi a grandi beniamini dell’avanspettacolo e del varietà. Si trattava d’un riciclaggio di attori già visti sugli schermi, durante il regime.

Ad esempio in *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945) il pubblico torna ad applaudire Anna Magnani e Aldo Fabrizi [gli eroi popolari già acclamati in *Campo de’ fiori* (Mario Bonnard, 1943)]. Brillano, dunque, nel manifesto del nuovo corso cinematografico (dell’Italia liberata), due beniamini del teatro popolare. Due attori brillanti del cinema del ventennio riproposti in chiave drammatica. Allo stesso modo, il protagonista della *prima commedia postbellica* di produzione nostrana, è il grande mattatore rivistaiolo degli anni Trenta: Erminio Macario.

---

<sup>451</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Fofi Goffredo e Faldini Franca, in *op. cit.*, pag. 84.

## 2.24. *L'innocente...* Macario

*E lui dice... era una rivista del povero Biancoli, cui partecipai appena uscito dall'accademia come boys. Era quella che si chiamava una rivista di prosa: più sketch, di più autori, con molti attori di prosa. C'erano Olga Villi e Leonardo Cortese, la Bagni e Giorda, e poi Caprioli, io, Panelli, Benti, la Matania, per un certo periodo Mazzarella, e un giovane comico che non faceva ridere nessuno: si chiamava Alberto Sordi. Era assolutamente identico a oggi, e faceva già tutte le cose che poi per anni hanno fatto ridere tutta l'Italia. A Roma, con lui si divertivano, altrove niente, nessuno! Quando arriva un comico nuovo con un modo nuovo di fare ridere, c'è un problema di abitudine. Allora si rideva con Dapporto, Macario<sup>452</sup>.*

Macario che faceva Ionesco quando Ionesco non era ancora nato era l'autentico re della rivista. Solo Mattoli (l'inflessibile *talent scout*<sup>453</sup>) era riuscito a portarlo davanti ad una macchina da presa. Lo aveva convinto a riproporre al cinematografo la sua particolarissima e surreale comicità. Dopo l'esordio assoluto del 1933 (*Aria di paese* di Eugenio De Liguoro) passato del tutto in sordina, il comico piemontese ottiene il successo cinematografico con la trilogia di Mattoli *Lo vedi come sei... lo vedi come sei?* (1939), *Imputato, alzatevi!* (1939), *Non me lo dire!* (1940).

Soprattutto il secondo dei tre film (si ricordi che la citata rivista di Galdieri *Imputato alziamoci!* appunto ne parafrasava il titolo) era quello che aveva avuto maggior fortuna. L'allora critico Gianni Puccini<sup>454</sup> lo aveva definito il primo vero film comico di qualità realizzato in Italia. Il forte elemento di novità consisteva nella brillante idea mattoliana, di formare un intero gruppo di *gagmen* (Vittorio Metz, Giovanni Guareschi, Carlo Manzoni, Marcello Marchesi, Steno e Giuseppe Marotta). Tutti costoro s'erano impegnati a redigere una sceneggiatura adeguata a valorizzare la *verve* di Macario. A questo proposito annota Enrico Giacovelli:

---

<sup>452</sup> Dichiarazione di Luciano Salce in Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 84-85.

<sup>453</sup> Sebbene l'esordio cinematografico assoluto di Erminio Macario fosse stato *Aria di paese* (Eugenio De Liguoro, 1933), aveva raggiunto l'autentico successo grazie a Mario Mattoli (N. del A.).

<sup>454</sup> Cfr. Puccini Gianni, "Imputato alzatevi!", in *Bianco e nero*, dicembre 1939.

[Imputato alzatevi] *sta al cinema italiano come quelli dei fratelli Marx al cinema americano: non ha rispetto di niente e di nessuno, e dietro al velo dell'assurdo finisce per diventare una satira non del tutto involontaria alle convenzioni sociali e alle istituzioni dell'epoca. Basta vedere la grande sequenza del processo, dove il dibattito si trasforma in spettacolo, cinquant'anni prima di certe trasmissioni televisive, e dove la legge e le leggi, quelle fasciste ma anche quelle più generali del mondo e della vita, ci fanno una ben misera figura. Hai voglia a rammentare agli spettatori che il film risulta ambientato, per motivi di censura, in Francia: quella che ne viene fuori è chiaramente l'Italietta fascista, passata ai raggi x, rivoltata una volta per tutte in modo irreversibile [...] C'è davvero da domandarsi se i vari Woody Allen, Mel Brooks, David & Jerry Zucker, non abbiano visto da ragazzi questi film in qualche Cineteca di Babele. Purtroppo la carica anarcoide di Macario andrà via via annacquandosi negli anni successivi. Il surreale è un momento che non dura, una breve stagione che porta già in sé la necessità di un superamento, come la giovinezza e le rivoluzioni. Così accadrà [nelle] successive commedie sempre più tradizionali e convenzionali dove tuttavia qualche zampata, qualche gag fulminea, appartengono ancora alla repubblica della libera follia e ci ricordano che quella sana idiozia era il contraltare dell'idiozia ben più pericolosa e insensata del fascismo*<sup>455</sup>.

Il vento crudele e reale della guerra aveva scompigliato l'immagine mitica di Budapest (città in cui ad un periodo di orrori e morti sarebbe subentrato quello dello stalinismo). La calma postbellica, poi, *annacquerà* la carica anarcoide del primo Macario. In ogni caso, il primo film brillante messo in cantiere nella Roma liberata, possiede proprio *lui* come protagonista. Si tratta di *L'innocente Casimiro* (Carlo Campogalliani, 1945), una pellicola leggera che (in un periodo d'enormi difficoltà produttive) cercava di rivitalizzare quei pochi elementi da salvare, presenti nelle commedie di regime. Prima della totale bonaccia, si volevano utilizzare gli ultimi soffi

---

<sup>455</sup> Giacovelli Enrico, "Il riso in bianco (e nero)", in *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, 1999, pagg. 36-37.

di quella aria surreale macariana, velatamente mordace. Quel clima satirico che il comico aveva respirato dalle riviste *Marc'Aurelio* e *Bertoldo*.

Nel film di Carlo Campogallini (un'altra vecchia conoscenza) Erminio Macario si dimostra capace di catalizzare in una messa in scena cinematografica, i diversi ed eterogenei spunti umoristici provenienti dalla stampa satirica, dai programmi d'intrattenimento radiofonico (come vedremo più avanti). Si trattava riprendere il tradizionale eclettismo del teatro popolare. Salvare e riutilizzare (per quanto si potesse ancora) l'abilità combinatoria propria della rivista e dell'avanspettacolo.

Era un altro dei virtuosi *escamotage* compiuti dall'industria autoctona, nel tentativo di rialzare la testa; nello sforzo di fare tesoro dei pochi capitali disponibili, soprattutto artistici ed umani. Una comune disposizione ad arrotolarsi le maniche. Tornare a lavorare con rinnovato ottimismo. Trasformare il desolante ammasso di relitti e macerie in una base per un moderno e solido edificio.

La II<sup>a</sup> guerra mondiale, aveva pressoché distrutto l'apparato cinematografico italiano. Le inestimabili risorse rappresentate dagli stabilimenti di Cinecittà erano state quasi del tutto smantellate dalle deportazioni (compiute dai nazifascisti) d'uomini e di macchinari. La maggior parte dei teatri di posa, poi, erano stati gravemente danneggiati. Erano stati convertiti in alloggi provvisori, ricoveri per quei poveri disperati a cui i bombardamenti degli alleati avevano distrutto la casa.

Gli stessi americani (come si ricordava più sopra), s'erano immediatamente preoccupati d'imporre la distribuzione di molti film *made in USA*. Tutti titoli di cui il pubblico italiano era rimasto in forte *arretrato* dalla fine degli anni Trenta. E mentre nelle sale italiane veniva proiettato un numero straordinario di pellicole (dai 119 del 1945 ai 467 del 1947) la produzione nazionale si stabilizzava attorno ad una media di sessanta titoli l'anno. Il fondo del baratro s'era raggiunto con la liberazione, nel 1945, anno in cui vengono terminati solo quarantotto nuovi titoli. La produzione di molti di questi era già stata avviata durante l'ultimo anno di guerra, quindi sospesa e poi completata. Almeno una decina, tuttavia, faceva parte delle primissime e nuove, produzioni della ricostruzione. Sottolinea Masolino D'Amico:

*Non è il caso di descrivere ancora una volta quale fu il cinema che nacque dalle ceneri di quello fascista, voglio dire il cinema per il quale non*

*è possibile non usare l'etichetta fatidica di neorealismo. Tutti sanno che al quindicennio circa di cinema controllato e per così dire sterilizzato si reagì con un tuffo nelle braccia della verità. Da un lato ciò avvenne per obbedire a delle esigenze espressive ormai insopprimibili; dall'altro si trattò anche di fare di necessità virtù. Se si uscì in strada a riprendere la vita com'era, fu anche per l'inagibilità dei teatri di posa. Se la fotografia di quei film appare oggi suggestivamente semplice e priva di effetti, tanto vicina a quella dei cinegiornali, fu anche perché c'era scarsità di pellicola, e si girava con quella che si trovava, in genere di qualità pessima [...] Un osservatore straniero ma bene informato come Peter Bondanella osserva con sorpresa che su circa 822 film prodotti in Italia tra il 1943 e il 1953 solo circa 90 potrebbero essere definiti neorealisti, e che la stragrande maggioranza di questi, non escludendo alcuni tra i titoli più famosi, ebbero risultati commercialmente deludenti. Infatti si può dire che la rapida fine del neorealismo non fu determinata da un esaurimento delle batterie dei suoi capiscuola, i quali tutti continuarono brillantemente la propria carriera anche dopo aver mutato, chi più chi meno, temi e modi. È che dopo la guerra il pubblico del cinematografo aveva voglia soprattutto di distrarsi, e se respingeva i tentativi di riproporre la commediola rosa, non per questo voleva sentirsi ricordare lo sfacelo che aveva travolto il paese. Per prima cosa, la gente cercava di rimettersi in paro con quanto era accaduto nel mondo durante il periodo in cui non c'era stato collegamento, e le majors non chiedevano che di agevolarla in questo; di qui la ricordata inondazione dei film americani. Al cinema italiano si chiese dunque intrattenimento, ma di un tipo che non competesse con quello che ancora per decenni sarebbe stato monopolio d'oltreatlantico: niente commedie sofisticate, e niente film di gangster, niente film d'azione o d'avventura [...] Saggiamente insomma, fino dagli inizi, il cinema italiano più lungimirante si indirizzò al solo campo nel quale gli americani non avrebbero mai potuto batterlo, ossia a quello che aveva a che fare più da vicino con gli italiani stessi, con la loro*

*cronaca locale o regionale prima ancora che nazionale; e in chiave prevalentemente umoristica*<sup>456</sup>.

Quindi l'argine contro l'alluvione di film americani viene edificata con sacchi pieni di commedia (più che di melodramma), poiché proprio nell'umorismo, gli esperti del settore avevano individuato l'elemento più richiesto e gradito dal pubblico italiano. Assai significativo in questo senso è il fatto che *L'innocente Casimiro* sia uno dei pochissimi film che precedono l'uscita di *Roma città aperta*. La sua produzione è un chiaro segnale di come l'industria, a fianco delle pregevoli proposte di sguardi cinematografici moderni, volesse recuperare quel rapporto felice con il grande pubblico che in gran parte era stato garantito (ed in qualche modo tollerato dal regime) dalle commedie dei telefoni bianchi.

Naturalmente la riproposizione *tale e quale* degli stessi identici stilemi non poteva funzionare. Lo aveva dimostrato, del resto, l'insuccesso di *La resa di Titi* (Giorgio Bianchi, 1945), un tentativo di ritorno spento ed insipido alle trame brillanti "all'ungherese". Diversamente (nel nuovo progetto di Carlo Campogalliani), si tenta di inserire la stravagante comicità macariana. Si tenta di combinare quella vena un po' anarchica (quasi da slapstick) di Macario con una trama desunta dalla commedia musicale *Scandalo al collegio* dello sceneggiatore Mario Amendola (argomento ereditato dal filone scolastico del Ventennio, sullo stile, per intenderci di *Teresa Venerdì*). Su di un impianto realistico ed antiretorico per ambientazione e dialoghi, viene fatto scendere, come *deus ex machina*, il comico piemontese con la sua faccia lunare che molto ricordava il comico del muto Harry Langdom. Sottolinea Valerio Caprara:

*... con gli occhi a palla che gli regalano un'espressione perennemente attonita, la voce cantilenante, le labbra ritoccate, i capelli incollati al cranio e come "firmati" dal celebre e infantile riccioletto, Casimiro Pelagatti è la tipica parodia dello studioso con la testa fra le nuvole, vittima designata delle trame di un gruppetto di cinguettanti alunne insofferenti della ridicola severità del preside. Quando la*

---

<sup>456</sup> D'Amico Masolino, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pagg. 50 e segg.

*collegiale interpretata da Lea Padovani fa credere di essere stata da lui sedotta per poter essere rispedita nella fastosa villa di famiglia, l'ignaro professore è costretto ad accompagnarla e a precipitare in una situazione incresciosa con la quale proprio non ci si raccapezza: non a caso, nella sequenza più bizzarra, si materializzano ai lati del tremebondo protagonista le rudimentali sovrimpressioni di un alter ego con l'aureola da santo asessuato e di un altro con la voce cavernosa e il barbone da satiro impenitente. Circondato da caratteristi vecchi e nuovi, tra cui Alberto Sordi nelle vesti di un azzimato ed arrogante signorino dongiovanni, Macario accentua la vocazione a farsi surclassare dalla malizia altrui<sup>457</sup>.*

*L'innocente Casimiro* è un film di difficile reperibilità. Lo stesso Claudio Fava<sup>458</sup> anche nell'ultima edizione del preziosissimo catalogo sordiano continua a denunciarne l'impossibilità di verificare la presenza del Nostro. Solo ultimamente è stato possibile reperire una copia (registrazione di media qualità di una trasmissione RAI messa in rete, non ufficialmente) della pellicola che la conferma. Tuttavia, oltre alla rinnovata possibilità di visionare il film, una particolare attenzione per *L'innocente Casimiro*, viene motivata dal fatto che si tratti dell'unico momento di convergenza tra la carriera del comico torinese e quella d'Alberto Sordi.

Il Nostro Interpreta la parte del giovane seduttore. Un ruolo che poco spazio concede all'improvvisazione ma che anticipa molte delle caratteristiche del *vitellone* felliniano. Il suo è un personaggio che funziona da contraltare al candore lunare di Macario. Scrive il critico Marcel Davinotti...

---

<sup>457</sup> Cfr. Caprara Valerio, "L'evoluzione del cinema comico: dal surrealismo autarchico alle parodie", in Cosulich Callisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, Venezia, Marsilio, 2003. Volume VII, pag. 288 e segg.

<sup>458</sup> Così Claudio Fava: "La presenza di Sordi è ribadita, oltre che da diversi fonti, anche da una recensione d'epoca. Quel che è curioso è il fatto che l'attore - il quale ha una memoria enciclopedica per ciò che riguarda se stesso, la sua carriera, i suoi film, le sue partecipazioni - non si ricordi di nulla a proposito del film, né della parte che egli vi ricopriva. La difficoltà di ritrovare altre recensioni d'epoca e, soprattutto, di una copia per eseguire un controllo in moviola, unica operazione esauriente ed attendibile, ci ha costretto a offrire i pochi dati qui contenuti" (Fava Claudio G., *Alberto Sordi. La biografia, la carriera artistica, i dati e le più belle foto di tutti i suoi film*, Roma, Gremese, 2003, 4<sup>a</sup> edizione riveduta ed aggiornata, pag. 48).

*Macario fa tenerezza [...] è lui Casimiro Pellagatti, insegnante di storia in un collegio dove la giovane Lea Padovani, per tornare a casa si finge incinta accusandolo di averla sedotta. Dopo una prima parte in collegio ci si sposta nella lussuosa villa di lei dove s'intrecciano storie ed amori di altri personaggi. Tra questi un semiesordiente Alberto Sordi che, nel ruolo del fratello di Lea Padovani, s'innamora della fidanzata di Macario giunta lì invitata dai padroni di casa. Equivoci a non finire ovviamente, con il comico piemontese a destreggiarsi tra accuse infamanti e improvvisi ribaltamenti di situazione: convinto persino da un sedicente psicologo di essere davvero stato lui ad approfittare della giovane durante una crisi di sonnambulismo, verrà assediato dalle due nature della propria anima, quella candida e quella sordida...*<sup>459</sup>

Una disputa, che anticipa di qualche decennio quella interpretata da Tom Hulce in *Animal House* (John Landis, 1978), dove personaggio di Macario sceglie senza remora, apparentemente, la via della purezza, in opposizione, a quanto avrebbe fatto un personaggio sordiano. L'uso del condizionale non corrisponde ad una soluzione di vuota retorica o ma all'intenzione d'evidenziare (se non proprio elementi di convergenza tra queste due comicità apparentemente antitetiche), almeno qualche indizio che testimoni come Sordi avesse ben in mente ed ammirasse il percorso artistico di Erminio Macario.

*In primis* è necessario ricordare che nella rivista (sopra ricordata) *E lui dice...* veniva ad essere, in un certo qual modo, una parodia delle grandi riviste macariane. La stessa attrice Clelia Matania imitava dichiaratamente Wanda Osiris la grande soubrette della compagnia di Macario. Ricorda Francesco Rosi:

*... E lui dice... aveva un cast eccezionale: Alberto Sordi, Margherita Bagni, Marcello Giorda, Clelia Matania, Olga Villi [...] Una delle scene più riuscite e più spettacolari era una parodia delle riviste*

---

<sup>459</sup> Osservazioni critiche del cineamatore Marcel Davinotti, manoscritte su fogli di quaderno e pubblicate in copia anastatica sul sito (creato dal figlio Marcel Davinotti jr.) [www.davinotti.com](http://www.davinotti.com). Per quanto riguarda la pellicola in questione è stata consultata la pagina [www.davinotti.com/index.php?f=92](http://www.davinotti.com/index.php?f=92), l'ultima volta il 3 marzo 2011 (N. del A.).

*classiche alla Osiris, e c'era la Matania che faceva la Osiris e tutto il gruppo dei boys che eravamo noi: Caprioli, Benti, Rondinella, Salce, Panelli, Mazzarella io col frac bianco piazzati ai piedi delle scale*<sup>460</sup>.

L'affermazione del futuro regista del sordiano *I magliari*, testimonia come nel mondo della rivista, e del teatro minore in genere, “era tutto un imitarsi, un competere, una gara al più furbo oltre che al più esilarante, di modo che è assai più che plausibile che un comico in ascesa come il giovane romano di certo rubacchiasse (e parodiasse) da altri illustri comici di altre regioni e dialetti”<sup>461</sup>.

Sordi, s'è già visto, era un abile imitatore dei grandi divi *seri e lacrimogeni* del momento (come ad esempio Amedeo Nazzari). Non poteva certo essergli sfuggita la competenza scenica ed attoriale di Macario. Vale a dire d'un comico autodidatta come lui che (per primo anticipando anche Totò), aveva adattato e trasportato ed al cinematografo la sua comicità rivistaiola. Inoltre, Macario aveva inventato una maschera propria ed originale. Non usufruiva di nessun trucco od orpello aggiunto, così come gli aveva raccomandato lo stesso Ettore Petrolini, un altro totem della comicità sordiana...

*... dopo il crollo di Wall Street anche in Italia ci fu la crisi e tutti finimmo a fare l'avanspettacolo. Petrolini mi venne a vedere e mi disse: “Ma perché devi tenere quel parrucchino con quella frangetta? Hai una testa che vale un milione!”. Io mi sono levato il parrucchino e mi sono tenuto la mia testa, ma ho fatto il ciuffetto (mi chiamavano l'uomo del ricciolino)*<sup>462</sup>.

Certo la maschera di Macario era agli antipodi del mascherone sordiano. Era quella d'un eterno fanciullo imbambolato, d'una follia astratta, futurista, surreale, d'una innocenza serafica che organizzava la propria gestualità sull'asse dell'eleganza e della

---

<sup>460</sup> Dichiarazione di Francesco Rosi, in Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 85.

<sup>461</sup> Frammento d'una corrispondenza telematica con Lorenzo Codelli, 7 giugno 2009, (N. del A.).

<sup>462</sup> Dichiarazione d'Erminio Macario, in De Matteis Stefano, Lombardi Martina e Somaré Marilea (curatori), *Follie del varietà. Vicende memorie e personaggi: 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980, pag. 191.

delicatezza. Detestava l'aggressività, evitava morbosità e volgarità, ma era insinuante, evanescente quasi sfumato, con una spiccata tendenza all'ironia sottilissima ed al ribaltamento delle situazioni. Una comicità che (particolarmente nella suo percorso cinematografico secondo quel meccanismo d'annacquamento della primissima carica anarcoide) s'era sempre più evoluta verso la naturalezza colloquiale.

Proprio in questa direzione la tipologia dei suoi personaggi (così come avverrà anche per quelli del Nostro), starà sempre attenta all'evoluzione dei linguaggi. Macario lungo tutta la sua carriera (morirà nel 1980, dopo aver concluso la sua ultima tournée) opererà un continuo auto-reciclaggio (anche in radio e televisione) per seguire l'evoluzione di tempi e costumi. Il set possiede, infatti, registri tecnici e ritmici diversi dal palcoscenico. Ed il linguaggio cinematografico, per quanto pazzo e surreale possa aspirare di diventare, possiederà sempre un nucleo essenziale di realtà. Una radice, un germe di rappresentazione della stessa che era tanto congeniale alla sensibilità cinematografica della ricostruzione.

Il figlio d'arte Mauro, allievo e biografo di Macario sottolinea la sussistenza di piccoli spostamenti nell'*ars comica* macariana verificatesi in ragione dei nuovi equilibri dialettici tra *ars comica* del padre ed i suoi personaggi:

*... se durante il regime non si poteva parlare di problematiche sociali o di satira politica, con la Liberazione i registi vollero affrontare le realtà più crude. Anche Macario, a suo modo e con il film comico, entrò a pieno diritto nella grande stagione del neorealismo italiano, ma dovette scendere dagli altopiani fantastici per immergersi nella miseria della società della ricostruzione irta di drammi sociali. Significativi, in tale senso, i due film *Come persi la guerra* (1947) e *L'eroe della strada* (1948), il primo raccontava le vicende militari dell'italiano medio sbattuto su tutti i fronti della guerra come una trottola, il secondo era un po' il ritorno dello stesso personaggio, a guerra finita, alle prese con una vita incerta e truffaldina<sup>463</sup>.*

---

<sup>463</sup> Dialogo tra Ettore Petrolini ed Erminio Macario, in Macario Mauro, *Macario mio padre*, Udine, Campanotto Editore, 2007, pag. 79.

Le nuove interpretazioni di Macario, quindi, richiedevano che elemento astratto venisse calmierato dalla norma realistica. Il comico piemontese doveva dirigersi verso un umorismo più aderente ai fatti. Una comicità nata dalla cronaca, più verosimile. Molto diversa da quella surreale, stralunata, fantastica, propria d'alcuni suoi exploit dell'epoca dei *telefoni bianchi*.

È vero che certe tinte comiche erano presenti anche nel tessuto narrativo dei grandi capolavori neorealistici<sup>464</sup>, ma la vera rinascita del *genere* comico (adatto alla nuova sensibilità) è da attribuire ad Erminio Macario. Proprio sul finire dei Quaranta, infatti, il comico piemontese realizza un nuova trilogia di commedie dirette da Carlo Borghesio (ex direttore degli stabilimenti cinematografici della FERT, a Torino): *Come persi la guerra* (1947, ricordato più sopra), *L'eroe della strada* (1948) e *Come scopersi l'America* (1950).

Il primo dei tre film (campione d'incasso assoluto per l'anno in cui esce) racconta le funamboliche peripezie d'un povero fantaccino vittima della vocazione guerrafondaia del governo della sua nazione. Coadiuvato da sceneggiatori del calibro di Steno e Monicelli, Erminio Macario inaugura quella maniera d'affrontare temi storici nazionali con l'intenzione di liberarli dalla retorica d'autocompiacenza nazionalista. Ancora non possiede l'esplicita volontà di denuncia (propria della matura commedia cinematografica italiana degli anni sessanta) ma ne anticipa, in modo ancora timido e farsesco, modi e risposte: l'indifferenza della critica nazionale, l'entusiastica rivalutazione di quella francese, lo sdegno del pubblico benpensante e perfino l'interrogazione parlamentare. Sottolinea ancora Caprara:

*Osserviamo inoltre una volta per tutte che il cinema, in quanto medium a grande diffusione comportante l'investimento di ingenti capitali, è di solito costretto per sua natura a cercare un vasto comune denominatore nel suo pubblico; predicare ai soli convertiti è inutile, e del resto nessuno lo seppe meglio di Mussolini, che al cinema, come si è accennato sopra, fece poca propaganda diretta. In altre parole, aspettarsi*

---

<sup>464</sup> Si ricordi la padellata di Aldo Fabrizi (*Roma città aperta*) tirata per trasformare un malato scorbutico in moribondo apparente (episodio che precede la scena madre della Magnani falciata dai mitra delle SS.). Oppure si ricordino alcune delle peripezie di Lamberto Maggiorani ed Enzo Staiola alla ricerca della loro bicicletta [*Ladri di biciclette* (N. del A.)]

*un messaggio politico troppo preciso da parte del cinema, almeno di quello che aspira a essere popolare, è utopistico*<sup>465</sup>.

Nel personaggio macariano di Leo Bianchetti risiede, dunque, il germoglio d'Oreste Jacovacci (protagonista sordiano de *La grande guerra*) e di Alberto Innocenzi (protagonista di *Tutti a casa*). La linea ereditaria viene confermata dal passaggio di testimone tra Macario ed un antesignano sordiano: il flemmatico e fatalista trasteverino interpretato da Nando Bruno<sup>466</sup> un mostro sordiano per procura. A questo personaggio (uscito direttamente da un sonetto del Belli) viene affidato il siparietto finale, così come sottolinea lo stesso Masolino D'Amico:

*La morale del film è contenuta in un dialogo tra il ligio soldatino Macario e il simpatico lavativo trasteverino Nando Bruno, precursore del Sordi della Grande guerra. Bruno: "A me nessuno mi ha interrogato se volevo fa' la guerra o no. Se fossero venuti da me Hitlerre... Cerecille... Rooslevette... mi avessero detto sì, Tremelloni, ci stai? ... Gli avessi detto sì, ci sto... allora se facessi il lavativo sarei un lavativo. Ma da te ci sono mai venuti?". Macario: "No, mai". Bruno: "E allora, mettete a sede. Infilate questa" gli porge una berretta "e aspetta che finisce la guerra.*

---

<sup>465</sup> Caprara Valerio, *op. cit.* pag. 288.

<sup>466</sup> Come riporta Andrea Pergolari nel suo prezioso *Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana* (Roma, Un mondo a parte, 2003 Pag. 65), lo stesso Fernando Bruno rappresenta una vera e propria *trait d'union* tra la commedia d'anteguerra, il neorealismo, la commedia all'italiana e il teatro d'avanspettacolo. Egli, infatti, oltre ad aver preso parte ai due capisaldi storici del neorealismo come *Roma città aperta* e *Ladri di biciclette*, già prima della guerra s'era segnalato con interpretazioni di ruvido verismo in quei ruoli di popolano, come ad esempio il vetturino di *L'ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943) in cui si specializzerà negli anni Cinquanta. Eppure non era un attore preso dalla strada, nonostante ne avesse *le phisique du rôl* (era tarchiato, corpulento, rubicondo), ma un celebre attore di rivista, già al lavoro con Garinei e Giovannini (*Pirulì Pirulà*). Ancora oggi la sua romanità prepotente e tuttavia bonaria rimane immediatamente riconoscibile, così come la sua naturale esplosività comica che gli aveva permesso di ritagliarsi uno spazio ben maggiore di quello da caratterista. Anzi, in *Sambo* viene addirittura lanciato come protagonista, senza alcun successo. Era particolarmente apprezzato da Zampa, che lo volle con sé quasi ovunque, era spesso divertentissimo accanto a Sordi, quasi essenziale nelle prime commedie all'italiana, perché rappresentava l'arrampicata sociale dell'Italia proletaria. Lo si ricorda in particolare come segretario del fascio in *Vivere in pace*, paziente marito della Magnani in *L'onorevole Angelina*, imbroglione in *Se fossi deputato*, autista di taxi in *Una bruna indiarvolata*, bonario pubblico ufficiale (*La banda degli onesti, Ladro lui, ladra lei, Che gioia vivere!*), vagabondo ubriacone in *I tartassati*, zio autista fiducioso nell'inetto Sordi di *Il vedovo*, cognato macellaio (stavolta scettico) ancora di Sordi in *Il vigile* (N. del A.).

*L'hanno voluta? Se la sbrighino tra di loro. Chi rompe paga". Macario:  
"Sì, ma i cocchi sono nostri"<sup>467</sup>.*

Nella presentazione dell'edizione digitale di *Il vagabondo* (uno dei film macariani realizzati ancora sotto il regime, co-diretto nel 1941 da Carlo Borghesio ed Oreste Biancoli<sup>468</sup>) il critico e storico Tatti Sanguineti sottolinea che già all'epoca il comico piemontese aveva interpretato un nuovo tipo di personaggio. Pippo, il protagonista vagabondo s'era eretto ad emblema dei poveri italiani oppressi dalle disgrazie della guerra.

Infatti nella prima pagina d'uno dei primi numeri del dopoguerra *il Guerin Meschino* (la famosa rivista satirica) appare al fianco di Alcide De Gasperi: il nuovo corso politico e la buona volontà di ricostruire. Il vagabondo macariano rappresenta dunque nell'immaginario popolare una delle poche opportunità di recuperare la speranza in ambito nazionale e la simpatia in quello internazionale.

La maschera, anzi il mascherone sordiano, invece non ha mai ispirato né simpatia né ottimismo. Quindi il filo rosso che congiunge Macario con il Nostro, non segue una traiettoria lineare, bensì parodica. Segue, dunque, un'idea di parodia che (nelle parole di Ermanno Comuzio) più che mettere alla berlina, dimostra affetto ed ammirazione:

*Petrolini nel suo numero Ma l'amor mio non muore prende a bersaglio le svenevolezze del muto italiano, ma in Nerone di Blasetti ce l'ha sia con i film sulla romanità che con l'oratoria mussoliniana [...] pariodare vuol dire venir dopo, ma anche mettere in risalto, esaltare. Mancare di rispetto per rispettare meglio [...] Si può dunque dire che chi fa parodia è come il bambino o la bambina che indossano le scarpe ed i vestiti dei genitori, non tanto per mascherarsi quanto per imitare i grandi<sup>469</sup>.*

---

<sup>467</sup> D'Amico Masolino, *op. cit.*, pag. 55.

<sup>468</sup> Presentazione di Tatti Sanguineti al film, in *Il vagabondo* (Carlo Borghesio – Oreste Biancoli, 1941), Ripley's Home Video, luglio 2008.

<sup>469</sup> Comuzio Ermanno, "Par-odiare, par-amare. I tanti diversi modi di intendere la parodia nel cinema", in *Cineforum*, n°332, marzo 1994, pagg. 41 e segg.

## 2.24.1. Il *compagnuccio* parodiava Macario?

[In *L'innocente Casimiro*] *Macario accentua la vocazione a farsi surclassare dalla malizia altrui, svariando sulla collaudata gamma di atteggiamenti fra il furbastro e lo scimunito, concedendosi una sequenza vagamente pruriginosa faccia a faccia con la contessina in déshabillé e mettendo indirettamente in conto allo "specifico filmico" le arguzie parrocchiali della trama quando il padre della ragazza lo costringe a darle il bacio conclusivo. Adesso devi fare come al cinematografo... Ma perché non capisci? Cosa succede alla fine del film?*<sup>470</sup>.

Difficilmente si potranno trovare prove dichiarate e definitive dell'intenzione sordiana di voler assumere, parodiandola la serafica bonarietà di Macario. S'è comunque detto (con Codelli, cfr. supra) che era normale che il Nostro *rubacchiasse* e *parodiasse* illustri comici di altre regioni e dialetti. Il Nostro ha riscontrato un successo tanto longevo e duraturo perché ha saputo rinnovare nella *lanx satura* del proprio umorismo le migliori interpretazioni e reinterpretaioni dei modelli avuti accanto.

In *L'innocente Casimiro* s'era osservato come dalla faccia macariana da *pierrot lunaire*, dall'immagine più nota del comico piemontese, quasi da *clown bianco* circense, spesso facesse capolino lo spirito capriccioso dell'*Augusto*. Del resto quella dimensione onirica, crudele e serafica era già presente nella commedia di Mario Amendola, egli stesso sceneggiatore del film. Questi proveniva da quella gloriosa miniera di futuri umoristi e cineasti rappresentata dal *Marc'Aurelio*. La rivista satirica dove aveva formato assieme a Ruggero Maccari [il coautore del già ricordato *Polvere di stelle* (Alberto Sordi, 1973)] una consolidata coppia di *gagman*. Sceneggiatori che inventavano continuamente battute, lazzi e situazioni comiche per Macario, Aldo Fabrizi e Nino Taranto.

Amendola e Maccari avevano inteso che nelle possibilità comiche di Macario s'insinuava un possibile sdoppiamento. Avevano intuito l'esistenza d'una natura cinica e maliziosa dietro l'apparente e militante adorabilità. Il modello molto vicino (s'è detto che imitazione e parodia erano frequentissime) a quello d'Harry Langdon (più che a

---

<sup>470</sup> Valerio Caprara, *op. cit.*, pag. 289.

quella di Chaplin). I due gagman erano stati gli autori *Oklahoma* prima vera grande rivista (suntuosa e spettacolare) scritta apposta per la compagnia di Macario. Ricorda il figlio Mauro:

*Il primo siparietto [...] presentava l'imponente ricostruzione di una corazzata con otto cannoni carichi di ballerine puntati sulla platea; un altro dallo spirito quasi mistico viveva sulla contrapposizione tra un diavolo-donnina e un angelo-donnina che si contendevano l'animo sacrilego di un ladro fulminato da un lampo celeste*<sup>471</sup>.

Una gag grafica e coreografica del tutto identica a quella di *L'innocente Casimiro*. Un lazzo visuale che , rivela la doppia natura dell'ingenuità onnicomprensiva dei personaggi macariani. Un richiamo all'archetipo del *mimus albus*, il personaggio (poi ereditato della commedia dell'arte) dalle antichissime origini che lo fanno risalire ai primi episodi del teatro romano delle fabule atellane. *Mimus* bianco e candido perennemente immerso in uno stato di leggero dormiveglia. Con un occhio ama sognare per non precludersi la possibilità d'accedere ad infiniti mondi immaginari, con l'altro si mantiene vigile contro la realtà. Si difende da un mondo che (per la propria sensibilità) è troppo meschino ed insopportabile. Una timidezza per nulla ingenua; una seraficità consapevole e smaliziata. Sottolinea ancora Tatti Sanguineti:

*... per vedere il castello occorre salire sul tetto. La ragazza sale sulla scala, Macario sale dietro di lei e dice: "Vedo! Vedo tutto!"... C'è un pizzico di malizia... Nell'innocenza maliziosa di Macario trovano posto queste tirate d'occhio del capocomico che sa vendere la sua merce [sic] sa presentare la sua donnina con un educatissima malizia del qui pro quo rivistaiolo*<sup>472</sup>.

È l'innocenza maliziosa (di cui parla Sanguineti) il nucleo attorno al quale Sordi organizzerà la nuova comicità di personaggi prima radiofonici (come il Signor Dice ed

---

<sup>471</sup> Dichiarazione di Maurizio Ternavasio e Mauro Macario in Mottola Francesco, *Il teatro di varietà*, Milano, Nuove Edizioni Culturali, 1995.

<sup>472</sup> Presentazione di Tatti Sanguineti al film, in *Il vagabondo*, Ripley's Home Video, luglio 2008.

il suo erede diretto il Compagnuccio della parrocchietta); poi cinematografici [come l'Alberto protagonista di *Mamma mia che impressione!* (Roberto Savarese, 1951) ed il Cesarino di *Due notti con Cleopatra* (Mario Mattoli, 1954)].

Questi personaggi sordiani (in modo più visibile di altri) compiono una forzatura caricaturale di questa particolare ingenuità (solo apparentemente timida e sprovveduta) dei personaggi di Macario. La parodia sordiana evidenzia soprattutto la punta di malizia infantile, che preservava un filo d'opposizione alla loro quieta bonarietà. Enfatizza questo un piccolo scoglio di ribellione. L'ultimo baluardo di resistenza contro l'onda di sopportazione (uno dei principali valori inculcati dalla propaganda fascista ormai al tramonto).

La "militante" bonarietà del viso ovale di Macario viene parodiata dal faccione ellittico sordiano con i suoi occhi sgranati e le labbra strette. Ma la parodia invece di satireggiare l'originale denunciandone limiti e caducità, ne rinnova il valore. Se la caricatura di Macario sedeva gomito a gomito con Alcide De Gasperi, il compagnuccio sordiano rappresentava l'elemento più emergente, il prototipo delle giovani leve iscritte allo stesso partito. I giovanissimi democristiani destinate a rosee e durature carriere istituzionali. A proposito dell'operazione parodica (più o meno cosciente) ricorda George Steiner:

*La precisione nel ricordare e nel richiamare alla mente non ci permettono soltanto di afferrare più a fondo l'opera, ma stabiliscono una reciprocità fra noi e ciò che la nostra memoria, il nostro cuore sa ... [Quindi la parodia] porterà in superficiale strategie che l'autore ha usato consciamente o inconsciamente; renderà visibile la furbizia, [...], gli spiazamenti tra i segni e il vuoto inerente al gioco dell'autore e alla lingua che sola permette questi giochi<sup>473</sup>.*

Quindi la parodia sordiana completa, rielabora, adegua ai tempi il personaggio di Macario. L'insistente goffa e petulante malizia del compagnuccio sono un correttivo al suo candore di bambino ingenuo, incerto, imbarazzato. Un aggiornamento del povero diavolo perennemente spiazzato dalle smanie di grandezza (e dalle campagne belliche)

---

<sup>473</sup> Steiner George, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992.

del regime. Una rettifica, ritocco, riadattamento che (nel pieno rispetto del meccanismo parodico) perpetua l'impreparazione, l'inadeguatezza ai ritmi frenetici della ricostruzione e successivamente del boom economico. Entrambe le tipologie del loro rispettivo profilo artistico *mutatis mutandis* partecipano (secondo Nicolò Costa) di quella condizione in cui il comico:

*... è come quel bambino che si avventura in ardite esplorazioni del mondo circostante senza calcolare le proprie forze e senza prendere atto di quanto siano gravi le situazioni in cui si è andato a infilare. Ma il bambino, come il [comico], pensa di farcela contro gli ostacoli evidenti di una realtà acre e nemica, di certo ignara e irriconoscente verso gli sforzi della semplice buona volontà, lottando sia in mezzo a una tempesta sociale di censure e repressioni, sia contro le difficoltà addizionali causate dalla sua stessa predisposizione all'incapacità<sup>474</sup>.*

Tanto la galleria, quindi, di personaggi creati dal comico piemontese, come quella del comico romano inducono la propria *ars comica* a cavalcare una dichiarata, lampante (e a volte grottesca) infantilizzazione. Un meccanismo che evidenzia l'incapacità di aggiornare il proprio comportamento agli stili di vita introdotti dalla modernizzazione. I loro personaggi esibiscono un pizzico di malizia, si credono maturi, tentano di mostrare un fine acume, ma alla fine denudano la totale inadeguatezza delle proprie facoltà intellettuali.

Già a partire dalla creazione radiofonica del Compagnuccio della Parrocchietta viene trasferito sul grande schermo, il Nostro tratteggia i connotati d'un personaggio che diventa l'emblema dell'inadeguatezza individuale. Questo *boy scout*, bambinone cresciuto, goffo, benintenzionato, confusionario (ancor prima d'esser tradotto sul grande schermo) testimonia l'impreparazione cronica del *every man* di fronte ad una società in costante trasformazione.

I personaggi di Sordi (allo stesso modo di quelli di Macario) si metteranno costantemente nella condizione d'essere esclusi dal lavoro produttivo. Tuttavia, l'esclusione della tipologia sordiana va oltre. Accentua grottescamente le piccole

---

<sup>474</sup> Costa Nicolò, *Il divismo e il comico*, Torino, ERI / Edizioni Rai, 1982, pagg. 2-24.

malignità che i personaggi macariani innocentemente innescavano. La libertà di cattedra del professor Casimiro o la libertà *tout court* del vagabondo Pippo<sup>475</sup> applicata ai personaggi sordiani diventa, una libertà totalmente individuale. Diventa un'assenza di scrupoli completa nell'organizzare una difesa ad oltranza (del loro parziale interesse) contro tutto e contro tutti. Libertà d'astenersi ai richiami di responsabilità civile e politica, ai doveri verso la collettività e lo Stato.

Gli infantilismi sordiani trasformano i suoi personaggi in feroci individualisti che credono ingenuamente (ma solo fino ad un certo punto) tutto l'agire collettivo risponda al criterio di massimizzare la furbizia amorale. Vedono la collettività come un *habitat* da cui ottenere vantaggi *materiali* personali. Promuovono la propria spregiudicata furbizia in una regola di vita. In una visione cinica e surreale (più reale del reale) di come i problemi civili e politici si risolvano unicamente attraverso calcoli meschini, falsità calcolate. Laide corruzioni ed intrighi sotterranei, sono per loro come rituali. Delle pratiche quotidiane, in cui si rivelano prepotenti ed arroganti con i più deboli (o con i furbi meno scaltri di loro). Ma sono bambinoni, ipocritamente deboli e supini al cospetto dei potenti. Aggiunge Enrico Giacovelli:

[Macario porta a compimento] *l'individuazione d'un tipo d'italiano medio che non sai se definire positivo o negativo (sembra molto furbo ma si fa mettere i piedi in testa da tutti). Peccato che la maschera lunare di Macario renda tutto più astratto: i problemi sociali in un certo senso vi scivolano via, pare non riescano a intaccare quel viso candido e rotondo (avranno bisogno, per fissarsi, delle fisionomie irregolari e meridionali di un Totò o di un Sordi)*<sup>476</sup>.

In accordo con Giacovelli permane il parere negativo della critica coeva. Troppo lunare astratta la satira macariana, troppo cinica e grottesca quella sordiana. La seconda particolarmente è stata rimproverata d'eccedere per iperbolica codardia. Si sono denunciate le smisurate effusioni mimiche dei suoi personaggi perché troppo divergenti dalle irresponsabilità civili del ceto medio e dalle loro complessità sociali. Se davvero,

---

<sup>475</sup> Protagonista macariano del film del 1940 *Il vagabondo*, di Carlo Borghesio (N. del A.).

<sup>476</sup> Giacovelli Enrico, *La commedia all'italiana*, Roma, Gremese, 1990, pag. 21.

così fosse stato allora non si potrebbero spiegare le contemporanee, ed altrettanto feroci, critiche di becero qualunquismo.

In realtà le deformazioni grottesche (del lavoro sul personaggio) si costruivano e si integravano su preve doti mimetiche (uniche ed originali). L'abilità espressiva e parodica si alimentava continuamente dalle preziose apportazioni di fedeli collaboratori (soprattutto di Rodolfo Sonogo) in un meccanismo talmente perfetto da conferire ai mostri sordiani una parvenza di credibilità. Costantemente inseriti all'interno di settori economici, politici o lavorativi in possesso d'un alto indice di reale, i personaggi sordiani hanno in breve tempo acquisito la patente di verosimiglianza. In questo modo le degenerazioni satiriche e grottesche delle tipologie sociali (determinate dall'argomento) hanno ampliato il proprio raggio d'azione oltre i confini dell'intreccio narrativo. Hanno eletto il mostro sociale dell'italiano medio a categoria morale (o, meglio, amorale) generalizzata e dunque qualunquista.

Gia con il Macario, ad esempio, di *L'eroe della strada* (Carlo Borghesio, 1948), si assiste alla standardizzazione d'un meccanismo comico nella rappresentazione della realtà contingente. Questo dispositivo di stereotipizzazione porterà ad un affievolimento della ricchezza di senso ed ad una semplificazione della problematicità ideologica.

Il protagonista di *L'eroe della strada*, infatti, si candida ad anticipare le peripezie urbane di *Un eroe dei nostri tempi* (Mario Monicelli, 1955). Tuttavia nel film citato, il comico piemontese (spenta ormai la miccia dell'antica ed esplosiva vena surrealista) incontra serie difficoltà a rendere ironiche e divertenti situazioni dolorose come, la miseria o la fame. Proprio quando il personaggio di Macario si trova nella necessità di dover ricorrere *all'arte d'arrangiarsi*<sup>477</sup> (giusto per rimanere nel lessico sordiano) ha bisogno dell'aiuto d'un...

*... grossolano avventuriero, insuperabile maestro di trucchi, doppi giochi e trasformismi, dei traffici illeciti, abusi di potere e millantati crediti, che caratterizzano il trend [sic] di un dopoguerra dove le masse di*

---

<sup>477</sup> Tale come recita il titolo del film sordiano del 1955 diretto da Luigi Zampa (N. del A.)

*sfollati, straccioni e disoccupati scodinzolano come cagnolini davanti ai ricchi, ai profittatori...*<sup>478</sup>.

Analogamente, dunque, a *Come persi la guerra*, se Macario vuole vincolare la comicità serafica del proprio personaggio, ad un maggior indice di realismo, si deve necessariamente accompagnare ad un interlocutore picaresco. Ha bisogno di una spalla che in un certo qual modo anticipi il fatalismo della Roma del Belli (come nel caso di Nando Bruno) o lo spirito da faccendiere sfrontato (come avviene in questo caso con il personaggio di Carlo Ninchi). Questi (l'interprete dell'autorevole comandante di *Giarabub*) assume, appunto, in *L'eroe della strada*, il ruolo di *grossolano avventuriero, insuperabile maestro di trucchi, doppi giochi, trasformismi* e quant'altro. Un antesignano del sordiano Renato Scimoni *L'arte di arrangiarsi* (Luigi Zampa, 1955) come ci confermano le parole della recensione (a quest'ultima pellicola citata) di Dario Zanelli critico cinematografico di *Il Resto del Carlino*:

[Renato Scimoni] è un autentico avventuriero che spinge l'arte di arrangiarsi oltre i limiti consueti [...] Alberto Sordi ha tenuto efficacemente a freno la propria nativa esuberanza per dare il giusto rilievo alla figura del protagonista: che ha da farci ridere, sì, ma ridere agrodolce, senza impegnare la nostra simpatia. Ci è parso bravissimo<sup>479</sup>.

Due temerari avventurieri della picaresca, il personaggio sordiano e la spalla macariana che riconduce l'energia del comico piemontese attraverso le contraddizioni della ricostruzione. Pigmalione che completa ed aggiorna e delinea un passaggio di consegne alla nuova comicità sordiana. Eredità satirica, ammodernamento, adeguamento alla realtà mutevole, in questo senso si può parlare di parodia. Vale a dire d'un discorso posteriore che non demolisce il modello anzi ne intensifica il valore, gli regala un'importanza culturale, gli dona il giusto rispetto.

---

<sup>478</sup> Caprara Valerio, "L'evoluzione del cinema comico: dal surrealismo autarchico alle parodie", in *op. cit.*, pag. 291.

<sup>479</sup> Zanelli Dario, *Il Resto del Carlino*, Bologna, 17 marzo 1955.

## 2.25. “Ho venticinque anni ed una bella calligrafia”<sup>480</sup>

*Nel 1944 quando si potuto riprendere a fare cinema a Roma, Rossellini ha realizzato Roma città aperta, io ho pensato di rispolverare una sceneggiatura che dormiva al ministero della cultura popolare ed ho cominciato a preparare Le miserie del signor Travet. È un film che volevo fare a tutti i costi. Volevo tornare nella mia Torino. Eravamo tagliati fuori dalla mia città e da tutto il nord già da due anni. Il ricupero (anche argomentativo) di certe città significava il ritorno alla libertà. Evidentemente non si poteva girare direttamente a Torino perché c'era ancora la guerra ed allora abbiamo girato il film interamente a Roma. Ho ricostruito in studio un pezzo d'una strada torinese, ho lavorato io stesso, con le mie stesse mani insieme agli scenografi. Per gli esterni ho cercato personalmente qualche scorcio romano che avesse l'aria torinese e li ho trovati. Inoltre si tratta di un film dove tutti gli attori sono piemontesi, eccetto Alberto Sordi che in realtà interpreta il ruolo d'un romano. Dunque Sordi era l'unica eccezione, ma per quel personaggio (era l'unico meridionale della storia<sup>481</sup>) Sordi era perfetto. Le miserie del signor Travet ha rappresentato un'orgia del Nord, del Piemonte, di Torino<sup>482</sup>.*

L'importanza (tutt'altro che secondaria) dell'incontro di Sordi con Macario è testimoniata dal fatto che quest'evento lo introduce il Nostro nell'*entourage* cinematografico piemontese. Un gruppo capeggiato da Mario Soldati scrittore,

---

<sup>480</sup> Battuta con la quale Alberto Sordi introduce il proprio personaggio del fatuo ed irritante Barbarotti al cospetto del proprio altezzoso capufficio interpretato da Gino Cervi (N. del A.).

<sup>481</sup> In realtà l'eccezione si allarga anche nei riguardi del personaggio del commendatore Francesco Battilocchio interpretato dal bolognese Gino Cervi che a proposito del film in questione dichiarerà alla rivista *Oggi* (30 ottobre 1958): “Il ritorno al cinema per me fu graduale. Ricominciai, si può dire, con del teatro fotografato: Le miserie di Monsù Travet. Questo film di Mario Soldati riuscì una cosa davvero pregevole, lo avevamo fatto con cura, cesellando la recitazione e “l'ambiente”. Fu girato quasi tutto in interni, alla Farnesina, e in qualche vecchio, tipico appartamento della Roma umbertina. Soldati è uno degli uomini di cinema, e anche uno degli uomini semplicemente, che io stimo ed ammiro di più” (N. del A.).

<sup>482</sup> Dichiarazione di Mario Soldati a Jean Gili, in Gili Jean A., *Mario Soldati*, Roma, Editions Cinecittà International, pag. 22 (traduzione mia).

giornalista e regista. Lo avevamo già incontrato parlando del film *La principessa Tarakanova*, lo torniamo ad incontrare dietro la macchina da presa di *Le miserie del signor Travet*. Appare poi curiosissimo il fatto che il brillante ed impertinente personaggio sordiano (presente nel film) esordisca millantando il proprio *buon calligrafismo*. Vanta cioè, apertamente e con orgoglio quella vacua qualità formale con la quale, i critici della rivista *Cinema* indicavano dispregiativamente i film di Renato Castellani, Ferdinando Poggioli ed, appunto, il regista torinese Mario Soldati. Scriveva polemicamente Carlo Lizzani:

*Anche il cinema, dunque, è finito nel formalismo – vecchio peccato – i letterati lo sanno bene [...] c'è in esso tutto il disprezzo (non confessato naturalmente, ma non meno reale) per “l'accaduto umano”, c'è il rifiuto in una tale tendenza, per tutto ciò che è il “moderno” in ogni tempo: l'attuale, il reale, il mondo nella sua vicenda giornaliera. Il cinema, arte di “fatti” e di uomini, non troverà mai la sua più autentica vitalità nella riduzione della figura a quel segno, a quella cifra, che perfino i nostri letterati (alcuni soltanto e con molta fatica) hanno oggi voluto trascendere<sup>483</sup>.*

L'animosità con la quale venivano criticati gli autori di *Piccolo mondo antico* e di *Un colpo di pistola*<sup>484</sup> era tuttavia dovuta (come rileva con perizia e precisione Mino Argentieri<sup>485</sup>) dalla paura che l'attenzione per la forma rappresentasse una valida alternativa all'attenzione per la realtà. Motivata dal timore che lo scrupoloso controllo stilistico togliesse le energie necessarie all'implicazione sociale.

Vale lo stesso discorso fatto in precedenza in relazione al filone dei *telefoni bianchi*: anche in questo caso la lunga distanza ci consente di uscire dall'impellente e contestuale fervore polemico. Possiamo, dunque, osservare la raffinatezza nella scrittura visiva, ispirata alla storia culturale del paese, senza ch'essa rappresenti una cifra ostile alla produzione ispirata direttamente alla realtà. Soldati, infatti, aveva collaborato alla

---

<sup>483</sup> Lizzani Carlo, “Il formalismo”, in *Cinema*, n° 153, 10 novembre 1942.

<sup>484</sup> Si tratta delle due pellicole, la prima di Soldati (1941), la seconda di Castellani (1942) considerate gli esempi più cristallini di calligrafismo cinematografico (N. del A.).

<sup>485</sup> Argentieri Mino (curatore), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995, pagg. 299-300.

sceneggiatura del cameriniano *Il cappello a tre punte* (1934). Un film in costume, quindi apparentemente innocuo ma la cui tematica (al contrario, come s'è visto) aveva destato, le ire dello stesso Mussolini.

A guerra ormai terminata, dopo il successo di *Quartieri Alti* (un altro film calligrafico sceneggiato assieme allo stesso Castellani) ma aveva avuto la possibilità di realizzare una sceneggiatura già completata (assieme ad Aldo De Benedetti, Tullio Pinelli e Carlo Musso) alcuni anni prima. Si trattava (giusto per mantenere i galloni di buon calligrafico) della trasposizione cinematografica della commedia di Vittorio Bersezio *Le miserie di monsù Travet* (1863). Il soggetto descriveva l'impoverimento della classe media relativo al periodo immediatamente successivo alla proclamazione del Regno d'Italia. Tuttavia l'argomento si percepiva ancora come attuale durante il ventennio fascista (come era avvenuto anche per *Il cappello a tre punte*), tanto che il progetto era stato nettamente rifiutato dal Ministero della cultura popolare. Precisa Soldati:

*Le miserie di Monsú [sic] Travet, del 1945, è stato il primo film veramente scelto e voluto da me, girato quando Roma era stata liberata ma al nord c'erano ancora i fascisti. La Lux mi chiese di fare un film e io avevo la sceneggiatura già pronta, scritta alcuni anni prima e bocciata dai fascisti perché si svolgeva nella Torino capitale d'Italia del 1863 e satireggiava l'ambiente ministeriale, la sua corruzione e i suoi pettegolezzi. Corressi la sceneggiatura tratta da una commedia di Bersezio, un socialista morto nel '900, con Aldo De Benedetti e Carlo Musso che fu anche il mio assistente; la scena della scala fu pensata da Debenedetti. Girai il film con un grande slancio; non avevo ancora 40 anni...<sup>486</sup>.*

Il film viene realizzato nell'autunno del 1945 ed esce nel gennaio dell'anno successivo. Riscuote un brillantissimo successo di pubblico e di critica tanto da essere scelto come unico rappresentante italiano in corso al Festival Internazionale di Milano:

---

<sup>486</sup> Dichiarazione di Mario Soldati, in AA. VV., *La città del cinema*, Roma, Napoleone, 1979.

una kermesse organizzata per celebrare il cinquantenario della nascita del cinema. Continua il regista torinese:

*Questo film fu il mio “Roma, città aperta”: ne sono molto fiero, soprattutto perché ho potuto fare una cosa che i fascisti mi avevano proibito. Travet e Roma, città aperta, furono girati contemporaneamente; avevamo le stesse difficoltà per trovare la pellicola, della Dupont ormai vecchia, e dovevamo supplicare gli alleati per averla. Arata è stato l’operatore di Roma, città aperta e Terzano di Travet: i due torinesi vecchi operatori del cinema muto<sup>487</sup>.*

Soldati è sempre rimasto entusiasta difensore di questa sua pellicola. La riteneva la sua personale *Roma, città aperta*. Gli aveva di riconquistare scenograficamente la sua Torino. Contemporaneamente gli aveva dato modo di dimostrare (a scapito delle accuse di vuoto formalista calligrafico) che era possibile condurre delle rivendicazioni civili e sociali anche all’interno d’un film d’impianto letterario. La trama, infatti, si costruiva attorno alle cattive abitudini endemiche alle grandi e macchinose amministrazione statali. Così le arroganti sopraffazioni di funzionari furbi ed opportunisti nei riguardi di poveri, diligenti ed integerrimi impiegati regi della Torino *fin de siècle*, alludono direttamente alla generali miserie che nel dopoguerra, opprimevano l’intera classe impiegatizia dello stato. Afferma Luca Malavasi:

*Le miserie del signor Travet riprende idealmente l’Italia derelitta (ma romana) di Quartieri alti [il precedente film di Soldati], togliendole la maschera e “incarnando” le tensioni che il precedente sublimava nella finzione. Ricchezza e povertà non si danno più come condizioni opposte e reciprocamente non comunicanti (a segnalare l’esistenza del sogno dentro una gerarchia ordinata), ma come condizioni compresenti, testimoni dell’instabilità economica, sociale e soprattutto morale che contraddistingue la piccola e media borghesia nel dopoguerra, e della discontinuità sempre più evidente tra rispetto dei valori e loro*

---

<sup>487</sup> Ibidem.

*“spendibilità”, tra impegno personale e riconoscimento sociale. Ignazio Travet, progenitore del futuro Policarpo e, mutatis mutandis, di tutti i Fantozzi del cinema italiano, emerge a poco a poco come il residuo di un’Italia (“piccola” nel senso di invisibile e inattuale) che crede nel lavoro, nella famiglia, nel rispetto delle gerarchie e nel decoro, ma che nonostante questo (anzi, proprio per questo) è destinata a perire nel confronto con i carrieristi come Barbarotti (Alberto Sordi)...<sup>488</sup>.*

La vicenda narra le disavventure dell’impiegato ministeriale Ignazio Travet che subisce quotidiani soprusi dai suoi sfaccendati ed ipocriti colleghi. Questi si preoccupano solo di non lasciar intravedere l’incollatura di quella maschera di decoro e di rigore con cui mascherano la propria inattitudine. Dimostrano un interesse utilitaristicamente totalizzante, diretto, solo alle gratificazioni monetarie ed agli avanzamenti di ruolo. Tutti premi che, all’interno d’una macchina statale perennemente inefficiente, s’ottengono, appunto (piuttosto che come riconoscimento degli effettivi meriti), unicamente mediante la piaggeria ed il più meschino servilismo. Il protagonista (uomo dal carattere mite e remissivo, interpretato da Carlo Campanini) non riesce a difendersi dalle angherie del caposezione (Luigi Pavese) e dalle sfuriate della giovane e bella moglie (Vera Carmi) che si lascia corteggiare dal capufficio del marito, il commendatore Francesco Battilocchio (Gino Cervi). Alla fine (così come avverrà per il Silvio Magnozzi sordiano di *Una vita difficile*) Ignazio Travet ha un improvviso moto di ribellione contro le insinuazioni dei colleghi e le velate angherie di tutti. Quindi (piuttosto che accettare il trasferimento punitivo in Sicilia) abbandona l’incarico ministeriale e s’adatta a lavorare in una panetteria.

Argomenti ed ambientazioni apparentemente molto lontani dalle canoniche frequentazioni neorealiste. Scenari assai distinti da quelli dei generi nordamericani classici come ad esempio il Western. Eppure *Soldati* affermava (per questa come per le sue precedenti realizzazioni di storie in costume) d’essersi ispirato nientemeno che a John Ford. *Soldati* ne era grande ammiratore. Apprezzava e cercava di imitare quel suo uso sobrio, quasi neutrale della macchina da presa, che riduceva al minimo i propri movimenti ed annullava il fuori campo. Venerava la scrittura plastica della scena, la

---

<sup>488</sup> Malavasi Luca, *Mario Soldati*, Milano, Il castoro cinema, 2006, pag. 76.

sintassi dei *tableaux* fordiani che (nel raccontare vicende individuali) superavano i confini del privato per assumere toni epici collettivi.

Ma nella Torino fin de siècle, non c'era un John Wayne che potesse far rispettare la legge. Il povero Travet si trovava solo ed indifeso ad affrontare un ambiente lavorativo ostile e velenoso. E l'ufficio ministeriale diventa un *OK Corral* di cieco esercizio autoritaristica. Una sineddoche dell'impreparazione, dell'irresponsabilità politica, della colpevole mancanza di collaborazione tra le distinte strutture pubbliche. Una colpevole, irresponsabile assenza di coordinamento che la gran parte dei cittadini italiani ha subito con ignavia fino a quella raggelante doccia di verità rappresentata dall'8 settembre 1943.

E tuttavia tra le macerie della disillusa stanchezza di Travet, dei sotterfugi malandrini degli ipocriti parassiti, della vile ed inflessibile burocrazia dei commendatori ottusi, si fa strada quella nuova Italia pragmatica ed ottimistica (spesso dimenticata e bistrattata dai puristi neorealistici) rappresentata da bottegai ed artigiani. Giovani leve emergenti disposte a ricominciare, ad arrangiarsi, a curarsi molto poco di menzioni onorifiche, di lussi o decori che altri (in modi discutibili e non del tutto leciti) avevano ottenuto. La narrazione della tragica perdita di rispettabilità, relega progressivamente (ed anche simbolicamente) Travet, fuori della storia. Questi deve cedere il passo al corso degli eventi. Non sa, non può ed alla fine non vuole difendersi dalle sottotrame da *pochade* ordite dai protagonisti del nuovo ordine postbellico. Come un antico e romantico cavaliere del vecchio west non accetta la sfida del *nuovo che avanza*. Abbandona il gioco in favore degli altri: la figlia Marianin (Paola Veneroni), il suo fidanzato fornaio Paolin (Enrico Efferelli), il socio di questi Giachetta (antico compagno di scuola di Travet interpretato da Domenico Gambino), la domestica Brigida (Laura Gore). Lascia che l'immutabile corso degli eventi venga spazzato dall'aria di modernità soffiata dallo sfacciato arrivista Barbarotti: un giovane millantatore impertinente brillantemente interpretato da Sordi.

Carlo Campanini (che sulle tavole dell'avanspettacolo aveva curiosamente preceduto il Nostro nell'imitazione di Oliver Hardy, in coppia con un Stan Laurel interpretato da Carlo Dapporto) interpreta abilmente l'unico ruolo da assoluto protagonista di tutta la sua carriera. E, proprio in questa occasione, mette a punto il suo fortunato prototipo di brav'uomo, piccolo borghese, bonariamente moralista, paffuto,

confusionario, un po' ridicolo e balbuziente. Una tipologia di personaggio gli regalerà grandi successi nelle successive interpretazioni al fianco (soprattutto) di Totò e Walter Chiari.

Come futura grande spalla l'attore torinese garantiva l'imperturbabile, ciclico evolversi delle cose. L'equilibrio immutabile (apparentemente) nel quale s'insinua la scheggia dell'imprevisto ed imprevedibile. Il soffio moderno di Sordi. Un attore nuovo per un tipo di personaggio nuovo che già comincia a configurare i lineamenti (empatici, spudorati, esuberanti ed immorali) delle sue posteriori creazioni.

2.26. “Il signor Sordi [...] faceva la vita del travet: entrava al mattino ed usciva la sera... Alla faccia del detto che i romani non lavorano mai”<sup>489</sup>

*Si trattava, per Sordi, e si tratta ancora, di scavare di più in questa disperazione, di arrivare appunto alla coscienza di se stesso e del proprio vuoto intimo, di accorgersi e di confessare che, mentre l'umanità ha bisogno di tante cose, lui non ha niente da dare o da dire all'umanità, di mettere la propria indifferenza freddezza stanchezza, malattie tradizionali nella piccola borghesia romana ma croniche ormai nelle borghesie piccole e medie e grandi dell'occidente, metterle a confronto con i problemi economici, sociali, morali di tutto il mondo d'oggi. Da Kiev a Dallas a Canton a Stoccolma a Vigevano<sup>490</sup>.*

Mario Soldati, intellettuale colto e sensibile (nonché grande come s'è detto, uomo di cinema) in queste poche linee di apprezzamento per l'*ars comica* sordiana, dimostra d'aver intuito una delle sue maggiori linee di forza. Lo scrittore e regista

---

<sup>489</sup> Dichiarazione di Anna Longhi in Longhi Anna, *In viaggio con Alberto. Parole, storie e ricette della buzziconia che incantò il grande Sordi*, Roma, Aliberti Editore, 2009, pag. 47.

<sup>490</sup> Soldati Mario, “Sordi e Petri”, in *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006, pag. 379.

torinese, nell'affidare il ruolo di Camillo Barbarotti al Nostro, percepisce le grandi capacità attoriali del Nostro. Lo vede come un *fool shakespeareano* (tanto per il teatro come per il cinema con John Ford, i modelli di riferimento di Soldati sono altissimi)

All'interno del teatro elisabettiano Shakespeare aveva fatto propria (operando una rivoluzione drammaturgica delle *dramatis personae*) la rappresentazione di nuovi valori e d'un rinnovato ordine gerarchico. Con le medesime intenzioni, Soldati aveva intuito che Sordi poteva incarnare un simile rinnovamento. Poteva compiere un nuovo passaggio dal *court-fool* (il buffone di corte protagonista delle farse di regime di puro intrattenimento) allo *stage-fool* (il buffone di palcoscenico). Vale a dire l'interprete (sulla scena) della tragicomica follia del reale. Sordi poteva diventare quell'attore delegato dalla propria compagnia (dalla propria comunità, dal proprio contesto) ad assumere grottescamente nella sua *persona* la contraddizione tra essere ed apparire. L'eletto rappresentante della moltiplicazione dei livelli di lettura del discorso scenico: in poche parole della complessità della recita nella recita<sup>491</sup>.

In opposizione a quel monumento d'inadeguatezza umana rappresentato da Ignazio Travet (che ancora delega la propria responsabilità civile alla fede in uno *status quo* d'ordine sovrumano e quasi divino), il Barbarotti sordiano si scaglia ad infrangere gli autoritarismi consolidati. La sua disinvolta intraprendenza, frantuma le norme. Spezza il *trait d'union* tra l'entourage burocratico della Torino fittizia e della Roma contemporanea. Come un *glossateur fou* commenta e contemporaneamente innesca le trame. Organizza quei sotterfugi che spingono il protagonista, e tutta la sua corte di affini, ad uscire dall'immobilismo, ad abbandonare il pittoresco macchietismo *fin de siècle*, per riappropriarsi del vincolo con il reale.

Soldati con il precedente film *Quartieri alti* (1943) si era allineato alla moda della messa in scena al quadrato (film nel film in analogia all'amletico teatro nel teatro) come avevano precedentemente fatto Carlo Ludovico Bragaglia con *Fuga a due voci* (1942) e Carlo Campogalliani con *Silenzio: si gira!* (1942). Si trattava di un piccolo gruppo di film che si costruivano attorno a trame autoriflessive come soluzione di compromesso adeguato al contesto politico disperato (la potenza bellica degli alleati stava tragicamente ridicolizzando l'esecutivo fascista ed il regime stava perdendo ogni

---

<sup>491</sup> Cfr. Mullini Roberta, *Corruttore di parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna, Clueb, 1983.

residuo di “credibilità” anche agli occhi dei timidi sostenitori). Il quell’esatto periodo, dunque non v’era alcun argomento meno compromettente di quello di giocare con gli elementi costitutivi della finzione filmica. Trame svuotate ormai d’ogni ambizione ideologica, sostanzialmente innocue e votata al mero intrattenimento.

Ma *Le miserie del signor Travet* significava per Soldati (cfr. supra) un forte ritorno all’impegno civile. Il “suo” Barbarotti (allo stesso modo del *gracioso*<sup>492</sup> del teatro secentesco) possedeva il ruolo metarappresentativo della ricostruzione democratica. Era il tramite tra l’illusione e la realtà, motore dell’azione scenica e metonimia della corsa verso la modernità. Fuori dalla funzione diegetica, il personaggio sordiano inaugura (secondo una definizione di vent’anni dopo dello stesso Soldati), a distanza) una *didattica fisionomica*: vale a dire un metodo d’azione piccolo borghese, una machiavellica arte d’arrangiarsi, di sfuggire avventurosamente ai controlli del potere assolutista:

*Quando nella vita sociale italiana la burocrazia non ha le caratteristiche di razionalità tipiche della moderna società industriale, quando la borghesia capitalistica e professionale si avvale dell’evasione fiscale e non crede ai proclamati valori acquisitivi e competitivi, quando il sistema politico è immobile e bloccato dal carisma d’ufficio, quando la società civile è un coacervo di corporativismi vecchi e nuovi, allora la viltà diventa il metodo perverso per essere vincenti. Infatti, il pubblico entra in perfetta sintonia con il dinamismo ingegnoso e servile di Sordi proprio perché l’attore romano ne rappresenta le mitologie trasgressive. [...] La stessa spregiativa aggettivazione, usata per definire le deformazioni dell’attore/personaggio, è l’implicito riconoscimento di come la viltà piccolo borghese sia un metodo diffuso per raggiungere la meta, seppur in modo indegno e correndo il rischio di finire in galera. Sicché, a causa della sostanziale simpatia, che arriva quasi alla complicità, per questi metodi, per il colpetto furbastrò ben organizzato — ma non sempre ben riuscito — da chi sta o vuole stare dalla parte del carisma d’ufficio o della borghesia senza coscienza imprenditoriale, è*

---

<sup>492</sup> Personaggio comico della tradizione teatrale spagnola del XVI secolo, quasi sempre un servo scaltro ed arguto, dotato d’una scattante vivacità che lo avvicinava alla figura dello zanni della tradizione dei comici italiani (N. del A.).

*piuttosto difficile stabilire quale sia il profondo significato sociologico della filmografia sordiana*<sup>493</sup>.

Soldati quindi, aveva già intuito (nell'incombenza scenica di folle glossatore cioè di chi accende la miccia dell'azione per poi rimanerne brechtianamente fuori) la dirompente efficacia sordiana. Ma era il 1945, il clima ottimistico della ricostruzione lasciava pensare che s'intendesse l'ostentato cinismo sordiano come necessario alla mera *fabula* filmica. Una interpretazione grottesca (e non fotografia) del reale. Tuttavia, la successiva evoluzione dell'arte attoriale del Nostro, ha raggiunto livelli di gradimento tali da rendere simpatici i suoi mostri. Divertenti e quasi accettabili perfino gli aspetti più sgradevoli (i gesti arroganti ed il tono di voce da cinico arrampicatore) dei suoi personaggi.

Si può anche immaginare (nella migliore delle ipotesi) che uno spettatore si sia sentito imbarazzato nel ritrovare parte di sé nelle numerose creazioni sordiane. Ma è altrettanto difficile pensare che l'eventuale sentimento di vergogna lo abbia potuto o saputo spingere ad esplorare valori etico-politici positivi e moderni. Molto raramente l'unghiate avvelenata di cattiveria ed il corrosivo sarcasmo di personaggi grotteschi (tanto vicini al reale), sono stati sufficienti a far maturare nel pubblico un efficace senso di colpa ...

*... Solo quando ci si sente colpevoli delle proprie azioni, riconoscendo che anche le conseguenze negative e distruttive del proprio agire sociale sono sempre il precipitato della libera scelta individuale, si forma un cittadino maturo e consapevole; un cittadino che è capace di scoprire autonomamente l'importanza di una legge, deciso a legare il destino individuale a quello collettivo, disponibile ad accettare che niente si abbia per viltà e a rifiutare le coperture carismatiche del potere. Sordi invece non immette nello spettatore un depressivo senso di colpa, ma un epidermico senso del ridicolo, perché vuole una benevola complicità*<sup>494</sup>.

---

<sup>493</sup> Soldati Mario, "Sordi e Petri", in *op. cit.*, pag. 105.

<sup>494</sup> *Ibidem*.

Ecco, dunque, come la simpatia e la predilezione (propria non solo di Soldati ma d'un certo diffuso entusiasmo che si respirava in epoca di ricostruzione) per l'Italia pragmatica (dei Giachetta, dei Paolin, perfino dei Barbarotti) possa giungere a pericolose concessioni. Perdere la misura del lecito. Violare i confini del civismo. L'efficacia comunicativa della moderna recitazione sordiana, (dal ritmo sincopato, dalla battuta "in levare", elettrica) s'insinuava nella Torino ottocentesca. Entrava in una linea argomentativa dove la problematicità (come diceva Lizzani) si diradava dietro la bella calligrafia. Il futuro e straordinario successo della comicità di Sordi, purtroppo, confonderà empatia (capacità di capire) con simpatia (capacità di condividere). Simpatici risulteranno i suoi personaggi, simpatici anche i loro peggiori disvalori e si perderà gran parte del risvolto critico.

### 2.26.1. "Sordi... faceva la parte di Barbarotti, un personaggio umile, un piccolo sottoposto, e fu molto bravo"<sup>495</sup>

*Nel Monsù Travet [sic] facevo un personaggio che si chiamava Barbarotti il quale, a parere dell'autore, era un mammo del '600<sup>496</sup> che schizzava da tutte le parti. Io in effetti mi limitai a rifare Soldati. Cioè Soldati era proprio Barbarotti. Da come parlava e come si incazzava, Barbarotti in tutto e per tutto. Dissero che avevo fatto una grande interpretazione ma io, in realtà, non avevo fatto proprio niente, me ne ero stato lì ad osservare Soldati, mi ero ispirato a lui e lo avevo rifatto sullo schermo<sup>497</sup>.*

Il Nostro ha mantenuto con Soldati un rapporto d'amicizia duraturo. Non pari (per affetto ed assiduità di frequentazioni) a quello con Sergio Amidei, ma comunque importante. Ma porterà con sé (durante tutto il corso della sua carriera) un forte

---

<sup>495</sup> Dichiarazione di Mario Soldati in, AA. VV., *La città del cinema, op. cit.*

<sup>496</sup> In realtà il *mammo* come "ruolo del giovane ingenuo e melenso che vuole apparire scaltro" (così come viene definito dal Gran Dizionario Italiano dell'Uso di Tullio De Mauro) è un personaggio più proprio del teatro dell'Ottocento, tuttavia l'involontario anacronismo di Sordi rivela come le radici di Camillo Barbarotti, pur nella sua modernità, dovessero ricercarsi nel teatro elisabettiano. Più vicino quindi ad un *fool* anche per l'assenza totale d'ingenuità (N. del A.).

<sup>497</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 100.

sentimento di gratitudine nei riguardi del regista torinese. Testimonierà la riconoscenza a modo suo (come, del resto era già avvenuto con Amedeo Nazzari, Leopoldo Fregoli, Vittorio De Sica, Ettore Petrolini e Mario Bonnard attraverso lo stesso Petrolini): vale a dire con un omaggio parodico.

Realizzerà una sorta di imitazione di Mario Soldati con Gaetano il protagonista di *Nestore, l'ultima corsa* (penultimo film da lui scritto e diretto nel 1993). Critica e storiografia hanno definito questo film un malinconico viaggio nella memoria. Un sommesso canto funebre di un mondo scomparso. E per contrasto un disincantato, crudele, quasi brutale sguardo sulla società contemporanea<sup>498</sup>.

Si tratta dunque d'una pellicola testamentaria dove il Nostro celebra un sentita dichiarazione di stima nei riguardi di molti colleghi artisti verso i quali si sentiva debitore. Per il richiamo al delicato deambulare per gli angoli più marginali, ma ugualmente poetici della capitale s'intravede una reverenza a Vittorio De Sica. Nell'arrivo a Cinecittà si compie una sorta d'ammiccamento<sup>499</sup> alla Roma trasognata dell'*Intervista* [(Federico Fellini, 1987) particolarmente per l'arrivo] od addirittura alle passeggiate in vespa di *Caro diario* [(Nanni Moretti, 1993) un riconoscimento anche per chi lo aveva direttamente contestato<sup>500</sup>].

Quasi nessuno, tuttavia ha percepito l'accurato tributo ad Aldo Fabrizi, [interprete protagonista del vetturino crepuscolare di *L'ultima carrozzella* (Mario Mattoli, 1943)]. Ed ancora meno, infine, ha saputo rilevare come la caratterizzazione compiuta dal Nostro nella creazione del vetturino Gaetano sia stata pensata come imitazione di Mario Soldati: stessi baffoni, stesso sigaro toscano (che dal 2002 ha preso il nome "Soldati" in onore del suo grande estimatore). Mancava il famoso basco (forse per questo l'imitazione non è stata immediatamente riconosciuta da tutti), sostituito da un cappello di paglia.

La gratitudine sordiana, dunque, è sincera e duratura. Il Nostro ha riconosciuto il fatto che il regista torinese lo abbia chiamato a lavorare con lui, in occasioni (che per l'evoluzione della propria carriera potremmo chiamare) strategiche. Infatti (dopo la

---

<sup>498</sup> Cfr. Cosulich Calisto, *Paese Sera*, 22 febbraio 1994.

<sup>499</sup> Cfr. Ferzetti Fabio, "Nestore. L'ultima corsa" in *Il Messaggero*, 16 febbraio 1994.

<sup>500</sup> Il riferimento è diretto ad una scena di *Ecce bombo* (Nanni Moretti, 1978), in cui il giovane cineasta romano, nei panni del protagonista Michele Apicella si scaglia contro un avventore d'un bar per una sua battuta qualunque: "Ma chi è che sta parlando?... Rossi e neri tutti uguali?!... Ma che siamo in un film d'Alberto Sordi?... Te lo meriti Alberto Sordi (N. del A.).

funambolica interpretazione dentro la pelle di leone di *Il feroce Saladino*) *La principessa Tarakanova* (codiretto da Soldati) rappresenta in sostanza il debutto cinematografico di Sordi. Si trattava, infatti (cfr. supra), della prima pellicola dove il Nostro appare in *carne ed ossa*. E, quindi, il primo vero ruolo importante (e d'un certo peso dentro l'evoluzione argomentale) si trova, proprio in *Le miserie del Signor Travet*.

Soldati, da parte sua, aveva ricambiato con pubbliche manifestazioni di stima. Oltre alla sua recensione del *Maestro di Vigevano* (citata in molti luoghi di questo lavoro, cfr. "Sordi e Petri") Soldati aveva anticipato la soluzione sordiana di *Nestore, l'ultima corsa*. Sul finire degli anni Cinquanta, quasi in procinto di concludere definitivamente la propria carriera da regista, Soldati aveva chiamato il Nostro a realizzare due interventi straordinari. Sordi (che a quell'epoca è già il comico italiano di maggior successo), è felice di realizzare due piccole partecipazioni in *Era di venerdì 17* [(1957) remake di coproduzione italo – francese del blasettiano e protoneorealista *Quattro passi tra le nuvole* (1943)] ed in *Policarpo, ufficiale di scrittura* (coproduzione franco – italo – spagnola<sup>501</sup> del 1959).

Si trattava di due degli ultimi tre film diretti da Mario Soldati [in mezzo ai due si trova *Italia piccola* (1957) con Macario protagonista] colmi della stessa malinconia crepuscolare presente in *Nestore, l'ultima corsa*. Nel primo caso il Nostro ricopre lo stesso ruolo che nel precedente blasettiano era stato di Carlo Romano (uno degli unici attori italiani ad aver doppiato Sordi<sup>502</sup>, come s'è detto più sopra). Vale a dire il personaggio dell'autista della corriera di campagna a cui nasce il primo figlio. Il traghettatore dal mondo della città (dove i rapporti interpersonali sono corrotti e malsani) all'idillio della vita contadina e paesana, genuina, antica e onesta. Un apologo che (fuori delle metafore atemporalmente soldatiane), descrive un paese che alle soglie del boom si sta definitivamente urbanizzando, entrando in una stagione di trasformazioni destinata a cambiarle radicalmente i connotati.

Nel secondo film in questione *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1959) Alberto Sordi, nel ruolo d'uno sfaccendato coccolinaro (artigiano riparatore di contenitori di

---

<sup>501</sup> Luca Malavasi nella citata monografia su Soldati cita come partner produttrice spagnola la *Hispaner* [sic.] in realtà come precisano Esteve Rimbau e Casimiro Torreiro (in Id., *Productores en el cine español. Estado, dependencia y mercado*, Madrid, Cátedra, 2008, pagg. 429-430) si tratta della Hispanemex Films S.A., in quanto società di produzione e distribuzione fondata in Messico (da cui la terminazione *mex*) il 27 aprile 1945 e successivamente trasferita in Spagna (N. del A.).

<sup>502</sup> L'altro era stato Gualtiero De Angelis in *Cuori nella tempesta* (Carlo Campogalliani, 1940).

terracotta) realizza un vero e proprio *cameo*. Uno *special guest* cinematografico, parimenti a Vittorio De Sica (che interpreta un illusionista), Mario Riva (vigile del fuoco), Ugo Tognazzi (professore che si lamenta con la lavanderia per le mutande inamidate), Maurizio Arena (fattorino), Memmo Carotenuto (venditore di castagnaccio) ed Amedeo Nazzari vestito da carabiniere in una scena finale che è una citazione omaggio a *Cavalleria* (Goffredo Alessandrini, 1936). Scrive Luca Malavasi:

*Una farsa sul mondo degli impiegati che riporta direttamente a Le miserie del signor Travet e utilizza il genere della commedia per elaborare e risolvere il conflitto tra vecchio e nuovo già al centro di Era di venerdì 17. Ma questa volta, dallo scontro tra tentazioni metropolitane e genuinità provinciale, si passa al più attuale problema delle trasformazioni prodotte dalla meccanizzazione, esemplificato dall'avvento della macchina da scrivere, che rende obsoleta l'abilità artigianale (la "bella scrittura") dei calligrafici come Policarpo Problema di cui si farà carico, di lì a poco, la nascente commedia all'italiana, in modo ben più aggressivo e spesso deformante<sup>503</sup>.*

In questo caso il nocchiero che trasporta idealmente la commedia dal calligrafismo alla modernità (la commedia all'italiana in senso stretto) è Renato Rascel. Questi, comico romano nato casualmente a Torino, era di otto anni più anziano del Nostro, aveva anche lui fatto parte del coro di voci bianche della Cappella Sistina diretto dal maestro Lorenzo Perosi. Anche lui aveva affinato le proprie qualità canore tanto da essere apprezzato lungo tutta la sua carriera nel mondo dello spettacolo (oltre che come comico di grande successo prima nell'avanspettacolo poi nella rivista e nel varietà anche nella più recente trasposizione televisiva) come cantante e cantautore.

Rascel (nome d'arte di Ranucci) aveva abilmente costruito la propria comicità sulla sua piccola statura che traduceva in gesti garbati e dizione sommessa che inteneriva il pubblico scivolando spesso nel patetico. Possedeva una particolarissima venatura grottesca che poteva acquisire intense tonalità drammatiche come ben aveva intuito Alberto Lattuada nell'affidargli il ruolo del protagonista gogoliano di *Il cappotto*

---

<sup>503</sup> Cfr. Malavasi Luca, *op. cit.*, pag. 138.

(1952). Nel considerare le possibili radici letterarie della maschera sordiana, s'era, più sopra ricordato come proprio lo stesso Lattuada lettore appassionato dei grandi autori russi, aveva immaginato un Sordi – Cicikov nel suo progetto di trasposizione cinematografica di *Le anime morte*. Infatti in occasione della presentazione della copia restaurata di *Il cappotto*, appunto, il regista milanese aveva dichiarato:

*... Io ho amato sempre la letteratura russa. Quando ho letto Cechov ho letteralmente baciato le sue pagine. Dieci anni dopo Il cappotto, ho fatto La steppa, che è la storia della vita umana, la visione della vita da parte di un bambino che apre gli occhi al mondo per la prima volta; un libro illuminante che io leggevo proprio mentre giravo Il cappotto (e l'idea risale infatti da allora). Poi c'è il rapporto con Puskin (ho fatto La tempesta, tratto dai suoi racconti), successivamente quello con Bulgakov (ho girato Cuore di cane). Insomma, il mio cinema viene dalla lettura. Del cinema russo, per esempio, avevo visto solo dei pezzetti, venuti attraverso la Cinémathèque. La grande frequentazione, invece, era con la letteratura russa. Io ero un lettore appassionato e partecipe<sup>504</sup>.*

Del resto Lattuada stesso aveva ereditato dal maestro calligrafico Soldati (con lui aveva appunto esordito come aiuto regista in *Piccolo mondo antico* del 1941) quella sensibilità letteraria per la bella forma, per il calcolatissimo equilibrio geometrico interno all'inquadratura. Soldati aveva avuto il merito di segnalare come le piccole e gravi miserie umane di certi personaggi (meschini esponenti della gerarchia ministeriale) fossero una malattia nazionale (certo del passato, ma pur sempre presente nella contemporaneità). Il suo "discepolo" Lattuada, invece intendeva vincolare il dramma individuale del povero impiegato (goffo ed umile, immotivatamente sbeffeggiato da colleghi e superiori) ai *travet* della letteratura universale. Il risultato di *Il cappotto* era stato talmente convincente che lo stesso Rascel, l'anno successivo, aveva deciso di cimentarsi in *La passeggiata* (1953) adattamento cinematografico del racconto breve di Gogol' *La prospettiva*, che costituisce la sua unica prova registica.

---

<sup>504</sup> Dichiarazione di Alberto Lattuada in "Gogol', Rascel e io", in Zagarrìo Vito, *Il cappotto di Alberto Lattuada*, Torino, Lindau, 1995.

Sordi e Rascel entrambi romani (praticamente), entrambi autodidatti cresciuti sulle tavole dell'avanspettacolo, entrambi cantanti ed autori di canzoni (si ricordi che Rascel è l'autore dell'intramontabile *Arrivederci Roma*), hanno incrociato le proprie carriere cinematografiche pochissime volte. Oltre al già citato *Policarpo, ufficiale di scrittura*, vi sono altre due pellicole come *Gran Varietà* (Domenico Paolella, 1954) ed *Il giudizio universale* (Vittorio De Sica, 1961) dove i comici condividono i titoli di credito, ma i loro interventi avvengono in episodi diversi.

L'unico caso in cui sono entrambi, protagonisti d'uno scambio di battute faccia a faccia avviene curiosamente in *Il matrimonio* (Antonio Petrucci, 1954) un'altra incursione cinematografica nel mondo letterario russo<sup>505</sup>. Il regista debuttante Antonio Petrucci realizza una pellicola d'onesta fattura, ma (come affermano le recensioni dell'epoca) non riesce a calmierare l'energia implosiva di Rascel in raffronto con l'abilità attoriale del Nostro ormai riconosciuta e lanciata al successo nazionale:

*Il racconto, pur rivelando talvolta l'origine teatrale del testo (ma ci è sembrato che Petrucci abbia voluto per rispetto allo scrittore ucraino mantenere di proposito l'andatura dei tre copioni) è sciolto, spesso nervoso, e solo nell'episodio finale il ritmo della narrazione si sperde un po', forse anche per la difficoltà di inserire la prepotente personalità di Rascel – una personalità dichiaratamente rivistaiola – nell'atmosfera del grottesco cechoviano [...] L'interpretazione è ottima per quanto riguarda Alberto Sordi: il suo "meningitico" è un piccolo capolavoro di umoristica deformazione, mantenuta sempre su una linea che è vero e proprio stile<sup>506</sup>.*

---

<sup>505</sup> Come s'era precedentemente segnalato *Il matrimonio* è un film in cui l'argomento viene ricostruito assemblando i tre atti unici cechoviani "L'orso", "La domanda di matrimonio" ed "Il pranzo di nozze". Del film s'è conservata solo la copia positiva in bianco e nero mentre, purtroppo, il negativo originale in Ferraniacolor è andato perduto (N. del A.).

<sup>506</sup> Carancini Gaetano, *La voce repubblicana*, Roma, 14 marzo 1954, in Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 64.

Il paragone tra l'operazione di Lattuada e quella di Petrucci<sup>507</sup> (nonostante la formazione letterario-saggistica di quest'ultimo) va a tutto vantaggio del primo. Il *calligrafismo* di Lattuada, infatti, sviluppa e migliora gli insegnamenti di Soldati. Mette in pratica una poetica personalissima che guarda al presente senza rinunciare alle proprie radici culturali. Pensa al cinema come linguaggio che fa rivivere tutti gli altri linguaggi, più di tutti la letteratura. La sua idea sulla relazione tra film e romanzo<sup>508</sup> si configura come atto di fedeltà assoluta allo spirito dell'opera letteraria e di massima infedeltà allo schema narrativo. Fedeltà ed infedeltà sono (nella sua visione) dunque, i due poli sui quali costruire tutti i distinti fenomeni di interazione e sovrapposizione. Dialettica che conduce alla destabilizzazione dell'idea stessa di adattamento. Sottolinea Lattuada:

*Non mi sono mai adagiato sulla fedeltà al testo, tranne che in un solo caso, La steppa, dove la costruzione cechoviana dell'esperienza dei vari aspetti della vita è così perfetta e in coincidenza con le mie cose da dire che mi sono attenuto strettamente alla struttura e all'atmosfera del libro. Ma non così nel Cappotto, in Lettere di una novizia, e così via: in questi casi l'opera letteraria mi ha commosso, mi ha spinto ad ingrandire i motivi di questa commozione e a comunicarli ad un pubblico vasto. In ogni caso, il famoso "linguaggio letterario" di cui si parlava tanto a mio riguardo non esiste, o perlomeno è diventato linguaggio cinematografico (movimento, immagini, ritmo, velocità, luce, corpo), più o meno riuscito, ma sempre "cinema". Diciamo che si deve considerare l'opera letteraria*

---

<sup>507</sup> Prima di dedicarsi alla regia degli unici suoi due lungometraggi di finzione [*Il matrimonio* (1954) e *Cortile* (1955) storia dedicata alla bellezza della gioventù ed interpretata da Eduardo De Filippo] Antonio Petrucci apparteneva a pieno titolo al mondo letterario. Era un esperto di letteratura latina e traduttore del poeta latino Silvio. S'era avvicinato al mondo del cinematografico delle testate *Il Tevere*, *Bianco & Nero*, *La Rivista del Cinematografo* e come aiuto regista, sceneggiatore e montatore soprattutto di Amleto Palermi. Oltre all'attività critica realizza alcuni documentari interessanti sul mondo del cinema [*Cinema, che passione!* (1935), *L'avventura del colore* (1956), *Il cinema oggi in Italia* (1959), *Introduzione al cinema* (1966)] e dirige la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia tra il 1949 ed il 1953 (cfr. Poppi Roberto, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 2002, pag. 333)

<sup>508</sup> Cfr. Lattuada Alberto, *Cinéma et Littérature: du roman au film (Feuillets au vent - contes, indiscretions, confessions d'amour, portraits polémiques et papiers secrets*, Paris, Éd. Jean-Claude Lattès, 1981.

come un “libretto” da trasformare in musica di immagini: una pagina cento immagini, cento pagine una sola in quadratura<sup>509</sup>.

In buona sostanza (come afferma Gian Piero Brunetta<sup>510</sup>) tanto le matrici culturali classiche letterarie come quelle cinematografiche (che il regista aveva collezionato, preservato e studiato<sup>511</sup>) rappresentano per Lattuada un filtro letterario e figurativo che gli consente di accostare, capire, interpretare la realtà.

La sua lente dalla curvatura letterario-figurativa, di fatto lo condannerà alla condizione di si troverà nella condizione di “separato in casa” rispetto ai suoi colleghi neorealisti (propriamente detti). Anche *Il bandito* (la sua prima fatica postbellica del 1946) possiede un linguaggio condizionato dalla precarietà delle condizioni di realizzazione, la limitatezza delle apparecchiature, le difficoltà economiche. Ma (a differenza di quanto avvenuto in *Roma città aperta*) Lattuada organizza le riprese *au plein air* di una Torino (ancor più distrutta della Roma del film di Rossellini), secondo il modello della *gangster story* e del *noir*. Si tratta d’una precisa scelta di stile. Un atto di coerenza con la continua ricerca linguistica d’una pertinenza efficace nella rappresentazione di fatti e personaggi. Una decisa presa di posizione che determinerà la scelta dell’argomento e la tonalità espositiva di *Il delitto di Giovanni Episcopo* (il suo successivo progetto) ...

... quasi un *Signor Travet in nero*, da un romanzo poco battuto di Gabriele D’annunzio, [dove] in una piccola parte, con baffetti Belle Époque, Sordi torna a giocare a biliardo<sup>512</sup>.

L’unico ricordo che Sordi possiede del film di Lattuada (secondo quanto afferma Claudio Fava<sup>513</sup>) consiste proprio in una lunga scena dove lui gioca al biliardo (anticipazione di un’analogia performance in *I vitelloni*, ma qui Fellini è già presente

---

<sup>509</sup> Dichiarazione di Alberto Lattuada in Camerini Claudio, *Alberto Lattuada*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, pag. 5.

<sup>510</sup> Brunetta Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Bari, Laterza, 2009, pag. 81.

<sup>511</sup> Occorre ricordare che Lattuada nel periodo della sua formazione aveva condotto una vera e propria militanza cinefila ricercando comprando e salvando dalla distruzione preziose ed antiche pellicole, tanto che a buon diritto si può affermare abbia gettato le basi di quella che sarà la futura cineteca nazionale (N. del A.).

<sup>512</sup> Cfr. Giacobelli Enrico, *Un italiano a Roma*, cit., pag.74.

<sup>513</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 41.

come sceneggiatore) in compagnia dell'attore Gian Luca Cortese. In realtà grazie al recente restauro del film (e successiva pubblicazione in formato digitale) s'è potuto verificare che il Nostro si misurava in una partita "a stecca" con Giulio Wanzer il gran antagonista della storia. Si trattava d'un perfido personaggio interpretato da Roldano Lupi, un attore che secondo la testimonianza di Goffredo Fofi faceva letteralmente venire gli incubi:

*C'è un film tra i più belli di Lattuada, Il delitto di Giovanni Episcopo, tratto da un D'Annunzio che "sa di russo", nel quale domina un Aldo Fabrizi molto romano e che però sembra uscito da un romanzo russo. Al suo fianco compare un giovanissimo Sordi, maligno burocratello e infido traditore, collega dell'impiegato d'archivio Esposito condannato all'auto-distruzione per la malia di una donna (Yvonne Sanson) e le male arti di un mefistofelico avventuriero impersonato da Roldano Lupi. È una delle poche volte in cui Sordi fa da "spalla" a qualcuno, peraltro in poche scene, ma quel qualcuno è un suo maestro dichiarato. Sordi russo, Sordi gogoliano? Perché no? La storia intreccia volentieri paradossi e incontri che appaiono sulla carta improbabili e invece sono reali e rivelatori<sup>514</sup>.*

## 2.27. "Come vi chiamate?"... "Giovanni Episcopo"... Già... Giovanni Episcopo, nato a Bari, commerciante"<sup>515</sup>

*Giovanni Episcopo è già un film un po' russo come Il cappotto. Prima di tutto c'è il rapporto dell'umiliato; e poi c'è un'altra cosa che ho voluto fare: Roma è apparentemente luminosa, ma sostanzialmente nera, cupa, e allora non ho fatto la Roma solare, ho cercato di tirare fuori*

---

<sup>514</sup> Fofi Goffredo, Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero, cit., pag. 9.

<sup>515</sup> Dialogo tra l'ufficiale nazista ed il partigiano comunista, poco prima che questi venga condannato ad una dura e mortale sessione di torture, in *Roma città aperta* (N. del A.).

*l'animaccia un po' scura di questa città, l'anima umbertina, i portici. Non l'anima solare che inganna tutti*<sup>516</sup>.

In *Roma città aperta* il perfido l'ufficiale maggiore delle SS Bergmann (interpretato da Harry Feist) si dirige al partigiano Giorgio Manfredi (interpretato da Marcello Pagliero), con estremo disprezzo e sarcasmo: “*Già Giovanni Episcopo, nato a Bari, commerciante*”. È un anticipo del sadismo con cui quest'ultimo sarà torturato a morte. Prima di seppellire il cadavere il mandante della carneficina ordinerà che sul certificato di defunzione (del prigioniero assassinato) si scriva solo Giovanni Episcopo. Il nome di sicuro non avrà lasciato indifferente il parroco Don Pietro Morosini, presente alla scena. Il suo interprete Fabrizi, infatti, di lì a poco comprenderà i diritti dell'omonimo romanzo di Gabriele D'Annunzio.

*Giovanni Episcopo* era considerato un'opera minore. Era stata pubblicata quasi in sordina, in mezzo a due opere di successo come *Il piacere* (1889) e *L'innocente* (1892). Non aveva riscosso il clamore di questi ultimi due, ma aveva lasciato chiara testimonianza di come la sensibilità dannunziana (almeno per un periodo della sua carriera) si fosse interessata allo studio psicologico profondo. Il fascino per l'oscura discesa nei meandri dell'animo umano era una chiara influenza della letteratura russa (particolarmente da Tolstoj e Dostoevskij).

Aldo Fabrizi, dopo il successo di *Roma, città aperta* e di *Vivere in pace* (Luigi Zampa, 1947) aveva rivelato, con successo, le proprie possibilità d'intensità tragica. Grazie alle particolari caratteristiche corporee ed attoriali (viso e fattezze fisiche del tutto ordinarie ed antieristiche, una recitazione spontanea ed affabile) aveva costruito il registro drammatico personale sulla base del proprio umorismo. S'era così persuaso di poter sfruttare la sua *nuova vena seria ed introspettiva* nell'affrontare le cupe atmosfere dannunziane<sup>517</sup>. Il regista più indicato a realizzare il suo progetto era il *calligrafico* Lattuada. Per questi si configurava una nuova opportunità di verificare (in conformità con la propria poetica) come i meccanismi psicologici, sentimentali, relazionali descritti dai modelli letterari o cinematografici si ripetano sempre uguali, indipendentemente dal tessuto storico e sociale. Rileva, in questa direzione Cristina Bragaglia:

---

<sup>516</sup> Dichiarazione di Alberto Lattuada in Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 127.

<sup>517</sup> Cfr. Bolzoni Francesco, “Fabrizi attore drammatico” in Cosulich Callisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, Venezia, Marsilio Editori, 2003, pagg. 214-215.

*Il regista imposta Il delitto di Giovanni Episcopo sulla falsariga del romanzo dannunziano, fa raccontare la vicenda al protagonista (come tra l'altro si usava nel cinema americano quando si attingeva alla narrativa letteraria), indugia sulla descrizione degli ambienti dove l'infelice impiegato trascorre la sua vita miserevole, mette in rilievo la malvagità dei personaggi che lo circondano e da tutto questo ricava una nota di sconcolato pessimismo. È, tutto sommato, un ritorno a quella letteratura ottocentesca che tante critiche aveva suscitato [...] anche se le ricerche calligrafiche sembrano porsi qui al servizio di una moderna strategia dello sguardo<sup>518</sup>.*

Quindi il cineasta milanese trasforma la lunga riflessione del testo di D'Annunzio, pieno d'inserti onirici, parentesi allucinatorie, interiezioni, pause e ripetizioni, in una confessione lucidamente organizzata. Questa volta il tipico *escamotage noir* (che già era presente nel precedente film di Lattuada *Il bandito*) penetra così a fondo nella dimensione notturna da acquisire acuti toni melodrammatici<sup>519</sup>. E mentre il cammino negli abissi del desiderio, è lastricato dei chiaroscuri espressionisti che ricordano l'atmosfera di *Der Blaue Angel* (Josef Von Sternberg, 1930), la sordida vicenda viene descritta con il lucido realismo del Renoir di *La chienne* (1931) ...

*Non è possibile, infatti, non pensare al renoiriano La Chienne [1931], con cui Il delitto di Giovanni Episcopo ha più di un punto in comune. Georges de la Fouchardière, dal cui libro del 1930 Renoir aveva tratto il proprio film, dovette largamente ispirarsi al romanzo dannunziano, così come Lattuada deve aver avuto in mente il bianco e nero del maestro francese, il suo uso del carrello, certi scorci e anche la profondità di campo, ricercata spesso attraverso i vetri delle porte e delle finestre, da un edificio all'altro. Ci sono inquadrature che sembrano vere e proprie citazioni, non solo da La cagna ma anche da altri film di Renoir,*

---

<sup>518</sup> Bragaglia Cristina, "Agonia e morte della bella forma", in Cosulich Calisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, cit., pagg. 254 e segg.

<sup>519</sup> Cfr. Camerini Claudio, *Alberto Lattuada*, Firenze, La nuova Italia, 1982, pag. 27.

come per esempio *Boudu sauvé des eaux* [Jean Renoir, 1932]: al primo fanno pensare i notturni in esterno e le strade illuminate dai lampioni; al secondo le vedute da una finestra all'altra attraverso le trine, i paesaggi en plein air di Tivoli e la passeggiata alle cascate. Come sembra appartenere al novero delle citazioni di *La cagna* la serie di frasi spietate con cui Ginevra rivela la sua indifferenza di sempre al marito. E se l'elemento melò, sconosciuto a Renoir, sembra utilizzato per suscitare l'emozione dell'Italia piccolo borghese cui il film, malgrado le sue durezza, che pure ci sono, si indirizza, ciò non toglie che ci troviamo di fronte a cinema sapiente e consapevole di se stesso<sup>520</sup>.

Lattuada, dunque, immagina il personaggio di Episcopo come una sintesi tra il professor Immanuel Rath (l'Emil Jannings di *Der Blue Engel*) ed il cassiere Maurice Legrand (il Michel Simon di *La chienne*). E l'interpretazione di Aldo Fabrizi sotterra ogni traccia di bonario umorismo. Assume, quindi, sfumature cupe. Adotta l'indole debole e remissiva dell'impiegato Episcopo dapprima ridotto a servo e derubato dal malvivente Giulio Wanzer (Roldano Lupi), poi umiliato dalla opportunistica moglie Ginevra (Yvonne Sanson).

Alle spalle di Fabrizi si segnala per sardonico cinismo, il suo figlioccio artistico. Si agita nel ruolo di Doberti tra la schiera anonima personaggi stereotipati e monocordi (lo stesso Wanzer facendosi distrattamente pugnalare si rivela poco intelligente e molto prevedibile) un Sordi ambiguo e meschino.

Questi, in un primo momento sembra voler rispondere personalmente le offese di Wanzer, poi inaspettatamente si ritira provocando quell'incidente che marcherà definitivamente la fronte di Episcopo. Più tardi, dunque, il personaggio sordiano diventerà un prezioso alleato del maligno *villain*: prima nel gettare Ginevra nelle braccia del povero protagonista, poi per insidiarla quando questa è libera tanto dagli sguardi di Wanzer come da quelli del marito stesso. Opportunista, imprevedibile voltagabbana, è lui che riesce a dare una sferzata di modernità ad un contesto rigido, cupo, retrogrado. Sordi, dunque (con un gusto quindi ancora più amaro di quello del *Signor Travet* soldatiano) tratteggia un

---

<sup>520</sup> De Vincenti Giorgio, "Il dopoguerra di Castellani, Lattuada e Zampa", in Cosulich Calisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, cit., pagg. 217-218.

personaggio che possiede attitudini approssimative sul versante etico e deontologico. Un tipo che passa da una bandiera all'altra senza alcuna remora morale. Appartiene a taluni strati della borghesia ma è (per dirla con Carlo Lizzani) un plebeo:

*... Plebeo come è stato definito dall'Illuminismo in poi, cioè l'uomo che per la sua condizione sociale non ha principi forti in cui credere e spesso si associa o segue dittatori o regnanti che sono contro il progresso e contro i suoi stessi interessi. [Personaggio] vicino a quel movimento che fu definito il Movimento Qualunquista, cioè scettico verso il potere forte e anche verso quelle che sono state le figure più rappresentative nell'Italia del dopoguerra per tanti decenni sia a destra che a sinistra, quei personaggi che, indipendentemente dal fatto che fossero comunisti, democristiani o socialisti, hanno raccolto il rispetto di tutti, anche tra gli oppositori — si parli di De Gasperi o Togliatti, di Berlinguer o Pertini. È l'italiano medio che queste grandi figure non sono riuscite forse mai a riscattare, a fargli fare un passo avanti malgrado l'impronta che hanno lasciato nella storia del Paese...*<sup>521</sup>

### 2.27.1. Lattuada: "Sordi è grande attore senza altri aggettivi"<sup>522</sup>

*Bisogna studiare profondamente la personalità [degli attori] e poi guidarli con grande affetto. Cerco sempre di usare la diplomazia per ottenere le reazioni che prevedo e che mi servono per il film. Incoraggio vizi - virtù in modo da diventare un loro amico, un confidente, un complice. Non sono mai violento o autoritario o prevaricatore. Cerco di parlargli assecondandoli, mangiando con loro, trovandomici d'accordo su cose al di fuori del cinema. Mi mimetizzo e cambio linea di condotta a seconda dell'attore che mi trovo davanti*<sup>523</sup>.

---

<sup>521</sup> Dichiarazione di Carlo Lizzani ad Alessandro Ticozzi in Id, *L'Italia di Alberto Sordi*, Roma, Fermenti, 2009, pag. 122.

<sup>522</sup> Affermazione di Alberto Lattuada in Porro Maurizio, *op. cit.*, pag. 38.

<sup>523</sup> Dichiarazione di Alberto Lattuada in Camerini Claudio, *op. cit.*, pag. 9.

In *Il delitto di Giovanni Episcopo* Lattuada mette a punto un magistrale lavoro sugli attori. Obbliga Fabrizi (che allora era l'attore italiano più celebrato nel mondo e per questo assai restio ai cambiamenti d'immagine) a perdere una quantità enorme di chili. Lo manda a remare per giorni e giorni prima dell'inizio delle riprese<sup>524</sup>. Riesce anche a ricondurre in modo assai convincente le sfumature sentimentali ed eroiche del protagonista di *Roma città aperta* verso tonalità drammatiche più umili e patetiche. Il regista milanese percepisce ed evidenzia, per primo, la sensualità della giovanissima (ed allora quasi sconosciuta Yvonne Sanson). Una potente carica erotica che entrando poi nel territorio del represso, animerà i popolarissimi melodrammi di Matarazzo.

Con il Nostro, Lattuada sviluppa l'intuizione di Mario Soldati presente nel personaggio sordiano di Barbarotti (*Le miserie del Signor Travet*). Accentua, dunque, la marca plebea (secondo la sopra citata definizione di Lizzani). Quella condizione che conferisce al ruolo un valore quasi antropologico, quasi fosse uscito dalle pagine d'un trattato di Guicciardini. Il regista milanese individua nelle possibilità dell'esecuzione sordiana dell'infido Doberti quel fulgido momento creativo che il Nostro (come solo un grande attore può fare)...

... restituisce al regista come dono supplementare alla richiesta anche minuziosa dell'effetto da ottenere. La strada lunga, coerente, tenace, del suo lavoro fa di lui un esemplare raro di isolamento nell'arte<sup>525</sup>.

Sono parole d'elogio quasi affettuose che Lattuada indirizza a Sordi. Avrà modo di tornare a dirigerlo in *Mafioso* (1962), ma soprattutto avrà la possibilità di costatare l'efficacia della creazione sordiana (alla quale lui stesso aveva contribuito) condividendo il set in *Un eroe dei nostri tempi* (Mario Monicelli, 1955): Sordi era ancora un impiegato lavativo e Lattuada interpretava il suo direttore. Una conoscenza, dunque, a 360° che ha permesso al regista milanese di teorizzare la *vis comica* a partire dal suo *raro isolamento nell'arte*. La famosa segregazione artistica sordiana, che secondo Lattuada si articola su due livelli. Nel primo, risponde alla necessità, quasi

---

<sup>524</sup> Cfr. Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 127.

<sup>525</sup> Dichiarazione di Alberto Lattuada in Porro Maurizio, *op. cit.*, pagg. 38-39.

esistenziale, di chiudere ermeticamente ogni accesso alla sfera privata. Nel secondo si configura come la logica conseguenza di un'attenzione indefessa, quasi maniacale ad isolare artisticamente elementi propri dello spirito dei suoi concittadini. Quella magistrale abilità (particolarmente apprezzata da Lattuada) nel sintetizzare (all'interno d'un *poutporri* di forze contrastanti ed umori variegati della storia nazionale) quei caratteri originali che traggono la loro linfa vitale da radici lontanissime

In quanto trasteverino, Sordi, ha assistito, con fatalismo e rassegnazione, uno spettacolo tremendo di lotte fratricide tra papi ed imperatori, guelfi e ghibellini, monarchici e repubblicani. Seduto in prima fila ha imparato a convivere quasi "geneticamente" con le rovine dell'antico impero romano, con i resti viventi della più grande costruzione civica della storia occidentale. Sin dall'infanzia ha familiarizzato con antiche vestigia universali come i codici della *lex romana*, l'importanza del latino e la forza politica dell'ecumenismo cattolico. Contemporaneamente ha potuto osservare i segni indelebili delle numerose offese inferte dalla storia. S'è così temprato nel genio della sopravvivenza, dell'energia indomabile che segue alla catastrofe più atroce. Ha assorbito quell'indefesso spirito di conservazione che s'è forgiato, nell'egoismo, nel tradimento, in quella viltà che spesso viene scambiata per giustizia ...

*... Sordi ha accumulato, in una filosofia quasi guicciardiniana, tutte le possibili varietà di questa autodifesa a oltranza dell'individuo. La sua osservazione ha operato con una certa cattiveria in modo che sulla tela del filtro restassero in evidenza le qualità deteriori e negative dell'italiano ma, ed è questa la novità scandalosa, con l'orgoglio di un uso vittorioso di questa collezione di vergogne ... Sordi è lo specchio di queste caratteristiche non facilmente decifrabili<sup>526</sup>.*

Utilizza, Lattuada, la metafora dello specchio prendendola a prestito da un altro russo famoso Vsevolod Emil'evic Mejerchol'd. Anche lui (appassionato ricercatore di motivi universalmente attuali nella rilettura dei classici) era osteggiato dall'ortodossia realista perché, *mutatis mutandis*, accusato di calligrafismo. L'allievo di Stanislavskij nella sua continua sperimentazione sull'attore immaginava che quest'ultimo creasse il proprio

---

<sup>526</sup> Ibidem.

personaggio davanti ad uno specchio, senza deformare direttamente il volto sulla superficie, ma limitandosi unicamente a memorizzarlo. Successivamente l'attore doveva operare una regia mentale sulla memoria della propria immagine. Essa non potrà mai restituire all'interprete un riflesso fedele. Darà piuttosto una visione deforme, un accordo stonato sul quale correggere, manipolare costruire i tratti del proprio ruolo. In tal modo l'attore mejercholdiano diventava regista interiore del personaggio (come specchio di se stesso).

Lo specchio sordiano (di cui parla il regista milanese) è uno strumento antimimetico che trascende l'esecuzione del ruolo. Un meccanismo che rivela programmaticamente le proprie fasi di costruzione. Un esercizio in cui i presupposti di credibilità vengono costantemente disattesi. Uno spirito di travestitismo inaffidabile. In questo senso, le creazioni sordiane (come sottolinea Maurizio Grande) si trasformano gradatamente in esemplari della labilità esistenziale moderna ...

*... la modernità di Sordi consiste in un accentuato spirito del travestitismo inaffidabile che tiene in vita i suoi eroi smargiassi e fragili, nei quali l'incessante travestimento mira a far perdere le tracce dell'identità psicologica e sociale dietro una impossibile sutura fra ruoli immaginari e principio di realtà. La modernità di Sordi si coglie nella non-versatilità dell'attore, nella esteriorità con cui il personaggio risulta costruito e tenuto a distanza dal suo supporto umano. Le sue maschere<sup>527</sup> sono travestimenti denunciati del volto e del carattere e, alla fine, l'attore contraddice programmaticamente l'immagine con cui il personaggio tende a identificarsi con il ruolo da adottare sulla scena della commedia sociale<sup>528</sup>.*

Si pensi nella fattispecie all'interpretazione del subdolo Doberti, quando durante il veglione dei fine secolo dirige e coordina i festanti verso un'apocalisse epicurea. Episcopo aveva appena terminato di lamentare la sua presenza, prima con la suocera ruffiana (Ave Ninchi) poi con la moglie scocciata dal richiamo ai doveri coniugali. Il

---

<sup>527</sup> In questo lavoro intendiamo per *maschera* l'insieme di segni ricorrenti nei diversi personaggi, interpretati dal Nostro, che configurano la marca autoriale della sua particolare comicità.

<sup>528</sup> Intervento di Maurizio Grande in id., "La maschera e lo specchio" in Edoardo Tiboni (curatore) *Alberto Sordi: storia di un italiano*, Pescara, Edizars, 1995, pagg. 40 e segg.

testone di Sordi fa capolino spezzando l'equilibrio compositivo del *ménage* domestico. Dagli occhi sgranati a dismisura prende avvio l'esibizione del proprio processo di straniamento. Sul sorriso iperbolicamente ambiguo si costruisce l'esibizione dell'interstizio tra partitura ed esecuzione. L'ostentazione (propria della formazione rivistaiola) di prediligere (più che sul personaggio) il lavoro su se stesso.

Costruzione un ruolo è certamente frutto d'un paziente ed attentissimo studio di dettagli del quotidiano, minuti e banali, ma l'assemblaggio finale è tutt'altro che trasparente. L'esecuzione sordiana non si limita a riflettere il carattere interpretato, non si mimetizza dietro il proprio ruolo, ma ne denuncia costantemente il suo carattere artificioso. Quello specchio *mejercholdiano* deformato di cui parlava Lattuada, non rimane nascosto nella performance sordiana, ma viene costantemente esibito al pubblico. Con gli spettatori, dunque, condivide un sadico compiacimento nell'elaborare le frustrazioni e gli insuccessi del suo personaggio:

*... quando Sordi costruisce la maschera come esagerazione dell'“italiano medio” assistiamo allo straniamento del travestimento stesso, che esalta e annienta all'istante il rapporto di “affidamento” fra l'attore e la maschera. Il sorriso si tramuta in ghigno di compiaciuta autoderisione, la mobilità oculare segnala l'angoscia del travestimento e le manovre risibili per uscire dalla trappola in cui l'attore ha fatto cadere il personaggio<sup>529</sup>.*

Nel bel mezzo delle danze di capodanno, Doberti con un atto di fede vitalistico prende per mano la situazione (ed anche la bella Ginevra) per correre incontro alla cometa del 1900. L'arrivo del nuovo secolo è carico di nuove speranze, migliori progetti, ma né il personaggio né l'interprete avranno, per il momento, la fortuna di vederla. Doberti oltre a qualche bacio furtivo non riuscirà ad ottenere i favori di Ginevra, ed il suo interprete, nonostante l'eccellente interpretazione, ancora non otterrà il successo sperato. Come sottolinea Claudio Fava<sup>530</sup> in nessuna recensione d'epoca, né tra quelle della mostra veneziana (dove il film viene presentato) né tra quelle dei debutti cittadini viene segnalato il nome di Sordi.

---

<sup>529</sup> Ibidem.

<sup>530</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 49.

Appare curioso il fatto che nella seconda parte del film in questione (giusto quando l'argomento attinge alle più decise tonalità melodrammatiche) il Nostro esce di scena. Si potrebbe facilmente immaginare che la sparizione rispondesse alla propria, costitutiva, allergia a tali sfumature drammaturgiche, ma è assai più probabile che queste sue apparizioni di breve o media durata dovessero adeguarsi acrobaticamente a numerosi calendari di lavorazione. L'ipotesi, del resto, viene corroborata dalla riflessione di Grazia Livi relativa a questo periodo d'attività. Anni di lavoro intenso ed eterogeneo, ma poco gratificante:

*Vista dal di fuori, tuttavia, la delusione di Sordidi non sapeva di rassegnazione né di amarezza. Faceva la vita di sempre, passava da un teatro di posa all'altro, lavorava un poco alla radio, la sera mangiava spesso a casa, con la madre, nell'appartamento modesto di via de' Pettinari. Osservava le cose intorno a sé con animo più lucido, più incattivito. Se c'era una possibilità d'indulgenza o di pietà in lui, questa lentamente spariva. Intanto faceva tra sé e sé i suoi programmi, tutto teso a governarsi in vista d'un successo futuro<sup>531</sup>.*

Anche nel successivo progetto, infatti, *Il Passatore* (Duilio Coletti, 1947), Sordi ottiene ancora un ruolo poco gratificante soprattutto per decisione della produzione che nel secondo tempo fa scomparire il personaggio senza alcuna spiegazione diegetica. Si trattava ancora d'una produzione Lux. La terza in poco più d'un anno quasi a presagire quel regime d'esclusività che intorno agli anni Sessanta lo legherà a Dino De Laurentiis<sup>532</sup>.

---

<sup>531</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 66.

<sup>532</sup> Alberto Sordi a tal proposito ha avuto modo di ricordare a Goffredo Fofi e Franca Faldini, i sentimenti alterni che hanno contraddistinto la sua relazione con il produttore partenopeo che certo ha realizzato i film sordiani di maggior qualità, ma che altri importanti ne ha scartati come ad esempio *Il sorpasso* (Dino Risi, 1962): “Quando feci la mia seconda prestazione con la Lux, ossia il *Giovanni Episcopo*, De Laurentiis era ancora segretario in questa casa di produzione. Era un ragazzo intraprendente, molto attivo, sempre presente, gran lavoratore, con una grandissima volontà di affermarsi. La verità è che una volta affermatosi ha continuato con lo stesso spirito di intraprendenza, che però non era quello proprio adatto per il campo cinematografico. [...] Io sono stato cinque anni scritturato in esclusiva da lui, per lui ho fatto forse i miei film migliori come *La grande guerra*, *Tutti a casa*, *Il diavolo*. Però certo il rapporto con lui era molto faticoso. Con me fortunatamente non interferiva molto, aveva una grande fiducia in me e sapeva benissimo che comunque ero “solvente” e quindi tutto quello che gli proponevo gli andava. Però sul momento non capiva, perché non era sereno e calmo, uno non poteva andargli a raccontare l'idea di una storia, di un personaggio dato che era molto distratto, non poteva perdere tempo. Poi, anche ultimata la stesura di una sceneggiatura o di un film, magari

Quest'ultimo infatti, insieme al collega ed amico Carlo Ponti, era uno degli esecutivi emergenti della scuderia del *tycoon* Gualino.

La sua Lux aveva prodotto film come *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) o *Gioventù perduta* (Pietro Germi, 1947) dove si trattavano temi scottanti (come il gangsterismo e la criminalità organizzata) presenti nella realtà del dopoguerra. Delitti efferati della criminalità organizzata riempivano le colonne di cronaca d'attualità e le pagine dei rotocalchi illustrati dell'epoca, ma soprattutto (come correttamente sottolinea Alberto Farassino<sup>533</sup>) alimentavano un genere verso cui la censura fascista aveva contratto un grosso debito.

Con *Il Passatore*, dunque, il filone del banditismo poteva recuperare le proprie matrici letterarie. Poteva combinare leggende di eroi popolari con il fascino cavalleresco dell'ambientazione in costume. L'argomento (come già era avvenuto infatti con il film di Campogalliani del 1940 *La notte delle beffe*) prendeva spunto dalle gesta di Stefano Pelloni il brigante romagnolo vissuto nell'Ottocento. Questi era entrato nelle leggende popolari, per aver donato qualche spicciolo ai bisognosi, con il nome di Passatore.

La nuova versione possiede come referente letterario, l'omonimo romanzo di Bruno Corra. Si tratta di un'interpretazione melodrammatica delle gesta del Pelloni sulla quale intervengono gli sceneggiatori Federico Fellini, Tullio Pinelli ed il non accreditato Cesare Zavattini. Il principale conflitto, infatti, che anima tutta la vicenda, non riguarda l'opposizione legalità – illegalità, ma la tensione erotica repressa e pericolosamente dirottata verso atti criminosi, tanto del protagonista come della sua innamorata.

*Stefano Pelloni si vede privato della ragazza da uno zio di lei, sacerdote, che la vuole sposa ad un altro giovane. Pelloni reagisce uccidendo il rivale. Costretto a darsi alla macchia, diventa il Passatore, un bandito temuto in tutta la Romagna, anche se la sua generosità verso i diseredati lo rende molto popolare. Ma nella lotta contro la società Pelloni fa molte*

---

diceva: "Questa scena è troppo lunga o è troppo breve," ma senza aggiungere è giusta o è sbagliata, esprime un concetto bello o meno. Insomma non era sereno e in un certo senso ti comunicava questa sua mancanza di serenità. Mi ricordo che mi svegliai nel mezzo della notte e mi mettevo a pensare: "Oddio, questo adesso magari mi sforbica quella scena, non mi fa fare quell'altra!" Quindi mi trasmetteva l'angoscia, ed era molto faticoso lavorare in quel modo. In Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pagg. 186-187.

<sup>533</sup> Cfr. Farassino Alberto, "Margini, attraversamenti, contaminazioni", in Cosulich Calisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, cit., pag. 166.

*vittime, compreso il sacerdote che considera la causa prima dei suoi guai. La donna amata, davanti al cadavere dello zio, si scaglia contro il Passatore con orrore e sdegno ed essa stessa guida una spedizione nel bosco per catturarlo. Nel momento decisivo però, il vecchio sentimento si manifesta di nuovo e la donna, per salvare l'uomo che ama, fa scudo con il proprio corpo rimanendo uccisa. Per il Passatore la vita senza di lei non ha più senso: sceglie di farsi uccidere da un amico che intascherà la taglia di tremila scudi messa sul suo capo. Tratto da un romanzo (1920) di Bruno Corra e sceneggiato dal regista con Tullio Pinelli, Zavattini e Fellini, è un dramma nazional-popolare senza pretese di approfondimento storico, robusto nel ritmo e colorito nei personaggi, di un'ingenuità non priva di scaltrezze con un Brazzi che in quegli anni era il divo n. 1 della provincia italiana in attesa di restituire il posto a Nazzari. Sordi nella piccola parte di un brigante<sup>534</sup>.*

Il brigante “innamorato” interpretato da Alberto Sordi assume (come fidato braccio destro del capo) un ruolo importante solo nella prima parte della vicenda, quando domina ancora il tono della picaresca. Il suo nomignolo lasciava presagire la pratica di condotte amorose (a differenza del Pelloni) molto meno scrupolose e selettive tanto da indurlo spesso ad esiti tragicomici. A circa metà della pellicola (dopo essersi vantato dell'imminente avventura galante con una generosa nobildonna del luogo) compare per contrappunto nella scena successiva con un occhio pesto: risibile suggello della propria notte brava. Si tratta della sua ultima apparizione nel film. Non si sentirà parlare più del maldestro brigante *Innamorato* (così chiamato nei crediti). Nemmeno si sentirà più la sua caratteristica voce. Tutto il cast verrà doppiato *in toto* per decisione della produzione<sup>535</sup>.

Si può facilmente immaginare quanto grande fosse la delusione del Nostro. Fatto praticamente scomparire nel secondo tempo ed annullato anche nel suo contributo vocale Umiliato in quella sua abilità che fino al momento gli aveva regalato le uniche soddisfazioni.

---

<sup>534</sup> AdGiopi, “Il passatore. Un film di Duilio Coletti (1947)”, pubblicato in linea nel sito [www.katerpillar.it](http://www.katerpillar.it). Ultima consultazione 16 luglio 2012. È possibile inoltre consultare l'intero film sempre in linea alla pagina [www.youtube.com/watch?v=P60pCK5aND8](http://www.youtube.com/watch?v=P60pCK5aND8) (N. del A.).

<sup>535</sup> Cfr. Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 48.

## 2.28. Voglio lanciare uomini nuovi... gente nuova!<sup>536</sup>

*La gente maledice la mala sorte, ma la gente sbaglia. La mala sorte non esiste. Bisogna pianificare, bisogna tracciare un programma, bisogna creare il mezzo per arrivare dove si vuole arrivare... Io, per esempio, verso il '47 ero confinato al doppiaggio, allora mi feci il riassunto della situazione, mi tracciai un programmino mentale e mi resi conto che la radio era molto ascoltata. Pensai che un successo alla radio doveva certo interessare quei cinematografari che attingevano alle cose di successo. Insomma miravo alla radio perché attraverso la radio miravo al cinematografo. Sì, fu metodica la mia attesa<sup>537</sup>.*

Le dichiarazioni, a posteriori, del Nostro sono inevitabilmente viziate da una visione parziale e ricompensatrice. Fuori dal *senno di poi*, non ci è dato di sapere con certezza con quale intensità Sordi sia stato in grado di volgere l'angoscia (di non avere adeguate proposte di lavoro) in forza volitiva. Una rabbia tenace in perfetta consonanza (come sottolinea Grazia Livi) con il suo carattere.

Di sicuro si sa che, nei primi mesi del 1947, Sordi realizza un'interpretazione da coprotagonista in *Il vento m'ha cantato una canzone* (Camillo Mastrocinque). Si tratta d'una nuova interpretazione nella quale si trova ad indossare ancora il berretto a sonagli. È nuovamente un fool shakespeariano che s'adopera a svecchiare il sistema d'intrattenimento radiofonico (ancora legato alla noiosa e vacua retorica del passato regime). In anticipo con il suo Nando Mericoni il suo personaggio è delegato a promuovere ed introdurre lo *swing* ed altre amenità moderne d'oltreoceano. L'argomento racconta le vicissitudini d'un gruppo d'amici cantanti e musicisti che si riuniscono al Bar delle Follie nella speranza d'ottenere un'importante scrittura in un prossimo futuro.

---

<sup>536</sup> Esclamazione d'incoraggiamento dell'impresario artistico l'avvocato Renato Giulebbe (Alberto Sordi) nel momento di scritturare un gruppo brancaleonesco di solisti per creare un nuovo programma radiofonico (N. del A.).

<sup>537</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Grazia Livi in Id., *op. cit.*, pag. 67.

*Paolo [Pietro Bigerna], segretario del direttore di Radio Sibilla, perde il suo posto a causa dei commenti offensivi nei confronti del suo datore di lavoro durante una telefonata con un commendatore, proprietario di un'azienda di cosmetici, che si lamentava per l'insuccesso della trasmissione che avrebbe dovuto promuovere il suoi prodotti. Per vendicarsi cerca, con la fidanzata Laura [Laura Solari], proprietaria di un bar, cantante e ballerina, ed il suo fidato amico Renato [Alberto Sordi], di escogitare un piano per far assumere lui ed il suo gruppo musicale per una trasmissione radiofonica: riescono ad inserirsi clandestinamente sulle frequenze della radio ed a trasmettere un programma di jazz ed altre canzoni. La trasmissione ha un enorme successo ed il commendatore, superate alcune divergenze dovute a piccole gelosie, diventa socio di Radio Sibilla e scrittura tutta la band<sup>538</sup>.*

In seguito al disastroso insuccesso commerciale il film viene archiviato come goffa e servile e imitazione dei musical hollywoodiani. Eppure, ad una visione più attenta si possono incontrare eredità propriamente europee. Il film possiede un'ambientazione tipica del cinema dei *telefoni bianchi*. Gli interni degli studi radiofonici, infatti, quelli del Bar delle Follie, del centro di bellezza del commendatore Torelli (prima sponsor e poi socio di Radio Sibilla) come della mansione di questi, richiamano direttamente *la fiera del bianco*. L'argomento poi (legato ad una famosa canzone che regala il titolo alla pellicola) ricorda molto da vicino quello di *Mille lire al mese* (Max Neufeld, 1939) dove l'intreccio sentimentale si svolgeva all'interno d'un fantascientifico studio televisivo (mentre nell'originale ungherese si trattava appunto d'uno studio radiofonico). Ma le vicende non erano del tutto avulse dal reale. La situazione da *café bohémienne* era una condizione reale per molti artisti, pittori e scrittori dell'epoca: come ad esempio Ennio Flaiano (uno degli stessi sceneggiatori del film) membro di spicco degli *intellettuali da caffè*<sup>539</sup>. Il clima, inoltre, è giusto quello della vigilia delle famose elezioni del 18 aprile del 1949: in questo caso il vento avrebbe portato vorticose correnti d'oltreoceano.

---

<sup>538</sup> Sinossi presa dal sito [www.albertosordi.it](http://www.albertosordi.it) consultato per l'ultima volta il 16 luglio 2012 (N. del A.).

<sup>539</sup> Secondo una definizione che da Andrea Pergolari (cfr. Id., *Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana*, Roma, Un mondo a parte, 2003, pag. 161).

In questo senso l'unico difetto della pellicola è quello d'aver ricalcato, in modo decisamente acritico, la stessa atmosfera conservatrice e filoamericana che appunto circolava nell'aria. Scrive a questo proposito Giancarlo Governi:

*Gli americani, passate le prime ore di gioia e di euforia che seguirono la liberazione, si rivelarono subito come una presenza quanto meno ingombrante. Certo, non avevano la tetraggine dei tedeschi, non incutevano il timore delle SS, non portavano morte e terrore ma erano dei conquistatori e come tali si comportavano. La loro invasione fu totale, non si limitò soltanto al territorio ma si allargò a tutto, cioè al costume, alle coscienze, alla cultura. Tutti diventammo americani o americaneggianti, i giovani soprattutto li scelsero come loro modelli, si plasmarono alla loro cultura. Per loro che gli americani li avevano conosciuti, come tutti gli altri del resto, soltanto attraverso i film che ci arrivavano da Hollywood, quello che avvenne dopo la liberazione si svolse come in un film. L'egemonia americana nel nostro paese era cominciata e non si sarebbe più arrestata, fino ai giorni nostri. Dagli americani prendemmo i vestiti, la musica, le abitudini quotidiane. Gli "americanismi" dilagarono a tutti i livelli, le nostre città negli anni successivi si popolarono sempre più di giovanotti vestiti all'americana che imitavano i divi dell'epoca, prima con le Harley Davidson poi come Marlon Brando e James Dean e infine, dopo la variante cinese e sinistrese legata al '68, come John Travolta: è una specie di costante storica cui è soggetto il nostro paese che muta soltanto formalmente, negli aspetti esteriori<sup>540</sup>.*

In *Il vento m'ha cantato una canzone* Alberto Sordi già intuisce (senza alcuna preoccupazione progressista, per la verità) che la nuova bufera di modernità porterà in Italia un totalizzante liberismo a stelle e strisce (più che democrazia e solidarietà). Arriveranno libera iniziativa, libero mercato. Nuove possibilità di sviluppo artistico e culturale ma legate unicamente al mecenatismo pubblicitario.

---

<sup>540</sup> Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 38.

Il filoamericanismo del film anticipa, s'è detto, quello di *L'americano a Roma*. Il successo radiofonico della trama, invece, anticipa quello reale del Nostro. Aveva intuito che quello era il mezzo che gli avrebbe fatto fare il salto verso il grande riconoscimento popolare. Il pubblico faceva ancora i conti con le ristrettezze del dopoguerra. Cinema e teatro erano ancora molto cari e la motorizzazione serale era praticamente inesistente. La radio, dunque, rappresentava (come più tardi avrebbe fatto la televisione) il medio di intrattenimento più accessibile ed economico del momento.

Del resto la familiarità del Nostro con il mezzo radiofonico non era cosa affatto nuova infatti, come ricorda lo storico e critico musicale Dario Salvatori, nella casa trasteverina di via San Cosimato la famiglia Sordi possedeva tre apparecchi. Era forse un'esagerazione, forse un'ostentazione di falso benessere, ma quegli ingombranti apparecchi con le valvole ed il filo a terra erano un'imprescindibile decorazione per un salotto di rispetto. Nella sua immaginazione rimanevano un'icona della famiglia, un'astrazione del quieto benessere. Ricorda Salvatori:

*1940, a guerra già scoppiata, l'attore venne convocato all'ultimo momento per presentare uno spettacolo a Roma, al Teatro Valle. Per non muoversi da Roma e poter continuare a recitare aveva chiesto e ottenuto di far parte della banda presidiaria dell'Ottantunesimo Fanteria: suonava i piatti e la sera recitava con la compagnia di Za Bum. Del resto aveva superato l'esame Siae come musicista presentandosi come mandolinista. Quella sera al Valle si presentò in divisa, totalmente ignaro della scaletta e del contenuto dello spettacolo, improvvisò dall'inizio alla fine e lo show andò in onda integralmente fra lazzi, battute e rumorosissimi rilanci del pubblico in sala. Ci furono anche dei momenti di panico. Centinaia di ragazze si avventarono letteralmente su Roberto Villa, affascinosa attore modello telefoni bianchi, risposta italiana a Robert Taylor. Lo sventurato perse anelli, capelli, molti vestiti e addirittura un dente. Fortunatamente dalle quinte arrivò Primo Carnera, che faceva parte dello show, lo prese in braccio e lo riportò in camerino. Purtroppo non vi è traccia del*

*documento, verosimilmente debutto radiofonico di Alberto Sordi, peraltro in veste di conduttore*<sup>541</sup>.

Si trattava pur sempre d'una esperienza di guerra, affrontata con la stessa incoscienza con la quale il nostro di lí a poco avrebbe sfidato (solo per frequentare i salotti di nobili e soprattutto nobildonne romane) i coprifuoco e le ronde naziste, di cui s'è detto. Tuttavia, l'esibizione al Teatro Valle di Roma, assomiglia molto ad una radiocronaca diretta d'uno spettacolo di varietà vero e proprio (tale come appare in *Il vento m'ha cantato una canzone*). Un saggio di bravura assai lontano dalla ricca serie di personaggi radiofonici eseguiti all'interno d'uno studio silenzioso ed asettico.

In ogni caso l'esperienza più o meno fittizia con il dispositivo radiofonico aveva lusingato la sensibilità di *Sordi che* (ricorda Pietro Pintus) *l'ascoltava zitto e compunto*<sup>542</sup>. La sola immagine di una radio risvegliava nel Nostro il ricordo di quel suono etereo amatissimo da tutti gli italiani (anche s'era stato durante il ventennio un efficacissimo strumento di propaganda attraverso il dispotico controllo dell'informazione).

La radio possedeva (e possiede) quelle qualità misteriose ed evocative che facevano al caso suo. I produttori ripetevano che Sordi era spiritoso, ma aveva una faccia simpatica. Possedeva un bel sorriso senza particolari smorfie senza quei tic che contraddistinguevano immediatamente il comico. Allora quella scatola di legno impassibile ed immobile, da cui usciva una voce fantasma faceva al caso suo. Infatti il Nostro...

*... doveva uscire da quella stretta e, faccia o non faccia, dimostrare a tutti, in questo caso a milioni di persone, che è possibile fare sbellicare dalle risa con la sola voce, facendo il fantasma. L'unico divismo radiofonico, allora, era quello dei cantanti: ma un comico come doveva muoversi per farsi prendere sul serio? "Bastava guardarsi attorno, bastava osservare la vita, i fatti di tutti i giorni. Volevo fare un personaggio di cui avrebbero parlato a tavola sotto il lume, nelle botteghe, ai mercatini rionali,*

---

<sup>541</sup> Salvatori Dario, *La radio di Alberto Sordi. Comprendi l'importanza?* In [www.twilightmusic.it/IT/asiago10](http://www.twilightmusic.it/IT/asiago10) (consultato il 16 luglio 2010).

<sup>542</sup> Pintus Pietro, "Vi riparla Alberto Sordi", in *Radiocorriere*, n°1, 1968.

*nei caffè...” E così venne delineandosi, con aggressività, virulenza e sornioneria, tipo uscito dall’osservazione di costume: pignolo, puntiglioso, fondamentalmente onesto ma gran scocciatore, formalista ma nella sostanza un po’ folle, disturbatore per professione e con una gran capacità di stravolgere tutto, di ribaltare le situazioni, di fare apparire gli altri, alla fine, perlomeno maligni se non cattivi<sup>543</sup>.*

In collaborazione con il giovanissimo attore romano Fiorenzo Fiorentini (che in *Il vento m’ha cantato una canzone* interpretava la parte di un giornalista, balbuziente dalla nascita) aveva dunque pensato di inventare una serie di personaggi adatto alla radio. Il primo di questi era il *Signor Dice*: un giovane dalla voce suadente, di basso, un po’ nasale, irriverente, ipocrita, untuoso, perfido. Un tipo pronto a sbeffeggiare e fulminare con le sue frasi in romanesco tutti i punti deboli dell’interlocutore. Insomma un personaggio aggressivo, dalla loquacità apparentemente invincibile, ma che proprio sul più bello cadeva vittima d’un attacco di balbuzie. Sordi e Fiorentini confidavano che il *Signor Dice* avrebbe avuto successo perché era un rappresentante (assai riconoscibile dall’udienza radiofonica nazionale) del nuovo tessuto sociale che si veniva a creare nell’Italia democratica. L’unica difficoltà era quella di superare l’audizione:

*il tipo di sensazione che si prova al recitare dentro ad uno studio imbottito ed isolato come un acquario, solo davanti ad un microfono senza una diretta ed immediata risposta della platea, intravedendo solo alcuni personaggi che ti devono giudicare in lontananza dietro uno spessissimo vetro, rappresentava un’esperienza davvero inquietante.. Non dico che avessi paura ... perché avevo già una grande esperienza teatrale e cinematografica, ma un po’ di soggezione ce l’avevo. Una volta superati tutti questi smarrimenti mi misi a recitare, alla mia maniera, con il mio accento romanesco, per un gruppo di funzionari che sapevo tutti piemontesi. Io recitavo e poi guardavo se ridevano: “Mamma mia — dicevo fra me — a me, me pare che questi non ridono!” e pensavo di non essere piaciuto. Invece no: i funzionari della radio di allora, e forse anche*

---

<sup>543</sup> Pintus Pietro, *op. cit.*

*molti funzionari della televisione di oggi, hanno una conformazione particolare: la risata se la tenevano dentro, non riuscivano ad esternarla e se la facevano rimbombare dentro le capocce*<sup>544</sup>.

Il siparietto del *Signor Dice* ottiene un proprio spazio all'interno del varietà radiofonico *Hoop... là!*, un programma di Riccardo Mantoni che andava in onda dal 13 novembre 1947 al 28 giugno del 1949, ogni giovedì dopo le nove di sera sulla Rete Rossa<sup>545</sup>. Com'era nelle intenzioni del gruppo di giovani rampanti di *Il vento m'ha cantato una canzone* anche questa trasmissione si proponeva di raggiungere ed aumentare il numero di giovani ascoltatori. L'escamotage che avevano trovato era quello di far eseguire uno stesso brano musicale da diverse formazioni. S'erano ordinatamente succeduti la Grande orchestra diretta da Leone Gentili, il complesso di strumenti a fiato diretto da Umberto Tucci e l'orchestra jazz diretta da Giovanni Fassino (in seguito alla direzione delle orchestre s'erano succeduti Cinico Angelini, Nello Segurini, Vincenzo Manno, Gino Filippini, Armando Fragna, Mario Consiglio ed Ernesto Nicelli).

La triplice esecuzione, presentata inizialmente da Mario Riva (avvicendato alternativamente da Nunzio Filogamo e Walter Marcheselli<sup>546</sup>) veniva accompagnata dalla performance d'un comico d'avanspettacolo e da quella di uno o due attori di prosa o di cinema di grossa caratura. Il Nostro (accanto all'avvicinarsi giornaliero di Renato Rascel, Erminio Macario, Aroldo Tieri, Anna Magnani, Luigi Pavese, Carla Del Poggio) ottiene uno spazio fisso d'immediato successo. Racconta Fiorentini:

---

<sup>544</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 40.

<sup>545</sup> Rete Azzurra e Rete Rossa erano le due emittenti radiofoniche italiane (modellate sul Blue Network e il Red Network nei quali si era articolata la programmazione della statunitense NBC prima dello scorporo dell'ANC), controllate dal governo dell'Italia liberata, che durante gli ultimi anni del secondo conflitto mondiale trasmettevano in onde medie sul territorio nazionale. La divisione in due catene era conseguente alla partizione del territorio operata dalla linea gotica per cui la Rete Azzurra era diretta dal *protettorato* angloamericano e raggiungeva il territorio del centrosud. Quella Rossa diretta dal Comitato di Liberazione Nazionale dell'Alta Italia (CLNAI) copriva l'Italia occupata. Già nel 1946 le due reti trasmettevano regolarmente in tutto il territorio nazionale e nel 1948 avviene l'unificazione RAI con l'inaugurazione della nuova sede a Roma, e nel 1951 con la nascita del Programma Nazionale e del Secondo Programma si mette definitivamente fine alle reti Rossa e Azzurra (cfr. Peppino Ortoleva Paola Valentini, "Rete Azzurra e Rete Rossa", in Ortoleva Peppino e Scaramucci Barbara (curatori), *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003, pag. 732).

<sup>546</sup> Nel gennaio del 1948 la conduzione viene affidata a Carlo Romano, quindi torna a Riva nel maggio successivo e passa a Corrado Mantoni nel 1949 (anno in cui la trasmissione si sposta alle ore 20.30 del mercoledì (cfr. Ortoleva Peppino e Scaramucci Barbara, *op. cit.*, pag. 732).

*I primi pezzi [...] di pura comicità li creai per Alberto Sordi. Il personaggio era quello del bagnino di salvataggio che si era perso il “coso”, poi il Signor Dice. Da principio Sordi non voleva farlo perché forse non lo aveva capito in pieno, tanto che Riccardo Mantoni, regista della trasmissione, dovette quasi imporsi per farglielo interpretare. Poi, siccome quando accetta una cosa Sordi è estremamente professionale, diede una tale interpretazione del Signor dice che fino dalla prima puntata riscosse un enorme successo. [Successo] che non lo colse di sorpresa perché come in genere fanno tutti di teatro, già aveva avuto modo di verificare le reazioni di battute e gag con gli orchestrali che, essendo le persone più smagate, sono un vero termometro per un attore<sup>547</sup>.*

Questo primo personaggio radiofonico (come sottolinea Valentina Pattavina) era l'antesignano del *Compagnuccio della Parrocchietta*, vale a dire quel personaggio che Sordi aveva immaginato rifacendosi a tutta una serie di giovani arrivisti. Li aveva conosciuti per bene durante le sue frequentazioni negli ambienti dell'Azione Cattolica. Sapeva che dietro un'aria falsamente caritatevole celavano una gran quantità d'egoismo. Nella sua memoria gli assillanti arrampicatori erano ed il suo piccolo spazio (ritagliato all'interno del programma contenitore) doveva sembrargli eccessivamente stretto. Il divismo radiofonico ancora non esisteva. Praticamente mai nessuno prima d'allora aveva immaginato di poter realizzare un programma senza regista né invitati: lui da solo con un fonico. Ma il Nostro voleva una trasmissione tutta per sé. Confidava nell'aiuto di Andreina Pagnani. Sperava lo potesse mettere in contatto con l'allora direttore della radio Sergio Pugliese.

Ottenuto un colloquio Albertone gli racconta e gli mima il personaggio con convincente entusiasmo tanto che in un primo momento sembra infondere buone speranze. Ma, in seguito alla consulta di Pugliese con i propri collaboratori il progetto viene scartato...

*Trovò mille scuse, disse che non c'era lo spazio per un singolo attore e che se mi avesse detto sì, avrebbe avuto addosso i sindacati degli*

---

<sup>547</sup> Dichiarazione di Fiorenzo Fiorentini a Goffredo Fofi e Franca Faldini, in Id., *op. cit.*, pag. 177.

*artisti interni. La versione di Pugliese non mi convinceva, perché sapevo benissimo che la realtà era ben diversa e che il compagnuccio rappresentava un personaggio scomodo in un'Italia che si stava avviando a divenire democristiana. E rivelandone le manie, le debolezze e le astuzie, io lanciavo un messaggio che spiegava: "Attenzione questo tipo possiede delle qualità che lo portano alla conquista di ciò che vuole; viene dall'Azione cattolica, parla un po' strano, attacca, si piazza dove vuole e non lo muove più nessuno". Capivo che con un personaggio così non avrei avuto vita facile, ma non avevo intenzione di darmi per vinto e decisi che sarei riuscito, in qualche modo, a convincere Pugliese dell'importanza di proporre al pubblico qualcosa di diverso. Sapendo che stava recandosi a Positano vi andai anch'io per cercare di incontrarlo con più calma. Una volta sul posto divenni la sua ombra, seguendolo dappertutto e fingendo di capitare sempre per caso dove lui si trovava. E finalmente, durante una gita in barca, mi si presentò l'occasione che aspettavo, perché a Pugliese caddero gli occhiali in mare. Lui, disperato, spiegò che i suoi erano occhiali particolari, difficili da trovare in commercio, e chiese di poter subito reclutare gente esperta in immersione, per ritrovarli. Giunsero dei sommozzatori del posto, io mi aggregai al loro gruppo e, giunto al punto strategico, mi tuffai, andando a sbattere con la testa proprio sulle famigerate lenti. Non pronunciai, però, parola con nessuno, e di corsa riportai gli occhiali al proprietario. "Sono io che ho ritrovato i suoi occhiali - dissi - è un segno del destino". "Cosa posso fare per lei", rispose Pugliese. E io: "Non voglio ricompense, ma soltanto la sua attenzione per ciò che desidero proporre e la sua fiducia per le mie idee. Provi almeno a trasmettere due mie scenette", ne avevo già scritte una decina, "se non vanno bene io lascerò perdere e non la importunerò più"<sup>548</sup>.*

La vicenda (assai prossima, nel racconto di Alberto Sordi, alla possibile trama d'una delle sue commedie) gli regala l'opportunità d'esordire con un programma tutto suo. Si trattava di *Vi parla Alberto Sordi*, che a partire dall'11 novembre 1948 andava in

---

<sup>548</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Maria Antonietta Schiavina in Id., *op. cit.*, pagg. 41-43.

onda ogni venerdì dalle 20.55 alle 21.10 sulla Rete Rossa<sup>549</sup>. Sul Radiocorriere (l'organo di stampa ufficiale della RAI) l'evento viene annunciato dal trafiletto "Ritorna Alberto Sordi" nominando cautelativamente solo alla fine il titolo della trasmissione, quasi a voler preservare l'Ente statale da eventuali critiche, o peggio da un definitivo insuccesso:

*Tranquillizziamo i tifosi di Alberto Sordi. La sua è stata un'assenza giustificata. Il simpatico attore, infatti, indaffaratissimo a creare un suo personaggio, era così immerso nelle riflessioni ed osservazioni dei vari casi della vita nostra quotidiana, che abbiamo faticato non poco per riportarlo a galla. Lo ritroverete nelle vesti di un consigliere insinuante e cordiale, sempre pronto a manifestarvi che pur nelle avventure più strane, c'è sempre una linea sui cui gli uomini di buona volontà possono introdursi. La sua creatura sarà un signore; cortese, animato dalle migliori intenzioni che se pur bersagliato dalla stupidità del prossimo e della sorte, si scrolla di dosso tutti i malanni, e ne trae una morale benevola e spicciola per l'ascoltatore: in un mondo così sconsolante come quello in cui viviamo, avevamo finito per credere che gli uomini siano tutti cinici, senza morale e volontà. Tanto più è necessario ascoltare le lezioni di ottimismo che Alberto Sordi impartirà dall'undici novembre in poi tutti i giovedì per la Rete Rossa con la sua rubrica Vi parla Alberto Sordi<sup>550</sup>.*

Ad essere riportati a galla da una assenza giustificata sono stati (più che il Nostro) gli occhiali di Pugliese. Sordi viene presentato come un comico *macariano*, più scaltro ed un po' *insinuante*. Il suo personaggio viene visto come un essere dotato d'un *ottimismo* forse *benevolo* e *spicciolo*, ma costantemente bersagliato dalla sfortuna. Succube della stupidità e dall'apatico cinismo del prossimo. Un tipo in possesso d'una *cordialità* che forse i moderati funzionari desideravano leggere tra le righe dei testi sordiani, ma che nell'interpretazione di Albertone acquistavano valenze del tutto

---

<sup>549</sup> Secondo quanto riporta Giovanni Cordoni, nell'*Enciclopedia della radio* edita da Garzanti, il programma viene in seguito spostato sulla Rete Azzurra dove andava in onda ogni giovedì dalle 20.50 alle 21.05 (N. del A.).

<sup>550</sup> Anonimo, "Ritorna Alberto Sordi", *Radiocorriere n° 45*, 7 novembre 1948, pag. 9.

opposte. Molto plausibilmente questa previsione rosea e filantropica viene incoraggiata dalla visione dell'ultima interpretazione cinematografica del Nostro in *Che tempi!* (Giorgio Bianchi, 1948).

### 2.28.1. *Che Tempi!*

*Nel ruolo di un amico argentino di Walter Chiari, Sordi è disinvolto ma ancora generico, come quando non trovava ruoli pienamente adatti al suo talento. Di questo film che è una delle flebili e scarse variazioni che il cinema italiano ha saputo dedicare al gran mito dialettale e popolare di Govi, Sordi ricorda soprattutto che fu Giorgio Bianchi a volerlo per la partecina di Aguirre, e che la lavorazione del film fu una sorta di piacevole vacanza in Liguria. Chiari, lui, altri della "troupe" erano rumorosi e festevoli e Govi se ne risentiva a suo modo<sup>551</sup>.*

Il grande comico genovese Gilberto Govi aveva già esordito sul grande schermo nel 1942 in *Colpi di timone* di Gennaro Righelli, film sul quale non aveva affatto pesato l'impianto teatrale della comicità goviana. *Che tempi!* tuttavia (come ricordava sopra lo storico Claudio Fava) ne rappresenta un tentativo ancor più riuscito.

Gilberto Govi era un mostro sacro del teatro dialettale ligure. Ne ha rappresentato forse la maschera comica più rappresentativa: quella del burbero genovese gretto e taccagno. La *gens* ligure (per le antiche tradizioni commerciali) aveva coltivato popolarmente la fama d'essere avara. Una grandissima parte della *vis comica* goviana era giocata su questo pregiudizio, quasi a smascherarlo o a disinnescarlo satiricamente.

Il lascito della fama d'avaro (che Sordi indosserà compiaciuto<sup>552</sup>, quasi ad

---

<sup>551</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 49.

<sup>552</sup> Racconta a questo proposito Giancarlo Governi: "*Lui pubblicamente passava per avaro, anzi, era l'Avaro per eccellenza, quello con la a maiuscola. Fu con questo argomento che lo convinsi a interpretare la commedia di Molière. Tonino Cervi, il regista, mi disse che alberto aveva molti dubbi. Io andai a trovarlo e cominciai a dirgli che alla sua età (aveva una settantina d'anni) doveva dedicarsi ai classici, che in fin dei conti lui era il Molière del nostro tempo [...] Alberto mi stette un po' a sentire, poi tagliò corto: "Tu vuoi che io faccia L'avaro perché alludi?" disse. "Certo che alludo, e già vedo il manifesto del film: Alberto Sordi è L'avaro di Molière" "E allora perché non lo fai fare a un mio collega [...] che certamente più avaro di me? E io di rimando: "Ma lui è soltanto un volgare tirchio!" Accettò e fece un film bellissimo". (Governi Giancarlo, *Alberto Sordi l'Italiano*, Roma, Armando Curcio Editore, 2010, pag. 10).*

immolare la propria reputazione in nome d'una più intima generosità) s'accompagnerà alla consegna della fortunata gag *fisionomica* degli enormi globi oculari minacciosamente roteanti che il Nostro utilizzerà in futuro, assai più grottescamente della maschera goviana. Tuttavia nel film in questione Alberto Sordi (con un sorriso gioviale ed una presenza smagliante), ricopre il ruolo del tutto positivo di Manuel Aguirre ricco sudamericano amico del protagonista Eugenio Devoto (Walter Chiari).

*Govi interpreta Felice Pastorino, ricco ed avaro commerciante genovese che vuole combinare un matrimonio d'interesse per la propria figlia [Lea Padovani]. La giovane è invece innamorata di uno squattrinato marinaio emigrato in Argentina in cerca di fortuna, il cui provvidenziale ritorno impedisce che la ragazza sposi l'uomo scelto dal padre. L'ex marinaio, un brillante Walter Chiari, è diventato uno stimato imprenditore che vuole mantenere la promessa d'amore e riuscirà a convincere con l'aiuto dell'amico e socio Argentino, interpretato da Alberto Sordi, anche il diffidente Govi. Un film brillante e divertente, versione cinematografica della commedia Pignasecca e Pignaverde di Emerico Valentineti, girato interamente a Genova nell'immediato dopoguerra<sup>553</sup>.*

Ad eccezione d'alcune scaramucce verbali con il grande comico genovese [che anticipano più famose ed accese con Totò (*Totò e i Re di Roma*, Steno e Mario Monicelli, 1951)] il ruolo d'Albertone è d'una magnanimità del tutto insolita. Una bontà che per molti versi anticipa la bonarietà crepuscolare dei suoi personaggi degli anni 80 e 90. Un ruolo per il momento del tutto insolito che riconferma l'estrema professionalità del Nostro. La sua abilità nel saper uscire dalle corde dell'italiano medio, una tipologia che stava cominciando a creare (all'epoca solo radiofonicamente) e che il pubblico stesso delegherà a rappresentare.

Del resto per questa trasferta in terra ligure il Nostro era stato fortemente voluto da Giorgio Bianchi, regista e co-sceneggiatore del film in questione come di molte commedie garbate. Bianchi non era uno specialista di satire di costume, s'era piuttosto

---

<sup>553</sup> Sinossi apposta nel retro della copertina dell'edizione digitale del film distribuita dalla RCS nel 2004 (N. del A.).

specializzato nel dirigere film costruiti attorno a teneri argomenti sentimentali. Il Nostro tuttavia, aveva apprezzato la sua direzione. Ricordava di aver seguito di buon grado le sue indicazioni tanto che in futuro gli affiderà alcuni dei suoi più importanti personaggi in *Buonanotte... avvocato* (1955), *Il conte Max* (1957) ed *Il Moralista* (1959).

Il clima vacanziero della lavorazione del film viene completata dalla presenza goliardica d'un altro giovane attore comico, Walter Chiari, che il nostro aveva già conosciuto ed apprezzato:

*Attori della mia generazione che stimavo e che mi erano amici, ce ne sono tanti. Facevamo tutti teatro durante la guerra. Ero molto amico di Galeazzo Benti, Gianni Agus, Franco Scandurra, Vittorio Caprioli, Franca Valeri. Quella era una generazione che prometteva e infatti dopo la guerra ci affermammo tutti. Uno invece che non conoscevo e che scoprii a Milano era Walter Chiari. Ero al Teatro Olimpia con la rivista Soffia So di Garinei e Giovannini. Ci vennero a dire che c'era un ragazzo, con l'aspetto di uno studente un po' scamiciato, che teneva inchiodato il pubblico per più di due ore, solo parlando. Andammo a vederlo, ed era proprio così. Col passare degli anni mantenne questa sua caratteristica, perché era molto generoso, proprio di parole, e una barzelletta che si poteva raccontare in poche battute lui la faceva diventare un poema. Gli volevo bene e mi divertiva, ma non ha saputo sfruttare in pieno il suo talento, anche quando aveva il massimo delle opportunità e del gradimento del pubblico. È rimasto sempre un po' studentesco, dilettantesco, troppo fedele alla sua formula degli esordi<sup>554</sup>.*

Walter Chiari era più giovane di Sordi, di quattro anni. Tuttavia proprio in quello stesso periodo era riuscito ad ottenere anni notevoli riconoscimenti: prima teatrali poi cinematografici. Aveva adottato uno stile di comicità con caratteristiche molto simili a quella del Nostro. Non faceva ricorso a trucchi sovraccarichi e deformanti, né a *tic* ridicoli

---

<sup>554</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Gloria Piccioni, in Id., *La comicità: colloquio di Gloria Piccioni con Sordi e Verdone*, Roma, Liberal 1999, pag. 27.

(ad eccezione del famoso sketch *Vieni avanti cretino!*<sup>555</sup> in compagnia di Campanini, dove indossava un nasone di gomma e dei baffetti posticci). Conserverà per tutta la propria carriera (allo stesso modo di Sordi) un aspetto curato, pulito, di borghese che costruisce la propria comicità attraverso osservazioni umoristiche: appunti satirici sulla *psicopatologia* della vita quotidiana.

Tuttavia, come ha giustamente affermato Aldo Grasso<sup>556</sup>, Walter Chiari era l'esatto opposto di Sordi. Era un pasticcione, dissipatore e laico. La sua comicità era goliardica, esuberante generosa. Sordi aveva compartido il set con un suo quasi coetaneo di successo. Un comico come lui, con la faccia normale come lui. Ma dopo l'esperienza in riviera aveva deciso di seguire la propria strada quella della *cruauté*. La crudeltà sordiana che stava contaminando i microfoni della RAI, e che s'accingeva a recuperare con forza nel successivo *Sotto il sole di Roma* (Renato Castellani, 1948).

## 2.28.2. Signorina ... ma perché non si lava le fette?<sup>557</sup>

*In questo film, che fu tipico di tutto un cinema d'epoca, e che segna uno dei modi più garbati con cui Castellani seppe accostarsi ad una certa epica minore del neorealismo - interpreti presi dalla strada, piccole vicende giovanili sullo sfondo di una Roma sconquassata dalla guerra, [una Roma] dell'armistizio e dell'immediato dopoguerra - Sordi ha una piccola parte; e la sua apparizione, nel ruolo di un commesso furbastro e servile, serve soltanto a ribadire la sua tenacia ed il suo gusto maligno nell'abbozzare i lineamenti del suo personaggio futuro<sup>558</sup>.*

Lo stesso Renato Castellani aveva voluto Sordi per questo ruolo secondario, ma importante. Lo aveva impressionato la perfidia latente che accompagnava le sue

---

<sup>555</sup> Come ricorda Masolino D'Amico (cfr. Id., *La commedia all'italiana... op. cit.*, pag. 74) Walter Chiari sul palcoscenico alternava i larghi colloqui con il pubblico con trucchi da vecchio clown come, appunto, i famosi sketch *Vieni avanti cretino* che in realtà erano una parodia – omaggio d'un numero dei fratelli De Rege, ma che è divenuto assai più famoso dell'originale grazie a numerose riproposizioni televisive (N. del A.).

<sup>556</sup> Grasso Aldo, "Vespa festeggia Sordi, ma le celebrazioni in tv non convincono mai", *Corriere della Sera*, 20 dicembre 2001, pag. 36.

<sup>557</sup> Perfido apprezzamento del direttore del salone da ballo Liberty club Fernando (Alberto Sordi), ad una sua giovane cliente (N. del A.).

<sup>558</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 50.

prime *performances* radiofoniche. Era rimasto impressionato dalla crudeltà impiegata nell'interpretare le idiosincrasie vernacolari romane. Se nella finzione di *Che tempi!* era stato un oriundo argentino a regalare al Nostro un pizzico di visibilità, ora è proprio un regista figlio d'emigranti liguri rientrati da Rosario di Santa Fé a volerlo come unico attore professionista all'interno del cast di giovani attori presi letteralmente dalla strada.

Ed il film in piena auge neorealista aveva surclassato al botteghino i coevi *Germania anno zero* e *Ladri di biciclette*.

Castellani aveva avuto l'idea di mettere in scena (quasi a volersi levare ad ogni costo l'etichetta di *calligrafico*) una storia che potesse ricucire assieme tutti i ricordi di gioventù del suo amico e collaboratore Fausto Tozzi. Questi (originario dell'antico quartiere romano di San Giovanni) aveva vissuto in prima persona le vicende della resistenza urbana. Nel periodo più feroce dell'occupazione nazista s'era avventurato clandestinamente per tutta la città per distribuire mitra ed altre armi alle diverse cellule partigiane. Ricorda Sergio Trasatti:

[...] *seguendo un itinerario mentale che parte dalla realtà vissuta e raccontata per arrivare al neorealismo (laddove il protagonista-narratore di turno finisce per sostituire la fonte letteraria), Castellani dice a Tozzi: "Scrivimi tutto quello che ti viene in mente delle cose che ti ricordi". E Tozzi comincia a sommergerlo di carta: racconti, disordinati ma pieni di vita, delle avventure della gang di ragazzi della Marrana. La fase successiva (che diventerà anch'essa una costante del metodo di Castellani) è il sopralluogo, cioè il contatto diretto con la realtà che intende portare sullo schermo. Va nelle palestre sporche, piene di pidocchi, dietro San Pietro in Vincoli per vedere i cialtroneschi incontri di boxe dei ragazzi. Va perfino a fare un bagno nella Marrana dove c'è una specie di ranocchiaio di giovanotti, di ragazzi, di bambini che sguazzano rumorosamente*<sup>559</sup>.

Il film rappresenta dunque l'immersione completa del regista in un mare di vicende umane "vissute". Personaggi e luoghi reali vengono ricreati con sentita e viva

---

<sup>559</sup> Trasatti Sergio, *Renato Castellani*, Firenze, La nuova Italia, 1984, pag. 44.

immediatezza da lasciar trasparire la propria natura istintiva, generosa e non sempre necessariamente tragica. I ricordi di Tozzi sono infatti, colmi di burle ed avventurose bravate. Un serbatoio di memorie ricco e confuso. Per raccontare tutto sarebbero state necessarie almeno tre pellicole, se non fosse intervenuta la sapiente collaborazione di Sergio Amidei. L'intervento dello sceneggiatore giuliano (nostra vecchia conoscenza, cfr. supra) è dunque decisivo nel selezionare gli episodi e compattare l'argomento. La trama si sviluppa come una sorta di romanzo di formazione, con la voce narrante del protagonista Ciro (Oscar Blando) che racconta i suoi diciassette anni nell'estate del 1943. Seguono i fatti salienti della sua vita dagli ultimi anni della guerra (con le truppe tedesche che fanno la loro apparizione a metà film, i rastrellamenti dei civili e i bombardamenti degli alleati) ai primi del dopoguerra<sup>560</sup>.

Tra le varie peripezie che Ciro condivide con Geppa (Francesco Golisano) accade che questi giovinastri rubino un paio di scarpe nuove ma entrambe del piede sinistro; che si avventurino in provincia per tentare di far della borsa nera, ma che poi vengano smascherati dagli autentici professionisti dell'illecito mestiere; oppure che cerchino di dimenticare presto gli orrori della guerra ballando i nuovi ritmi americani al Liberty Club. In tutti e tre i casi i giovani protagonisti devono affrontare lo stesso bullo trasteverino: sdegnoso direttore della balera, vendicativo commesso della calzoleria o borsanerista arrogante. L'energumeno romano (al contrario dei giovani protagonisti) ha, da tempo, abbandonato l'innocente magnanimità. Ha dimenticato l'esuberante generosità romana. E, qualora ne avesse mai posseduta l'ha trasformata in cinico opportunismo.

L'energumeno porta con sé i germogli della futura galleria sordiana di scellerate canaglie. Il suo nome infatti è Fernando, come (lo segnalava poco sopra Fava) Fernando Rivoli o Fernando "Nando" Moriconi, anche quest'ultimo assiduo frequentatore (come i protagonisti di *Sotto il sole di Roma*) dei bagni della Marana.

Forse ci voleva proprio la parentesi *buonista* tra Govi e Walter Chiari per intendere che quella tipologia di romano che risorge prepotentemente dalla guerra gli stava a pennello. Più che interpretarlo poteva lui stesso ricrearlo con maggior perizia del regista e degli stessi sceneggiatori. Ricorda, in questa direzione, Alberto Sordi.

---

<sup>560</sup> Cfr. De Vincenti Giorgio, "Il dopoguerra di Castellani, Lattuada e Zampa", in Cosulich Callisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, cit., pag. 210.

*Non trovavo che quello che Castellani mi suggeriva era giusto, nel limite delle mie possibilità, e allora cercavo di sgusciargli tra le mani senza che se ne avvedesse e di prendere un atteggiamento che reputavo un tanterello più esatto senza urtarlo. Se avessi dovuto seguire alla lettera quello che mi diceva non sarebbe venuto fuori il bullo romano che io conoscevo molto bene e che avrei voluto fare. Era un regista che si atteggiava, così, a interpretare un personaggio che non gli era proprio. Oltretutto Castellani ha avuto sempre una visione tutta sua del bullo, del proletario o del sottoproletario, legata ai suoi istinti, che lo portavano a scoprire la psicologia di quei ragazzi che lui frequentava, un po' come Pasolini, ma che non erano sempre adatti a rappresentarlo vero, perché si compiacevano di quanto il regista gli manifestava. Comunque Castellani in quel periodo ebbe tre o quattro idee bellissime, fortunate, su una Roma militata da questi ragazzacci, fece un cinema giovane, un cinema freschissimo<sup>561</sup>.*

È “freschissima” la scelta di dirigere lo sguardo sulle intemperanze vitalistiche dell’età evolutiva. Vedere il riflesso della guerra sulle modulazioni psicologiche di giovani adolescenti. Le amicizie, i primi amori, l’incoscienza ed, alla fine, la difficile assunzione di responsabilità. Castellani racconta il periodo buio della storia nazionale come iter pedagogico del protagonista per raggiungere diritto alla protezione e alla stima da parte della collettività.

In questo senso quella visione documentaria (egemone nel cinema del dopoguerra) comincia a sbilanciarsi in una direzione meno drammatica. Inizia ad assumere uno sguardo meno severo. Anticipa personaggi ed argomenti più benevoli. Si fa strada la misurata accondiscendenza di quel filone che prenderà il nome di neorealismo rosa.

Unico baluardo contro tanto futuro *buonismo*, contro tanta futura indulgenza, è il personaggio interpretato da Sordi. Un esemplare di malandrino impunito, un campione in negativo, un concentrato d’una serie di losche figure che avevano speculato sulle

---

<sup>561</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Goffredo Fofi e Franca Faldini in Id., *op. cit.*, pag. 160.

miserie altrui prima, durante e dopo la guerra. Tutti criminali impuniti perché mimetizzati (e messi in salvo) dalla generale euforia della ricostruzione<sup>562</sup>.

Una tipologia di personaggi che il Nostro aveva collaudato nelle interpretazioni di Barbarotti (le miserie del signor Travet) e di Doberti (Il delitto di Giovanni Episcopo) e che troveranno una prima grande affermazione nei loro omologhi radiofonici. Sarà il loro l'individualismo la totale assenza di solidarietà, il loro infantile e maligno egoismo, ad alimentare la *vis* satirica del Nostro. Solo ed unicamente Sordi riuscirà a trasportare nel regno del grottesco, tutto questo cieco, questa reale arte d'arrangiarsi.

2.28.3. “Buona sera amici miei carissimi, buona sera a tutti. Come state? State tutti bene?” “Buongiorno, amici e nemici. Buon giorno a tutti. Questo è il mio motto: buon giorno! Null'altro che buongiorno!” “Buona sera amici e nemici, grandi e piccini, vicini e lontani che siete in ascolto. Buona sera”<sup>563</sup>

*Tutti i radioascoltatori, tranne quelli dell'ultima generazione, ricordano le prime esibizioni di Alberto Sordi ai microfoni: fecero epoca e lanciarono un attore quasi esordiente. Quel personaggio singolare, spigoloso, esuberante, talvolta assurdo e allucinante, che non trovava nessun riscontro nell'anagrafe radiofonica di quel tempo, stupì gli italiani e li divertì fino alle lacrime. Il Sordi migliore, quello che sarebbe venuto fuori di lì a qualche anno, era lì già in nuce nei panni di quel Mario Pio radiofonico, quello dei Compagnuccio della Parrocchietta*<sup>564</sup>.

Con queste parole, la rivista ufficiale della RAI (*Radiocorriere TV*) annuncia la *rentrée* celebrativa del programma ideato, diretto ed interpretato da Sordi, vent'anni prima. Nel 1968 il settimanale non ha nessuna remora nel lodare la sue grottesche

---

<sup>562</sup> Fino a quel momento se ne era ricordato solo Luigi Zampa in *L'onorevole Angelina* (1947) dove si denuncia il peculato dei palazzinari romani attivi ed indisturbati dalla legge già al tempo del fascismo.

<sup>563</sup> Questo lungo titolo quasi come l'avesse scritto Lina Wertmüller mette in serie i saluti *Buonasera Buongiorno* e *Buonasera* che corrispondono al modo in cui si presentano i personaggi radiofonici sordiani rispettivamente del Compagnuccio, del Conte Claro e di Mario Pio.

<sup>564</sup> Anonimo, “Linea diretta: il ritorno di Sordi”, in *Radiocorriere TV*, n° 50, 1967, pag. 36.

caricature. Eppure nell'autunno del 1948 le aspettative non erano per nulla incoraggianti. Dopo la prima trasmissione, infatti ( come aveva presagito Pugliese) s'era verificato un principio di sciopero tra i tecnici della radio che vedevano di cattivo occhio questa formula *one man show*. Il tutto era poi rientrato ai primi clamorosi successi (registrati tra la terza e la quarta puntata). Le trasmissioni di *Vi parla Alberto Sordi* (titolo molto lusinghiero, per un giovane attore che ancora non possedeva la notorietà di Fabrizi, Macario o Totò) durano per 260 puntate. Entravano nelle case con un'energia ed uno stile aggressivi e moderni. Il Nostro aveva scelto una sigla iniziale efficacissima con la quale il personaggio del giovanottone esplodeva, *in media res*, tutta la sua assillante insistenza: *Buona sera amici miei carissimi, buonasera a tutti. Come state? State tutti bene? Come avete passato la giornata? Che cosa fate di bello con queste magnifiche giornate?*. L'impavida buona volontà s'accompagnava ad una risatina nasale e pungente, mentre lo zelo s'appoggiava prorompentemente a modi di intercalare particolarissimi - *Mamma mia aho!* - che si trasformavano in tormentoni esilaranti. Come sottolinea Salvatori uno degli sketch più memorabili rimane quello della ...

*... partita di calcio, una irresistibile scenetta in cui il compagnuccio si improvvisa fotoreporter per il giornale della parrocchia e fotografa i portieri di Lazio e Fiorentina, rispettivamente Sentimenti IV e Costagliola. Esiste anche una versione mai apparsa e probabilmente distrutta, in cui Sordi imita il forte accento barese di Costagliola e sfotte pesantemente il modenese portiere della Lazio e della Nazionale perché prendeva molti goal da lontano a causa della sua forte miopia<sup>565</sup>.*

Il primo ciclo della trasmissione si conclude il 29 aprile 1949. il Radiocorriere di quella stessa settimana annunciava l'evento in prima pagina, promettendo che non si sarebbe trattato d'un addio, ma semplicemente d'un arrivederci ...

*... è un buon ragazzo, Alberto Sordi, un amico sicuro. S'era congedato, con un certo rimpianto dei suoi compagni, sei mesi fa, ed ora, puntuale come tutte le persone a modo, ritorna [...]. Molti si chiedono*

---

<sup>565</sup> Salvatori Dario, *op. cit.*

*forse se nella vita egli è tutt'uno con il suo Personaggio, se parla svelto e col naso, se va a spasso con un cane trovatello, inquietando con petulanza benevola il suo prossimo. È un ragazzone simpatico, di quelli che si vedono nei films. [Sordi è] un uomo come tanti, piacevole e pieno di humor che svela inconsciamente qualche volta, le tracce di un suo personaggio. Una piccola inflessione di voce, una domanda ripetuta più volte, il suo modo impassibile di scherzare, rivelano che nessun altro avrebbe inventato quelle sue maschere. Egli infatti non interpreta un ruolo, un personaggio, lo ha creato. In questi mesi ci avrà pensato su mille volte, in autobus, al ristorante, nei teatri di posa. Se l'è sentito vivere dentro, divertendosi prima di ogni altro a quelle sue avventure tanto paradossali che finiscono per sembrare vere. E la verità è forse il segreto del suo successo. Alberto Sordi fa l'impiegato postale, il cameriere [...] ed a molti nasce il sospetto di aver incontrato un tipo simile chissà quante volte. Ogni settimana egli vive una nuova avventura, ma il suo volto non muta mai, poiché è una immagine quotidiana della vita reale<sup>566</sup>.*

Come testimoniava questo trafiletto del Radiocorriere (questa volta non annunciava, ma semplicemente prendeva atto) il 10 novembre dello stesso anno, sulla Rete Azzurra, ogni giovedì alle 20.33 tornava ad andare in onda la seconda serie di *Vi parla Alberto Sordi*. Questa volta s'erano introdotte due importanti novità: l'orchestra di Francesco Ferrari (che all'epoca era considerato il maestro radiofonico più quotato in fatto di formazioni orchestrali) e l'introduzione dei due nuovi personaggi del Conte Claro e di Mario Pio. Si sarebbe trattato delle sue due interpretazioni probabilmente più amate. Quelle che hanno riscosso maggior successo e che più a lungo sono rimaste vive nella memoria degli italiani. Erano anche i più grotteschi forse perché erano parodie di persone reali che rispondevano agli ascoltatori in radio e ai lettori sulle pagine dei rotocalchi più diffusi. Potevano chiamarsi con gli pseudonimi di Contessa Clara e Maria Pia e dispensavano consigli ed indicazioni su come conservare sempre auto controllo e buone maniere ...

---

<sup>566</sup> Anonimo, "È tornato Alberto Sordi", *Radiocorriere* n° 48, 27 novembre 1949.

... Buongiorno, amici e nemici. Buongiorno a tutti. Questo è il mio motto: buongiorno! Null'altro che buongiorno! Se in per caso ho l'appuntamento con qualcuno o che mi incontro con qualcuno, io dico: "Buongiorno, buongiorno a tutti". In per primo io dico, buongiorno ai nemici; non è così per dire che io auguro il buongiorno anche ai nemici. No! Io dico buongiorno amici, e soprattutto ai nemici. I nemici, amici miei, bisogna rispettarli e amarli, perché se sono nostri nemici, essi sono però amici dei loro amici, e se non rispettiamo i nostri nemici, manchiamo di rispetto anche agli amici dei nostri nemici, i quali, non so in un indomani possono anche diventare amici nostri. Val più un nemico che dieci amici: pensate solo a quanti soldi vi tolgono gli amici; se invece viene un nemico a chiedervi, voi gli dite: "Che vuoi tu da me, che sono nemico tuo?". E quello se ne va e zitto e mosca. E tu lo vedi da distanza. Comprendi l'importanza? Io sono il conte Claro! Tutti lo sanno non è vero? Tanta e tanta gente che già mi conosce perché legge "in" sul giornale "indove" io scrivo perché sono un giornalista... legge sempre la "Piccola posta del conte Claro"<sup>567</sup>.

Con questo logorroico sproloquio aggrediva i radioascoltatori il Conte Claro. Un nobile senza il becco di un quattrino, che si faceva invitare a pranzo nelle case dei ricchi, escogitando degli incredibili stratagemmi. Un *enfant-gaté* dal sangue blu fasullo che dietro le proprie proposte benefattrici, occulta una codardia pagliaccesca ed un esilarantissimo sadismo. Il personaggio rispondeva alla feroce parodia di Maria Vittoria Rossi, meglio conosciuta come Irene Brin (secondo il più duraturo dei suoi numerosi pseudonimi). Una giornalista di costume e scrittrice, una viaggiatrice, una mercante d'arte e, soprattutto, una donna di grandissimi cultura. A partire dal primissimo dopoguerra aveva dato inizio ad una lunga collaborazione con *La Settimana Incom illustrata* di Luigi Barzini Junior, la versione a rotocalco del più famoso cinegiornale del dopoguerra. Da quelle pagine Maria Vittoria Rossi, (alias Irene Brin, alias Contessa Clara Radjanny von Skewitch un'anziana esule aristocratica arrivata a Roma da un non

---

<sup>567</sup> Incipit d'un intervento radiofonico di Alberto Sordi in Moscati Italo (curatore), *Ammazza che fusto!*, Milano R.C.S. Libri, 2000, pag. 91.

meglio precisato paese di *telefoni bianchi*) distribuiva alle sue fedeli lettrici consigli di moda, vita sociale, stile e portamento. Parallelamente componeva delle coltissime pillole letterarie (dirette ad un pubblico tanto raffinato quanto snob)ricche di ironia e di citazioni colte. Tutto quest'*entourage* esclusivo regalava al Nostro ingredienti succulenti per alimentare la dirompente *lanx satura* del Conte Claro. Ricorda Pietro Pintus una delle sue numerose e maldestre disavventure:

*Un uomo entrava in una baracca delle borgate romane, con una borsa sotto il braccio. “E permesso? Non c’è nessuno in casa? Ecco io sono il segretario della Congrega dei Signori Benestanti. E sono venuto in questa borgata per le offerte di Capodanno”. “Per le offerte? Ah... o capito. piacere, piacere signore, prego si accomodi”. Il dialogo durava per un po’ sino a quando il segretario della Congrega incalzava: “Allora, per le offerte di Capodanno che dai tu?”. “Io? E che ho da da”? “Non so, dillo tu, tutto quello che vuoi. Una pila vecchia, un fiasco spagliato, una lampadina fulminata, una padella arrugginita, un manico di scopa, una scarpa da soldato...”. All’altro venivano le traveggole, farfugliava, era preso da una collera insostenibile: a lui poveretto, che non aveva nulla, veniva quel mascalzone a chiedere qualcosa “Io sono il segretario della Congrega dei Signori Benestanti, hai capito? Questo è il ringraziamento, non è vero? Questa è la ricompensa di tutti gli aiuti che loro fanno. Un giorno che loro hanno bisogno solo di una pila vecchia per festeggiare il Capodanno, ecco come sono trattati”<sup>568</sup>.*

Un funambolico attacco verbale, sferrato alla luce del sole, che veniva completato dai consigli *notturni* di Mario Pio. Un altro personaggio che nasceva come parodia. Questa volta il Nostro alzava il tiro: la vittima era un mostro sacro dell’azienda stessa. Si trattava di Maria Pia Moretti una delle storiche giornaliste dell’EIAR assunta dall’azienda già dal 1937. Inizialmente la Moretti annunciava i dispacci e le veline di regime<sup>569</sup>. Poi, in seguito, s’era distinta per alcune interessanti inchieste che (nel grigio

---

<sup>568</sup> Pintus Pietro, *op. cit.*

<sup>569</sup> Ma nell’immediato dopoguerra la signora Moretti aveva manifestato pubblicamente le proprie

panorama istituzionale di quegli anni) rappresentavano un intelligente tentativo di trasformare il mezzo radiofonico in uno strumento di contatto e di apertura nei confronti del pubblico. Proprio in quegli anni, infatti, aveva inventato *Notturmo, confidenze al telefono* una fortunata, e concettualmente modernissima, trasmissione radiofonica che cercava di ricucire quel rapporto di fidelizzazione tra emittente pubblica ed ascoltatori interrotto con la caduta del fascismo. Maria Pia Moretti ascoltava le chiamate in diretta dei radioascoltatori e rispondeva equilibratamente (con tonalità pacata ed un timbro di voce rassicurante) a tutte le loro questioni. Dichiara Manlio Angiolari, il tecnico RAI dell'epoca,

*Lo sa come è nato Mario Pio? A quei tempi aveva una certa notorietà la rubrica di Maria Pia, prima donna radiocronista. Si faceva passare le telefonate degli ascoltatori che le raccontavano di amori, fidanzamenti, delusioni varie. E lei, la conduttrice, sembrava molto compresa nella parte. Sordi ne fece una parodia. Ma solo quando lei finì di condurre la sua rubrica<sup>570</sup>.*

Sordi, dunque, faceva il verso a questa garbatissima giornalista. Non lavorava più tutto solo, poteva contare sull'aiuto di Ettore Scola allora giovanissimo sceneggiatore. Scola era redattore e disegnatore umoristico sulle pagine del settimanale satirico *Il Marc'Aurelio*. Aveva scritto qualche copione per riviste radiofoniche come *Gran Varietà, Rosso e Nero* e *Hoop... là!* (quest'ultimo già citato).

Curava personalmente una rubrica che si chiamava appunto *Radio Marc'Aurelio*<sup>571</sup>. Da questi microfoni letterari aveva fatto spesso capolino il personaggio di Maria Zia, un'improbabile curatrice dei mali di cuore che (approfittando delle debolezze e frustrazioni dei suoi interlocutori) produceva una litania di consigli sconclusionati utilizzando un frasario altisonante e sproporzionato. La macchietta (una volta affidata all'interpretazione vocale di Alberto Sordi) era diventata Mario Pio.

---

idee politiche scrivendo il saggio *Profili di donne mazziniane* uscito giusto in contemporanea con la diatriba referendaria tra monarchici e repubblicani (N. del A.).

<sup>570</sup> Sachettoni Iliara, "Mario Pio portava lo champagne per i tecnici", *Il Corriere della Sera*, 26 febbraio 2006, pag. 51.

<sup>571</sup> Cfr. De Santi Pier Marco e Vittori Rossano, *I film di Ettore Scola*, Roma, Gremese Editore, 1987, pagg. 16-17.

Questi era uno strampalato imbonitore di sentimenti che aggrediva i suoi interlocutori con isteriche espressioni verbali *Pronto, Mario Pio, con chi parlo, con chi parlo ioioo?*

L'*autentica* Maria Pia tutte le sere consolava i propri ascoltatori *reali* afflitti da *seri* problemi sentimentali, con gentilezza e serenità. I problemi fasulli proposti dalle finte telefonate venivano risolti da Mario Pio, in modo del tutto disastroso. Provocavano equivoci, malintesi, liti e suicidi<sup>572</sup>. La collaborazione con Ettore Scola arricchisce le creazioni sordiane della famosa aurea *marcaureliana*. Una dimensione sospesa tra il candore e la profonda malignità, ma soprattutto politicamente scorretta (come si direbbe oggi) che prendeva satiricamente di mira i falsi e lacrimevoli patetismi. Ricorda lo stesso Scola:

*Dal Marc'Aurelio credo di aver ereditato l'attenzione maniacale all'attualità: nelle riunioni per trovare la vignetta centrale di prima pagina, si studiavano quotidiani, leggevamo, sottolineavamo le notizie più importanti e su quelle poi dovevamo applicarci per trovare lo spunto satirico. Il legame con la realtà ha caratterizzato la seconda fase della commedia all'italiana: all'inizio, per reazione al neorealismo, era la commedia solo evasiva, pacificatoria, del vogliamoci bene, poi, a poco a poco [...] la commedia paesana si è trasformata in una commedia di costume che, trattando di problemi e situazioni reali, aveva sì l'impegno di far ridere, ma era anche amara, qualche volta tragica<sup>573</sup>.*

L'enorme popolarità personaggi sordiani, (arricchite dalla perizia satirica d'Ettore Scola) suggerisce ai funzionari RAI di abbinarli alla trasmissione delle tappe del *Giro d'Italia*, una delle manifestazioni sportive più popolari. Appena due mesi dopo la chiusura di *Vi parla Alberto Sordi* (avvenuta il 23 marzo del 1950), prendeva avvio, infatti, *Vi parla Alberto Sordi al seguito del Giro*. Si trattava d'un siparietto giornaliero in onda sulla Rete Azzurra, infatti, dalle 19.35 alle 19.40 (24 maggio-13 giugno) dove il *Compagnuccio* commentava umoristicamente la tappa del giorno. In alcuni suoi

---

<sup>572</sup> Cfr. Bertini Antonio, *Ettore Scola. Il cinema e io*, Roma, Officina Edizioni, 1996, pagg. 41-42.

<sup>573</sup> Dichiarazione di Ettore Scola ad Antonio Bertini, Id., *Ettore Scola. Il cinema e io*, Roma, Officina Edizioni Cinecittà Internacional Divisione Ente Cinema, 1996, pag. 51.

appunti presenti negli archivi privati è possibile verificare quale fosse l'andamento giornaliero del programma:

*Pronto? Pronto? Pronto chi parla? La signorina del centralino telefonico? Pronto! Signorina per cortesia mi infrappone subito in comunicazione con la Parrocchietta di Don Isidoro? Sono l'inviato speciale della congrega Gioventù Muscolosa al seguito del Giro d'Italia mi infrappone subito? Grazie signorina - Pronto parlo alla Parrocchietta? Buona sera amici miei carissimi. Buona sera a tutti. Come state? State tutti bene? Mi sentite? Eccovi tutte le notizie del giro ciclistico d'Italia, senza invidia e senza inganno- Attenzione! 25 maggio 1950 2<sup>a</sup> tappa del giro. Salsomaggiore – Firenze. Fatta tutta d'un botto, senza fermarsi mai. Mi sentite? Dunque. A Salsomaggiore, questa mattina prima della partenza i corridori si sono ritrovati tutti al campo sportivo comunale che non è per essere maligni, ma è meglio del nostro della Parrocchietta<sup>574</sup>.*

Il commento quotidiano al *Giro* rappresenta la sua vera consacrazione ufficiale. Come ricorda Pintus<sup>575</sup> il Nostro era ormai uscito dall'anonimato e poteva cominciare a fare il divo. La gente lo apostrofava con le sue stesse battute, gli strizzava l'occhio. Gli davano pacche sulle spalle come immaginavano che lui le desse ai ciclisti. Gli ripetevano la frase udita nell'ultimo episodio alla radio, che (passata di bocca in bocca) era ormai di uso comune. Lo costringevano a fermarsi, ad *improvvisare* qualcosa. Sordi (dopo un po' di finta riluttanza) accondiscendeva ed *improvvisava*. Nessuno sapeva, nessuno si sarebbe potuto immaginare che Alberto Sordi non *improvvisava mai*.

Dalla lunga gavetta teatrale aveva appreso i grandi segreti della comicità. Aveva imparato che ogni battuta (anche nel caso d'esser breve e folgorante) doveva essere dosata con precisione, calcolata al centesimo di secondo, provata e riprovata. Il contatto di piena immersione, di vis-à-vis con il proprio pubblico, gli serviva come sperimentazione diretta. Tastava in prima persona il grado d'accettazione di quei suoi personaggi interpretati in solitudine davanti ad un microfono. Sotto forma di

---

<sup>574</sup> Mollica Vincenzo e Nicosia Alessandro (curatori), *Sordi segreto. Un italiano a Roma*, Cit., pag. 91.

<sup>575</sup> Pintus Pietro, *op. cit.*

*improvvisazione* (spogliata da tutti i filtri tecnologici) i tifosi di Bartali o Coppi constatavano in diretta quanto intensa ed esasperata fosse l'attenzione che Sordi metteva sull'uso della voce come componente fondamentale del suo essere comico.

Le *performances* itineranti en *plein air* retroalimentavano la consapevolezza che nel gioco di modulazione vocale poteva costruire una vera e propria maschera (diremo mascherone, cfr. infra) lavorando su piccole varianti dello stesso tipo. Variazioni *testimoniate* dalla ripetizione giaculatoria dei saluti d'entrata dei personaggi sordiani (esemplificata nel titolo di questo capitolo) che a loro volta *testimoniano* la perizia del Nostro in quanto *costruttore di maschere*. Secondo la definizione di Maurizio Grande, (precedentemente considerata) Sordi non poteva contraddistinguersi per la sua mimeticità. Non sapeva indossare, semplicemente, un ruolo. Non era in grado modulare il proprio corpo ed il proprio volto per scomparire dietro il personaggio. Lui era un grande manipolatore antimimetico. Costruiva i tratti dei suoi tipi, sottolineando lo scollamento tra partitura ed esecuzione, mostrando costantemente il trucco con cui manovrava la propria maschera:

*È un'operazione che la critica più attenta ha qualificato come recitazione di testa, mentale, fredda, e che oggi possiamo riformulare più adeguatamente come narcisismo della maschera. Sordi costruisce la maschera, e ogni volta ne fa la ribalta di un'antieorica sublimazione della inadempienza dell'antieroe sociale crudelmente moltiplicata nel travestimento che l'attore denuncia come labile trucco per sopravvivere. Il modo in cui Alberto Sordi si dissocia dai suoi personaggi è documentato da una speciale modalità performativa, l'intonazione della voce, che diventa una vera e propria eco derisoria della parola del personaggio e del suo carattere. Proprio nel generale effetto-eco della recitazione di Sordi che si evidenzia la divaricazione fra la maschera costruita dall'attore e il carattere del tipo sociale chiamato in causa. Sordi mette in luce la sua non-aderenza alla maschera mediante la mobilità dei muscoli del volto e la tastiera dei toni vocali, soprattutto nel peculiare falsetto mezzo soffiato di gola con cui prende alle spalle la viltà del personaggio, raddoppiandola con l'infedeltà dell'attore. Il registro di gola contrario del*

*falseto viene poi amplificato e annullato dalla risata fragorosa di petto, che agisce come una clausola diffamatoria degli intenti del personaggio per dare credito a ciò che fa e che dice. Di più, l'intonazione di gola, il lavoro sul basso diaframma fa risuonare il disaccordo fra il personaggio e il ruolo sociale che pretende di sostenere, sottolineato dalla smorfia dell'attore che deride a distanza la sua stessa maschera*<sup>576</sup>.

Già a partire dalla creazione della propria tipologia radiofonica il Nostro s'era inserito, a pieno titolo, nella nobile tradizione dei Comici dell'Arte. Aveva innescato dal vivo ed a viva voce, il meccanismo l'antico meccanismo del *variare* il ruolo nella *improvvisazione*. Aveva rinnovato la tradizione del grande solista che interveniva sul canovaccio con apporti personali e durante l'esibizione sapeva spostare l'attenzione (e il piacere) del pubblico dall'avventura della maschera all'avventura dell'attore, e viceversa. L'aver preso coscienza della propria abilità nell'*improvvisare* (secondo i termini che abbiamo visto) gli apriva l'accesso a quell'illuminato status di grazia attoriale dove carattere ed estro dell'interprete assorbono la potenza tradizionale della maschera. Sordi, creatore di maschere, aveva appreso a dirigere il fulcro dello spettacolo direttamente sulla propria performance. Aveva imparato ad affinare sfumature vocali (anche minuscole e quasi inavveritibili) per diversificare le proprie interpretazioni. Contemporaneamente queste piccole modulazioni esibivano la simulazione in quanto tale. Evidenziavano all'interno del gioco brechtiano fra attore e personaggio, tutta una serie di tradimenti nei confronti del secondo. Inganni, doppiezze contro i suoi stessi personaggi che il Nostro opererà durante la sua futura carriera cinematografica.

I suoi personaggi, infatti, articoleranno il loro carattere attorno ad un asse comportamentale antieroico. I loro maldestri tentativi di misera affermazione verranno costantemente disattesi (anche e soprattutto) dal loro stesso demiurgo. Il Nostro sottraeva, dunque, ai propri personaggi qualunque sostegno certo, qualunque indizio di complicità.

Un esempio chiarificatore sta nello sketch di *Un americano a Roma*. Quando Nando Moriconi esegue un numero di ballo sotto le spoglie di Santi Bailor invece d'un

---

<sup>576</sup> Intervento di Maurizio Grande in id., "La maschera e lo specchio", in *op. cit.*, pag.43.

meritato applauso riceve una fragorosa ed impertinente pernacchia. Uno sberleffo calcolato con estrema precisione. Certamente per far scattare la risata, ma soprattutto per sconfessare l'avvenuta esibizione di bravura. Lo stesso avverrà per i disastri morali o per le ritirate strategiche dei suoi industriali corrotti, dei mariti infedeli e dei giovanotti pusillanimi. Tutti personaggi che denunciano...

*... lo sdoppiamento del personaggio al suo interno, lo scollamento della sua personalità, la deriva della sua identità nel travestimento impossibile che smaschera la maschera. C'è una specie di estasi del trapezista, una attrazione per il vuoto che afferra il personaggio per la gola e lo consegna inerme nelle mani dell'attore<sup>577</sup>.*

Il perfezionamento tecnico e stilistico di questo *trapezista estasiato* (tale come viene fotografato nella sua prima posa felliniana da sceicco bianco) si conclude per quanto riguarda le prestazioni radiofoniche con la trasmissione *Il Teatrino di Alberto Sordi*. Qui il Nostro ripropone le sue famose macchiette ancora per due stagioni (1951-52 e 1952-53) fino a quando cioè il grande pubblico reclama la sua dedizione assoluta ed esclusiva al cinematografo.

#### 2.28.4. Un ritmo lento del Maestro Gambarà<sup>578</sup>

*A venti anni giusti di distanza Alberto Sordi ha accettato di fare il suo ritorno ai microfoni e di tenerci compagnia ogni settimana per i primi tre mesi del prossimo anno con una trasmissione da lui stesso scritta, ideata e recitata. Ha chiesto carta bianca e gliel'hanno data, nessuno quindi sa ancora bene (forse nemmeno lo stesso Sordi) in che cosa consisterà il suo show radiofonico: farà sentire dei dischi da lui scelti (con malizia), farà qualche monologo e molte digressioni, si butterà a commentare satiricamente, magari improvvisando, un fatto del giorno. Insomma, un'autentica antologia del repertorio dell'attore, uno zibaldone che*

---

<sup>577</sup> Ibidem.

<sup>578</sup> Un proprio alter ego frequentemente invocato nell'introduzione delle sue interpretazioni canore (N. del A.).

*promette graffianti caricature, con quella punta di grottesco che è tipica di Sordi*<sup>579</sup>.

Alberto Sordi, dunque, tornerà alla radio solo nel 1968 in occasione del ventennale del suo debutto con il programma *Io, Alberto Sordi*. La trasmissione (scritta in collaborazione con Mario Bernardini e diretto da Dino De Palma) in onda per 13 puntate dal 2 gennaio fino al 26 marzo. Inoltre il rinnovato e ricambiato amore per il mezzo radiofonico lo convince a confermare la sua partecipazione, a *Gran Varietà* programma d'intrattenimento leggero che come dice il titolo (identico a quello del film sordiano diretto da Domenico Paolella nel 1953) si rifaceva ai canoni della rivista ...

*... Si stabilì di trasmettere il programma la domenica mattina: tale scelta, innovativa e strategica, consentiva da un lato di eludere la concorrenza televisiva e dall'altro di sfruttare la potenzialità, propria dell'autoradio e del transistor, di uscire dalle case e accompagnare gli italiani nelle gite domenicali [...] Gran Varietà costituì il più grande successo radiofonico italiano di tutti i tempi, con punte d'ascolto (8 milioni per la puntata della domenica e 5 per la replica settimanale) che non furono mai raggiunte da nessun altro programma. Tra le ragioni di questo trionfo sono probabilmente da annoverare il valore artistico e la notorietà dei personaggi che, in veste di conduttori e ospiti, presero parte allo show*<sup>580</sup>.

Ospite d'onore fisso dello show (dal dicembre del 1968 in corso fino al marzo dell'anno successivo) è proprio Albertone. Il Nostro in questa nuova veste sfrutta l'occasione per riproporre (oltre ai noti personaggi il Compagnuccio, il conte Claro...) le sue famose canzoncine comico demenziali. Si trattava di improbabili ed assurdi motivetti. Curiose e divertenti composizioni (come le chiama il critico musicale Augusto Morini<sup>581</sup>) che Sordi interpretava brillantemente con spassosi ghirigori

---

<sup>579</sup> Anonimo, "Il ritorno di Sordi", *Radiocorriere TV*, n° 50, 1967, pag. 36.

<sup>580</sup> Verna Nicoletta, "Gran Varietà" in Ortoleva Peppino e Scaramucci Barbara (curatori), *Enciclopedia della Radio*, Milano, Garzanti, 2003, pagg. 373-374.

<sup>581</sup> Cfr. Morini Augusto, "Albertone, italiano di Kansas City", in *Jamboree. Rivista bimestrale di*

vocali. Vi intercalava delle storpiature comiche. Esagerava allargamento delle vocali (secondo la cadenza propria della parlata lombarda), o le restringeva accompagnandole dalla perdita del raddoppio consonantico (ad imitazione della parlata veneta).

La *marcia del compagnuccio della parrocchietta* recitava ironicamente i seguenti versi “non siamo i giovani della rivoluzione, no, no non, fate confusione... noi siamo solo i buoni e bei signorini, i cocchi della mamma e del papà”. Siamo nel 1968, in epoca di pieno ricupero delle manifestazioni di cultura antiaccademica e popolare, e questi versi (ricordava Morini) finalmente potevano venire apprezzati per il loro valore satirico. Non è un caso, infatti che all’epoca (proprio a partire della sua performance radiofonica sessantottina) si stesse assistendo ad una moltiplicazione delle edizioni discografiche sordiane.

Lo stesso Sordi (in più d’una occasione) ha voluto sottolineare la propria intenzione di voler satireggiare l’eccessiva ammirazione dei mostri sacri del bel canto. Non credeva nel valore (coerentemente con la sua formazione) e provava un gran fastidio per la moda (persistente nella vulgata canora italiana) di voler sacrificare l’anima vernacolare in favore d’una koiné manieristicamente normalizzata...

---

*musica, cinema e informazione sul tema anni '50-'60*, Milano, anno VIII, n° 38, aprile-maggio 2003, pagg. 32-36. Lo stesso Morini nel suddetto articolo stila una discografia indicativa del Nostro che comprende i seguenti titoli: *Le avventure degli astuti garzoni Stanlio e Ollio, (parte 1 e 2)* [78 giri, Fonit F 134 (1937)], *(parte 3 e 4)* [78 giri, Fonit F 135 (1937)]; *Alberto Sordi presenta: “Il Signor Dice”* [33 giri, Cetra LPA 41(1956), l’album comprende gli sketch radiofonici *Il bagnino di salvataggio, Il pompiere, Il programma del partito, L’amore, Al concerto, In tribunale*]; *Alberto Sordi* [33 giri, RCA Italiana, PSL 10514 (1972), l’album comprende i brani *Breve amore, Luna non sei più tu, Amore amore, Nonnetta, Carcerato, Cerco una donna, Il bimbo che non conobbe infanzia, Il Presidente*]; *Alberto Sordi* [33 giri, Music Parade/Cetra LEL61 (1973), l’album comprende i brani *Il bimbo, Nonnetta, Il gatto, Il milionario* ed altre]; *Buonasera, amici miei carissimi...* [33 giri Cetra LPX 75(1979) l’album comprende i brani *Nonnetta, Carcerato*, gli sketch radiofonici *Il portiere della squadra di calcio, Il presepe animato, Al cinema* ed alcuni ricordi narrati in prima persona come *Il provino alla radio, Come è nato il compagnuccio, Le mie canzoni*]; *E va’... e va’...*, *Il gatto* [45 giri, Easy Records (Ricordi) ER 006 (1981)]; *Le canzoni di Alberto Sordi* [Box con due LP ed un *picture disc*, CGD 75659-1 (edito uguale anche in versione CD, 1991), il primo LP comprende i brani *Guardo gli asini che volano nel ciel, Mamma vuole, Piston Pistonet, Addio signora, Cherie cherie, Ciao Oho! Aha!, Cha cha cha, Bravissimo, Arie tratte dal Rigoletto, Quel vecchio maledivami, Nonnetta, Il bimbo, Il milionario, Finalmente solo, Carcerato, Fanciulla*, il secondo *Breve amore, Cerco una donna, Luna non sei nessuna, Amore amore amore, Il Presidente, L’amore è un treno, Mando... Hawaii, Il gatto, E va’... e va’...*, *Breve amore* (finale), il *picture disc*, infine, contiene *Nato per la musica, Le avventure degli astuti garzoni Stanlio e Ollio* (4 parti)]; *Le canzoni di Alberto Sordi* [CD Mercury 534869-2 (1997), in questo caso viene ripubblicata una selezione dei brani presenti nella precedente confezione, vale a dire *Guardo gli asini che volano nel ciel, Nonnetta, Il bimbo, Il milionario, Finalmente solo, Carcerato, Fanciulla, Breve amore, Cerco una donna, Luna non sei nessuna, Amore amore amore, Il Presidente, L’amore è un treno, Mando... Hawaii, Il gatto, E va’... e va’...*]; *Storia di un italiano* [GDM/Universal 157753-2 (2002) che contiene *Il Presidente, Breve amore, Amore amore amore, Luna non sei nessuna, Mando... Hawaii*, ed altri 15 brani strumentali, o cantati da altri, tratti dai film di Alberto Sordi].

... Quando nell'immediato dopoguerra per la prima volta proponevo *Nonnetta* (una canzone che satireggiava contro la tradizione melodica del bel canto che allora era al suo massimo splendore e che adesso sta velocemente tornando in auge) avevano un enorme successo l'americano Bing Crosby, il francese Jean Sablon, gli italiani Natalino Oddo, Achille Rabagliati e Nilla Pizzi tra il jazz, il boogie-boogie, alcuni tanghi e qualche valzer. Tutti compravano i loro dischi, tutti ascoltavano questi cantanti meravigliosi certamente estasiati ma in fondo all'animo rammaricati: erano degli artisti d'un livello estremamente eccelso e perciostesso inimitabili. Ma l'essere umano scimmietta naturalmente tutto quello che ammira, specialmente se l'oggetto della sua ammirazione è condiviso dalle persone che gli stanno accanto: in questo caso l'imitazione era impossibile. La bella voce, il colore musicale, la perfetta intonazione sono caratteristiche che solo pochi possiedono, mentre la maggioranza delle persone stonata, svociata, al massimo è capace di strillare. Ed allora io ho voluto proprio far cantare tutti... Quanto al ritmo ed allo stile di *Nonnetta* certamente appartiene all'immediato dopoguerra, ma si potrebbe sicuramente adattare al gusto di oggi... ma senza dubbio la pratica che ancor oggi è rimasta vigente è quella di far apparire tutti i cantanti appartenenti alla stessa famiglia linguistica, tutti figli della stessa matrice linguistica del Nord: anche i meridionali quando cantano sembrano torinesi. Per questo io cantavo "paeselo" (con la "e" strettissima ed una sola elle) per denunciare satiricamente questo vizio di cantare in modo che la gente sorpresa ed ammirata domandi: "di dov'è questo cantante? Di Milano?" "No... ciociaro!"<sup>582</sup>.

Il refrain di *Nonnetta* (o meglio *Noneta* come pronunciava il Nostro) che recita "O Noneta, Nonetina mia, tu sei paralitica... Ma ritmar, ritmar come vorrai", rappresenta una sineddoche della produzione canora d'Albertone. Evidenzia ( come sottolinea

---

<sup>582</sup> Dal brano *Le mie canzoni* presente nella recente riedizione digitale di alcune sue famose canzoni *Le più belle canzoni e i ricordi di Alberto Sordi*, Warner Music Italia (2005).

Leonardo Lodato<sup>583</sup>) un piccolo esempio del grande contributo dato dal Nostro alla storia della musica leggera italiana. Quando, infatti (sul finire degli anni 40 e durante i primi 50) andavano ancora per la maggiore le melodie sdolcinate e languorose (piene zeppine di luoghi comuni e di retorica buonista) Sordi cantava la storia d'una povera vecchietta che sulle scalinate della chiesa trovava un fagotto abbandonato con dentro un "bimbo" di 30 anni<sup>584</sup>.

La cattiveria di matrice goliardica spalancava di fatto il mercato ai nuovi artisti delle canzoni di cabaret e del *non sense*. Di questa nuova tendenza s'era eletto (proprio in contemporanea con l'ultima rentrée sordiana) paladino Renzo Arbore<sup>585</sup>, un giovane esperto in materia di nuovi *trend musicali*. In occasione d'una serata celebrativa (trasmessa dalla RAI ad un anno dalla morte del Nostro), lo stesso Arbore ha modo di ricordare:

*Alberto Sordi è stato un grandissimo personaggio. Per me giovane ragazzo originario della provincia di Foggia la sua voce alla radio fortemente cadenzata ha rappresentato il primo incontro con Roma... C'è tuttavia un altro aspetto del grande Albertone che mi divertiva moltissimo e che vorrei sottolineare: l'inventore di canzonette stupide. Erano composizioni scritte apposta per parodiare le canzoni del dopoguerra che venivano scritte apposta per far dimenticare le miserie morali ed economiche. Sordi s'impegnava a smascherare quell'allegria fittizia presente nei brani musicali come "Signorina, dica Lei, dove sono i Pirenei?" accompagnati ai nuovi ritmi americani, appena introdotti: la nonnetta paralitica, il carcerato erano delle grandi prese in giro goliardiche*

---

<sup>583</sup> Cfr. Lodato Leonardo, "Le canzoni e la musica", in Gorra Francesca e Vernaschi Fabrizio (curatori), "Speciale Alberto Sordi: un italiano come noi", *Primafile*, 10 giugno 2003, pagg. 18-19.

<sup>584</sup> Cfr. il testo della canzone *Il bimbo che non conobbe infanzia* [in Bevilacqua Alberto (curatore), *I grandi comici*, Milano, Mondadori, 1995, pagg. 121-122] con il suo refrain: *Ninna nanna nanna ninna, che tesoro della nonna... Canta e balla la ve[c]chietta, ma non sa quel che le aspet[t]a... Con quel canto il bimbo si desta, afferra la vecchia e le dà un cazzotto in testa...*

<sup>585</sup> Giovanni Cordoni, autore della voce dell'artista in questione dell'*Enciclopedia Garzanti della Radio* [Ortoleva Peppino e Scaramucci Barbara (curatori), Milano, Garzanti, 2003, pagg. 43-44] definisce appunto Renzo Arbore come un autore, musicista e conduttore radiotelevisivo eclettico che ha saputo eccellere soprattutto nella sperimentazione ed innovazione del linguaggio radiofonico: precisamente nel 1966 (solo due anni prima della ricomparsa radiofonica di Sordi) con il programma *Per voi giovani* da lui ideato e condotto, ha introdotto nella comunicazione via etere un uso dissacrante del parlato ed una formula rivoluzionaria omogenea, appunto, alla emergente cultura giovanile e voce alla nascente contestazione (N. del A.).

*alle quali riconosco mi sono ispirato nelle mie composizioni... soprattutto quelle più demenziali*<sup>586</sup>.

Nella stessa occasione Stefano Roberto Belisari (al secolo Elio) l'autore canoro satirico-demenziale più acclamato degli ultimi anni (dopo una personale interpretazione di *Nonnetta*) rende omaggio al Nostro. Lo nomina suo nume tutelare con un epitaffio felicissimo e sagace: “Sordi era un astro talmente nuovo all'epoca, che rimane un astro nuovo un po' ancor oggi”.

Afferma, con altrettanta precisione, il poeta e romanziere Alberto Bevilacqua<sup>587</sup> (futuro regista e sporadico collaboratore del Nostro)...

*... sono le canzoncine come quella della Nonnetta paralitica che il terribile nipote Sordi invita nondimeno a ritmar con lui, Il carcerato e la corrosiva parabola de Il bimbo che non conobbe infanzia che venivano presentate quali ritmi d'un fantomatico che non sarà difficile riudire nella memoria come le cantava il vero autore, stringendo le e, togliendo le t o raddoppiandole, defalcando le m e le n. Ecco le prospettive in cui nasce e cresce il personaggio Sordi, e i mezzi di cui si serve. E non c'è dubbio che esso sta già completo nelle sue origini: in quelle interpretazioni radiofoniche, cioè, che ci hanno dato il Compagnuccio della parrocchietta (nella serie “Vi parla Alberto Sordi”), il Conte Claro — con i suoi criteri del tutto particolari di tenere la corrispondenza con i lettori — e Mario Pio. Sono testi che appartengono appunto al periodo iniziale [importanti]*

---

<sup>586</sup> Dichiarazione di Renzo Arbore rilasciata al programma televisivo *Grazie Alberto* emesso su Raidue la sera di mercoledì 25 febbraio 2004 per commemorare il primo anniversario della scomparsa di Sordi (N. del A.).

<sup>587</sup> Lo scrittore Bevilacqua negli anni 60 riceve un considerevole apprezzamento di critica di pubblico con la pubblicazione di romanzi come *La califfa* (1964) e *Questa specie d'amore* (1966) collabora con il Nostro nella stesura della sceneggiatura di *L'uccellino* episodio diretto da Tinto Brass e contenuto nel collettivo *La mia signora* (Mauro Bolognini, Tinto Brass, Luigi Comencini; 1964) e di *Anastasia mio fratello* (Steno, 1973). Negli anni 70 si cimenta anche nella regia traducendo sul grande schermo i suoi due romanzi sopraccitati e realizzando la commedia grottesca *Attenti al buffone* (1975) senza tuttavia raggiungere un successo commisurato a quello letterario (N. del A.).

*non solo per la straordinaria popolarità che essi conservano, ma perché sono preziosi esempi al fine di illuminare esattamente l'attore*<sup>588</sup>.

La composizione e l'interpretazione delle canzoncine di Alberto Sordi, dunque, introdotte dal Maestro Gambarà correlate con le performance radiofoniche del Compagnuccio e del Conte Claro canzonette illustra perfettamente il suo personale metodo di lavoro. Anticipano l'originale proposta comica (precedente al conseguimento della popolarità cinematografica) che gli ha permesso di narrare gli ultimi cinquant'anni del suo paese. Ed in questo modo, ha ottenuto una sintesi (come non lo ha fatto nessun altro aveva fatto nel cinema, nella letteratura e neppure nel giornalismo) degna di studi sociologici e soriografici.

Il diagramma della popolarità sordiana cominciava a presentare le prime punte significative proprio quando ha potuto (nel caso dunque dell'attività radiofonica) imporre le nuove e personali regole nel rapporto con il grande pubblico. Gli spettatori si trovano ammaliati in un meccanismo d'attesa d'ogni sua successiva interpretazione. Desideravano scoprire, ansiosi, un nuovo carattere, un nuovo rappresentante della sua tipologia di italiani personale e vastissima.

La satira sordiana, infatti non colpiva direttamente nessun partito politico in concreto. Anzi proprio all'interno della Democrazia Cristiana (di quel partito cioè al quale si voluto plausibilmente avvicinare) aveva trovato i maggiori spunti per i suoi mostri. Contro questi (nemici della gente) si schierava, interpretandoli.

*L'interpretazione*, soprattutto, questo è stato il grande lavoro sordiano. Il finissimo lavoro di imitare su di sé, col trucco, le facce viste e prese nelle più diverse circostanze (per la strada come in uno studio di registrazione o in un teatro). Aveva osservato, memorizzato con il lobby watching finti saggi, falsi eroi, spacciatori di generosità, narcisi impuniti qualcuno in futuro (Ettore Scola, Rodolfo Sonogo) lo farà per lui. Rimane e rimarrà unico la propria elaborazione. Una sorta di operazione alchemica nello stare davanti ad uno specchio fino a raggiungere la percezione autoironica.

Le creazioni ed interpretazioni canore (come testimoni della sua costante intenzione d'incarnare in prima persona l'oggetto della fustigazione) sono un esempio

---

<sup>588</sup> Bevilacqua Alberto (curatore), *I grandi comici ...op. cit.*, pagg. 73-76.

molto evidente della sua attività satirica. La sua prima formazione, infatti, era stata quella canora. Le sue prime aspirazioni artistiche s'erano rivolte in quella direzione (si ricordi il disco di fiabe registrato alla Fonit). E, quindi, si schiera in prima persona, contro un'asfittica, impomatata e pedante tradizione del bel canto: si tratta d'un ambiente che ha ben conosciuto e creduto per alcuni momenti di farne parte.

Ne è riprova il quasi autobiografico *Mi permette babbo!* (Mario Bonnard, 1956). Film girato con autentiche celebrità del mondo della lirica (come, ad esempio, il grande basso Giulio Neri). Qui il Nostro dimostra di saper mettere alla berlina il sottobosco operistico (di cui conservava una precisa nozione). Rompe le convenzioni dal di dentro. Esegue il verso "la tisi non le accorda che poche ore" de *La traviata* in un'ottava più bassa fino a toccare il Do grave. Canta il verso finale della stessa opera, "È spenta" (successivo alla morte di Violetta e tradizionalmente omesso nelle tradizionali messe in scena) avanzando sul proscenio mentre il sipario si chiede alle sue spalle, così come indicava lo stesso Verdi. Era divenuto il più fanatico dei fanatici. Il più purista tra tutti i verdiani. L'acconciatura dei capelli, il modo di portare il cappello o la lunghezza dei denti rispondevano ad espedienti scenici esterni necessari a creare visivamente e d'immediato il carattere del personaggio. Quindi, le melodiche vibrazioni della voce testimoniavano l'avvenuta compenetrazione nella psicologia profonda delle sue creazioni.

Le invenzioni armoniche impiegate nel doppiare Oliver Hardy o nell'enfatizzare le strampalate gesta del Compagnuccio rappresentano un modello sperimentale di sottolineatura autoironica. Testimoniano tutto l'impegno nella ricerca delle esatte modulazioni vocali. Precise e perfette per evidenziare i fallimenti dei suoi personaggi. Ribadisce Bevilacqua:

*In una scena del film Un giorno in Pretura Sordi, vagando completamente nudo, a commento della propria nudità esclamava: Ammazza che fusto! e sulla fortuna di queste tre parole non c'è bisogno, certo, di alcun commento: esse stanno in un rapporto che è servito, serve e servirà a quell'autoesaltazione subito, e ironicamente, smitizzata che è tipica di un certo italiano. Nel film I vitelloni Sordi, in cima ad un camion [sic], passava lungo una campagna, vedeva gente condannata alla fatica*

quotidiana e, con il più irriverente gesto, gridava verso di loro: *Lavoratori!*. E la cadenza, la sorpresa, erano di nuovo di quelle che rimbalzano, diventano di tutti. Ma prima c'erano stati: *Mamma mia che impressione, come abbiamo detto Che, ci hai 'na casa? E vattene a casa!*, c'era stato quell'introdurre nel discorso, per pausarlo, l'interiezione vero che era la più immediatamente usufruibile nel prendere i tempi di una conversazione scherzosa, o nel darsi un contegno, appunto, scherzoso. E l'elenco potrebbe continuare, fino a *boni... boni...*, la sorniona, cinica esortazione rivolta alle reclute de *La Grande Guerra*, sul punto di partire per il fronte, da parte dell'imboscato romano che morirà da eroe-vigliacco. Un aspetto di questi estri dentro la voce sono [appunto] le canzoncine<sup>589</sup>.

Sono proprio le inflessioni autoirrisoria dei suoi versi stralunati, dei suoi ritmi scalmanati, a sintetizzare (nelle *performances* canore sordiane) le divagazioni buffonesche strampalate dei suoi personaggi. Si pensi, ad esempio, al motivo *Il carcerato*. Si comincia con un accenno, dalla tonalità epica, alle probabili disavventure del protagonista [*non scriverò Le mie prigioni perché sono state già scritte da Silvio Pellico* (monumentale eroe del risorgimento, appunto), *scriverò soltanto un memoriale che leggerete un giorno sul giornale* (implicazione diretta del pubblico con possibile finalità di denuncia civile)]. Si scende poi verso un registro elegiaco (*ma il mio pensiero vaga al ricordo di quando ero bambino, che avevo sempre a disposizione qui nel taschino un rilucente soldino, bei tempi d'allora d'un tempo passato*). Si arriva, quindi, al beffardo autodileggio (*pazienza, è un ricordo, ora son carcerato,*) ed alla farsa rivistaiola che disattende qualsiasi intenzione espiatoria (*ma non per questo sono disperato, anzi tutt'altro, prego maestro... No lei è di scuola... Quell'altro, quello di musica, please...*).

A questo proposito Tino Ranieri (autore della primissima monografia sul Nostro) afferma che Sordi espone nelle sue canzonette quella filibusteria da piazzista in nuce (tanto invadente quanto irresistibile) propria dei suoi personaggi radiofonici e posteriormente cinematografici.

---

<sup>589</sup> Ibidem.

Il Carcerato, il bimbo, il milionario sono motivetti (già il titolo lo anticipa come lo anticiperanno i titoli di molti suoi film) costruiti attorno alle disavventure dei protagonisti. Questi come quelli del teatrino radiofonico sono dei campioni di falsa innocenza di ipocrita autocommiserazione, di lacrime finte e di bugiarda sottomissione al più forte. Sono e saranno dei caratteri meschini che incorrono nella necessaria punizione si pentono tornano imperterriti a rinnovare la loro grettezza (più vile e forte di prima). Il Compagnuccio veniva castigato da Don Isidoro, i futuri personaggi cinematografici verranno puniti da madri o mogli.

Si pensi agli esempi di *Il segno di Venere* (Dino Risi, 1955), *Il seduttore* (Franco Rossi, 1954). Si ricordi Fernando Rivoli l'eroe dei cinefumetti felliniani di *Lo sceicco bianco* (1952). Un marito costretto a difendersi dai ceffoni della mastodontica consorte. Un marito che vive un'autocompassione ambigua e fasulla. Piange sul focolare, singhiozza sui propri cari, ma il dolore è impudente, loquace, fitto di giuramenti fatti a casaccio. Nient'altro che una digestione un po' penosa di avvenimenti sgradevoli. Il giorno successivo sarà tutto dimenticato. Ci sarà un'altra baldoria a cui dedicarsi. Un altro trambusto dentro cui divincolare per trovarsi possibilmente dalla parte più opportuna.

L'inarrestabile ed indifendibile impunità delle *figurine della radio* come degli improbabili *chansonniers* è una pura invenzione sordiana:

*A questo punto il "tipo Sordi" sta già delineandosi nelle macchiette della radio. Hanno contribuito a formare un po' tutte le esperienze accumulate dall'attore, che pur molto giovane ha già dietro di sé una "routine" da lupo di palcoscenico. Ha trent'anni ma è sulle scene, magari come figurante di sfondo, da tredici. Nessun regista sì e ancora occupato seriamente di lui, e la sua permanenza nella rivista ha acuito anche di più la sua indipendenza e le sue doti d'estemporaneità, di fantasia, d'inventiva. Il primo Sordi si forma da sé, per questa urgenza di un'espressione caricaturale che non vuol risparmiare nulla del suo tempo e della sua stessa vicenda biografica, ma intende parodiare turbinosamente il Sordi fantaccino serio di Giarabub e il Sordi aquilotto e*

*tutta una costrizione in ruoli sbagliati che gli è stata imposta a lungo.  
Alberto Sordi non ha nulla a che vedere con quegli eroi incidentali*<sup>590</sup>.

È l'autofustigazione dei suoi personaggi (la fustigazione dei personaggi assunti in sé) che lo conduce a privarli della necessaria intelligenza o della sufficiente temerarietà per sopportare (fino alle estreme conseguenze) le proprie menzogne. Questi mostri (pavidi soccorritori dei più forti, spudorati maestri della mimetizzazione, dello sfacciato opportunismo, del rinverginimento senza limiti) costituiscono le prime avvisaglie d'una galleria di bassi profili sul modello del protagonista sordiano di *L'arte di arrangiarsi* (Luigi Zampa, 1955). Renato Sasà Scimoni, maestro assoluto del trasformismo, capace di ricucire su di sé ideologie ed uniformi senz'essere per nulla scalfito d'alcuna remora morale.

Sasà era un campione insuperabile di voltagabbana con *background* solo apparentemente letterario. Era stato descritto dalla satirica penna di Vitaliano Brancati (autore del soggetto e collaboratore alla sceneggiatura) ma s'ispirava, a sua volta, ancora a precedenti performance canore del Nostro.

Un anno prima del film di Zampa, infatti, Sordi aveva già collaborato ad un progetto cinematografico di illustrazione della storia nazionale costruito proprio attorno al valore simbolico-evocativo della canzone. Il regista Domenico Paolella che durante la guerra era stato corrispondente dall'Unione Sovietica e successivamente aveva ricoperto l'incarico di direttore artistico e redattore capo della Settimana INCOM, aveva pensato di raccontare la storia d'Italia attraverso le canzoni. Ricorda lo stesso cineasta:

*Io pensavo che si potessero raccontare delle cose grosse della storia d'Italia col linguaggio degli analfabeti [...] Mi incontrai per un caso fortuito con un produttore, Infascelli, che aveva fatto l'anno prima un documentario di repertorio a lungometraggio, Cavalcata di mezzo secolo, in cui c'era già un'idea di sistemare una narrazione visiva cronologica. Si fece questo copione, e andò tutto bene, nel senso che riuscii a raccontare alcuni momenti della storia d'Italia, perlomeno della cronaca, in episodi [...] I personaggi erano macchiettine, quasi senza approfondimento, e*

---

<sup>590</sup> Ranieri Tino, *Alberto Sordi*, Milano, Sedit, 1955.

*soprattutto non parlavano mai: sotto l'azione scorrevano alcuni pezzetti di canzoni. Mi feci una cultura in proposito, anche se a me le canzoni in realtà non erano mai piaciute, non me ne ero mai occupato. Montavo le parole delle canzoni, incatenando dall'una all'altra per trovare dei riferimenti nella storia del costume, nella storia d'Italia. Di questo filone ho fatto in un primo periodo (1952-1953) con Canzoni di mezzo secolo, Canzoni canzoni canzoni, Gran Varietà...<sup>591</sup>.*

Dall'idea di sceneggiare le canzoni italiane più famose s'erano quindi sviluppati questi progetti. Erano film che riunivano rievocazioni d'epoca con numeri d'avanspettacolo. Tornavano a brillare i lustrini delle atmosfere rivistaiole. E d'immediato il motivo musicale finiva per convertirsi in un documento storico.

L'idea fortunata del regista foggiano era stata quella di far interpretare i brani musicali (piuttosto che ai cantanti originari) a giovani attori emergenti. Questi animavano le loro interpretazioni a partire dai testi delle canzoni, e raccontavano episodi storici coerenti (per epoca o argomento) ai versi. Le canzoni così illustrate (appunta Roberto Calabretto) si vincolavano direttamente alla tradizione iconografica dei cantastorie e degli ex-voto...

*... Questi film propongono un genere completamente nuovo in cui la canzone è a pieno titolo "forma visiva", non più, quindi, semplice pretesto, ma vero e proprio baricentro della narrazione. Ambedue hanno una struttura a episodi, in cui ciascun episodio assume il titolo della canzone portante che funge da trama. Al di là di ogni valutazione estetica, è importante sottolineare il forte impatto sul pubblico di queste pellicole e, di conseguenza, la grande popolarità cui sono destinate, grazie alle atipiche vesti di cantante assunte da noti attori. Basti pensare ad Alberto Sordi che intona Io cerco la Titina, con esiti esilaranti, per capire quanto gradito al pubblico dovesse risultare questo nuovo genere<sup>592</sup>.*

---

<sup>591</sup> Dichiarazione di Domenico Paolella a Goffredo Fofi e Franca Faldini in *op. cit.*, pag. 267.

<sup>592</sup> Cfr. Calabretto Roberto, "Schermi canori", in De Giusti Luciano, (curatore), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2003, vol. VIII, pagg. 323.

Erano rievocazioni che si mantenevano, generalmente, sulle corde della malinconia tranne che per Sordi. Il Nostro era dichiaratamente (almeno all'epoca) immune a qualunque tristezza. Nel film di Paolella si distingue, al contrario, per una personalissima interpretazione di *Io cerco la Titina*. Vale a dire il famoso motivo che Chaplin aveva usato per il suo famoso *grammelot* di *Modern Times*.

Anche Sordi (come Charlot) apprezzava la melodia, ma trovava i versi sciocchi e melensi<sup>593</sup>. Allora li interpretava sardonicamente contro la credibilità del proprio personaggio. Coautore di quest'ultima interpretazione canora satirica è Ettore Scola il gagmen radiofonico sordiano di fiducia, che (come vedremo) incrocerà più d'una volta la propria traiettoria artistica con quella del Nostro

## 2.28.5. La lezione di Scola: "Noi pensiamo di cambiare il mondo ma è il mondo che cambia noi"<sup>594</sup>

*Con Ettore sono amico fin dai tempi in cui lavoravo alla radio. Lo conobbi dopo una delle tante trasmissioni che conducevo di sera. Mi venne incontro per presentarsi dicendomi: "Io collaboro al Marc'Aurelio, so disegnare, mi piacerebbe tanto starle vicino e lavorare per lei". Era giovanissimo, un ragazzino, elegantissimo e profumato come appena uscito da un bagno. Gli risposi: "Me sembri 'na saponetta!" E da quel momento iniziò la nostra amichevole collaborazione, che ci portò fino al cinema. Presentai Ettore allo sceneggiatore Ruggero Maccari e con lui incominciò a partecipare alle sceneggiature di alcuni film. Lavorò con Pietrangeli come aiuto-regista e poi, piano piano, iniziò la sua scalata, senza troppo rumore. Era carino, dolce, mai fuori dagli schemi. E nell'ambiente piaceva, perché non dava fastidio a nessuno. Continuò a fare l'aiuto-regista, tant'è che in quasi tutti i film degli anni Cinquanta-Sessanta c'è sempre il suo nome. Girammo insieme alcuni film, poi per parecchi anni il nostro rapporto si interruppe e ci ritrovammo quando lui*

---

<sup>593</sup> Cfr. Pestelli Leo, *La nuova Stampa*, Torino, 15 ottobre 1953. Il breve sketch illustrava le fantasie d'un timido giovanotto di provincia (Alberto Sordi) che s'immaginava nei ruoli di casanova di quartiere, di torero e di sceicco in procinto d'incontrare Titina (Delia Scala), la donna dei suoi sogni, che invece si trova ad un palmo del suo naso.

<sup>594</sup> Aforisma scolianò pronunciato dal personaggio di Nicola Palumbo (Stefano Satta Flores) in *C'eravamo tanto amanti* (Ettore Scola, 1974).

*era già un regista affermato, rinnovando anche la nostra amicizia. Insieme, Ettore e io, ridiamo molto, io lo attacco sempre sul suo modo di pensare e lui con eleganza mi risponde. Forse faremo ancora insieme qualche film, lui come regista io come protagonista, ma indipendentemente dal lavoro che ci può coinvolgere, siamo sempre dei vecchi amici che si rispettano e si vogliono bene, anche se abbiamo un diverso modo di condurre la nostra esistenza*<sup>595</sup>.

Il revival del virtuosismo radiofonico sordiano (tanto canoro come macchiettistico) coincide con importanti eventi socio-politici come la rivolta pacifica di Berkeley, il maggio francese e gli scontri di Valle Giulia, coincide con il nuovo incontro tra Sordi ed Ettore Scola che questa volta ritrova dietro la macchina da presa. Il film *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* Costituisce il primo episodio d'una serie di nuove collaborazioni tra i due, che vorrebbero rappresentare la messa a punto di un progetto (certo irregolare e disomogeneo) di rinnovamento di un certo tipo di commedia nera tanto sul grande schermo come *via antenna*.

Al cinema realizzano *La più bella serata della mia vita* (1972) dove Sordi interpreta Alfredo Rossi uno sfrontato e cinico evasore fiscale che incappa in una disavventura imbevuta del sarcasmo esistenziale di Dürrenmatt. Un eroe alla maniera di Gianni Perego (interpretato da Vittorio Gassman) di *C'eravamo tanto amati* il film che illustra malinconicamente la perdita totale del senso storico della generazione del dopoguerra.

Alla radio dopo la fissa presenza sordiana durante la stagione 1972 al programma radiofonico *Formula uno* (una sorta di varietà che, come indica il titolo, intendeva proporre una nuova formula d'intrattenimento che lasciasse grande spazio all'improvvisazione dei *numeri uno* della politica, dell'economia, della cultura e dello spettacolo) Sordi conclude la propria carriera nel 1977: prima con una partecipazione a *Show down* una sorta di confronto dialettico in diretta con il pubblico; poi con il celebrativo *Alberto Sordi racconta* scritto appunto in collaborazione con Ettore Scola.

---

<sup>595</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Schiavina Maria Antonietta (curatrice), *Alberto Sordi. Storia di un comediante*, Milano, Zelig, 2003, pagg. 83-84.

Nel discorso di presentazione della nuova serie s'intravede l'influenza scoliana di voler leggere o rileggere personaggi che sono confluiti nel filone cinematografico della commedia all'italiana alla luce d'interrogativi sul divenire della Storia, del tempo, dello spazio, sul malinconico occaso delle speranze del dopoguerra:

*Buonasera amici miei carissimi, buonasera a tutti, come state? Tutti bene? Era proprio questo il saluto che davo ai miei ascoltatori del 1948, in quella rubrica Vi parla Alberto Sordi, nella quale un personaggio goffo, ridicolo, salsicciotto, molto irritante, insomma Il Compagnuccio della parrocchietta, raccontava ogni settimana i suoi difficili rapporti con il prossimo. Certo, era il prossimo del 1948. Non è la stessa cosa, no! Perché non credo che la gente di oggi sarebbe disposta a subire quello scocciatore, a seguirne la logica contorta, a dedicargli un quarto d'ora della sua giornata! Oggi, oggi sono tutti nevrastenici. Il tasso di nervosismo è aumentato nel sangue del prossimo, i tempi si sono fatti più stretti, i ritmi più veloci, si ride anche più veloce, soprattutto più stretto, a denti stretti, e allora direte voi: se il prossimo è cambiato, se è cambiato pure l'umorismo, allora come è che adesso torni alla radio dopo trenta anni, per riproporci lo stesso personaggio, così come era, senza aggiornamenti, attraverso le registrazioni autentiche di quella trasmissione di trenta anni fa? ma che senso ha? Eh, eh, niente! Abbiamo ritrovato questo vecchio disco e, come si fa a volte anche con un vecchio album, lo sfogliamo, lo ascoltiamo insieme. I miei ascoltatori del 1948 hanno trenta anni di più, e anch'io li ho! Perciò è a loro che indirizzo questo lontano ricordo, così per curiosità, per il gusto di risentire un vecchio amico, per risentire come si parlava allora, e soprattutto se è invecchiato non solo lui, ma anche quello che diceva! Serve ricordare come eravamo, che cosa succedeva intorno, cosa c'era di meglio, o di peggio, senza essere nostalgici, né pessimisti, perché io sono convinto che l'unica cosa di meglio che c'era trenta anni fa... Ahò! Era la nostra età! Poi c'è un'altra fascia di ascoltatori, quelli che la nostra età di allora ce l'hanno adesso! Quelli che nel '48 ancora non c'erano, non erano ancora*

nati! Beh, io credo che a quei figli di quei papà, ai giovani di oggi, interessa sempre sapere qualcosa di più sui loro padri, forse sarà per sfotterli meglio. Stanno sempre a sfottere i loro poveri padri! “ Ah, così ridevate?”, diranno i giovani. “Beh sì! Perché che hai da ridire, con quella barba che sembri più vecchio de me!”. Sì, ridevamo così nel ‘48! Eh, eh, erano altri tempi, ma prima di tutto vediamo che tempi! Eravamo nel dopoguerra, non solo, ma la guerra era appena finita, e già nel mondo si cominciava un'altra guerra, quella fredda. Altro che fredda! Da noi c'erano ancora i turni della luce, del gas, del riscaldamento. La guerra fredda! Ammazza che freddo che faceva nelle case ahò! La gente rientrava a casa, quelle belle case fredde! Mica se lo levava il cappotto! Nooo! Certo non se lo levava! Un cappottone da niente, fatto con la coperta americana! Erano tutti uguali, sembrava un magazzino della NATO! Tutti seduti intorno al braciere, a sentire la radio. La radio era come la televisione oggi, la ascoltavano seduti davanti, come a teatro, la guardavano mentre ascoltavano! Il capofamiglia rientrava, anche lui con la coperta americana, e chiedeva tutto affannato: “Ma che è cominciato, è arrivato?” “No, no, ancora no, papà!”. E chi doveva arrivare? Ero io! Cioè lui, il Compagnuccio, il Compagnuccio della parrocchietta gli stava per penetrare in casa come una colata. E quelli erano lì, intorno al braciere, con la coperta americana addosso, in religioso silenzio, e aspettavano che arrivasse lui, il Compagnuccio, quel giovanottone col culone, col visone tondo, con gli occhi a palla, sfumatura alta senza basette, con i polpaccioni tutti pelosi, parlava con il naso e batteva i tacchi a terra, ritmandoli con la voce “daradan daradan daradan”. Portava ancora i pantaloni corti, un po' perché non si decideva a crescere e voleva restare bambino, un po' perché era boy-scout: amava le vecchiette e le aiutava, le aiutava tanto, anzi anche troppo, in modo assillante, con logica ferrea ma contorta, fino a farle urlare di rabbia, fino a farle scattare e a portarle alla soglia dell'infarto. Furbo come una volpe, dietro questa sua premurosa bontà si nascondeva sempre la ricerca di un interesse personale, anche minimo, piccolo, piccolissimo. Senza arte

*né parte, cercava di sopravvivere con le sue invenzioni, con i suoi piccoli imbrogli infantili, frequentava la sua parrocchia, anzi la parrocchietta e, con i suoi compagnumi dell'oratorio, giocava a pallone, a palletta, a ping-pong, volendo sempre dimostrare di essere il più forte, di essere sempre il primo sotto lo sguardo vigile di Don Isidoro, il prete della parrocchia che spesso menava cazzotti in quelle teste pelate e calcioni in quei culoni, e loro gli baciavano la mano! Ecco, questo è il personaggio che si presentò in casa della famiglia-tipo italiana, quella sera dell'11 novembre 1948<sup>596</sup>.*

Come già era avvenuto per *La più bella serata della mia vita*, il binomio Scola Sordi ripropone *via etere* il resoconto d'una carriera individuale. In entrambi i casi il grande senso storico *scoliano* riesce ad evidenziare motivi di riflessione sui meccanismi d'evoluzione (o involuzione) dei costumi nazionali a partire dall'ordinarietà del quotidiano<sup>597</sup>. Si tratta della fortunata formula di *C'eravamo tanto amati* (1974) o di *Una giornata particolare* (1977) dove il *racconto di vita* assume un respiro tanto profondo (quasi romanzesco) ad allargarsi in *storia di vita*. Ed il susseguirsi delle partecipazioni radiofoniche sordiane diventa un tassello importante del patrimonio culturale nazionale.

Nelle parole dell'intervento del Nostro v'è tutta concezione storica di Scola. Vale a dire quell'idea di matrice zavattiniana per cui la Storia vera è quella che riguarda la piccola gente, quella che coinvolge chi non ha mai partecipato a nessuna grande, ma le ne ha sempre pagato le conseguenze. L'idea era quella di comparare l'umanità intera ad un gruppo di inquilini che abitano in uno stesso edificio di due soli piani. Nel piano superiore, dove abitano poche persone come gli imperatori, i dittatori, i grandi capi di stato, succede di tutto, si litiga, si ordinano campagne militari, guerre. Sotto abitano tutti gli altri esseri che umani pur cercando d'ignorare tutto quello che avviene nel piano superiore, ne divengono malauguratamente le vittime. Sono essi i veri protagonisti della

---

<sup>596</sup> Registrazione trascritta da Giancarlo Governi nel suo *Alberto Sordi. Un italiano come noi...* *op. cit.*, pagg. 87-89.

<sup>597</sup> Cfr. Pergolari Andrea (curatore), *Amori miei...* *op. cit.*, pagg. 337-338.

Storia assoluta reale<sup>598</sup>, totalmente diversa da quella ufficiale colorata dall'enfasi dei grandi eventi.

Se nei piani alti si tessevano le sottili trame della Guerra Fredda, sotto (dove reale era il freddo da combattere con cappottoni ricavati dalle coperte militari) l'ambiente assomigliava ad un grande magazzino della NATO.

Nessuno poteva immaginare la reale potenza (celata dietro alla comica maldestrezza) di questo giovane militante dell'Azione Cattolica. Nessuno sospettava che in seno alla sua petulanza si nascondesse quell'idea di arrivare ad ottenere e conservare il potere, quella volontà di immobilismo gattopardesco di molti "futuri" governi di centro. Ai padri di famiglia (ed a tutti i loro congiunti) le avventure del compagnuccio dovevano apparire un momento di svago. Pensavano fosse un intrattenimento semplice ed innocente quando si sedevano ad ascoltare il racconto della Storia come fosse qualcosa d'astratto...

*che esiste, ma non è raggiungibile, come le stelle in cielo o non è controllabile, come il succedersi delle stagioni o la pioggia. [Questi] individui in fondo non siano in grado di percepire la Storia, che pertanto appare loro sempre come una nebulosa troppo lontana e non interpretabile con i parametri del solo buon senso. Ed è per questo che i grandi eventi diventano tali solo dopo il momento storico che li produce, perché gli individui semplici [...] a causa del loro istintivo conformismo, ancorché diventare complici inconsapevoli del potere, non si accorgono di quello che sta accadendo intorno a loro, mentre gli intellettuali impegnati e coscienti dell'ingiustizia non sono in grado di modificare nulla<sup>599</sup>.*

Come sottolinea lo storico Ennio Bisपुरi, le agguerrite rivendicazioni del Silvio di *Una vita difficile* (Dino Risi, 1962) si trasferiscono nella sua naturale continuazione di *C'eravamo tanto amati*, il professor Nicola Palumbo (personaggio interpretato da Stefano Satta Flores). Ma, nel passaggio e con gli anni, le ideologie e le aspirazioni si

---

<sup>598</sup> Cfr. Ellero Roberto, *Ettore Scola*, Milano, Il Castoro, 1995, pag. 9.

<sup>599</sup> Bisपुरi Ennio, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, pag. 104.

vengono a trascinare con tonalità sempre più basse fino al loro totale affievolimento: *noi pensiamo di cambiare il mondo ma è il mondo che cambia noi*.

Dunque più che narratore dei grandi eventi e degli aspetti più duri e drammatici della Storia, Ettore Scola è poeta dei tramonti dell'anima, del venir meno delle illusioni e dei sogni. Nel Nostro, diversamente, la memoria priva d'alcun sentimento di perdita d'irripetibili occasioni, è fine a se stessa: a suo parere l'unica cosa che rende migliore il 1948 consiste unicamente nel fatto che lui aveva 30 anni di meno.

L'assenza d'ogni minima sfumatura malinconica corrisponde alla versione sordiana della lezione storica di Scola, orfana di qualunque tensione politica o civile. Si tratta di una purissima concezione attoriale, come s'era detto più sopra, di matrice diderotiana. Efficace più che mai nel momento dell'esecuzione davanti alla macchina da presa, ma che si trasforma in bozzettistica, qualunquistica e fuorviante, quando si presta (quale voce d'autorità) a raccontare la storia d'Italia come fosse un album delle figurine. S'è pur vero che nei suoi esordi aveva interpretato un personaggio delle figurine *Perugina* (il leone in *Il feroce Saladino*) è altrettanto vero che la sua personale collezione (per dirlo con le parole di Scola sopra citate) non ha tanto rappresentato l'evoluzione del costume patrio, quanto un'involuzione verso un nuovo imbarbarimento, verso *l'Italia del Massmedioevo*. Lo spegnersi lento ma inesorabile d'ogni residuo di tensioni civili e di problematiche sociali (presenti nel mandato scoliano di rilettura storica), si completa successiva collaborazione di Alberto Sordi alla RAI. Questa volta in video, Sordi esordirà con un suo programma dal titolo, appunto, *Storia di un italiano* (in onda la domenica sera su Rai Due dal 18 marzo al 22 aprile 1979) proprio per sottolineare la continuità di intenzioni con la trasmissione radiofonica appena considerata. La consequenzialità dei due progetti viene confermata dal discorso di presentazione della prima puntata:

*Buonasera, amici miei carissimi, buonasera, come state bene? Eccoci qua dopo tanti anni ci risentiamo. Beh, veramente ci rivediamo perché una volta quando io venivo a salutarvi così c'era soltanto il microfono della radio, adesso c'è la televisione. Quanti anni sono passati! Vi ricordate il compagnuccio della parocchietta che veniva ogni giovedì a raccontarvi le sue storielline. Beh, ringraziando Dio sono sempre io che*

*sono qui a ricordarvelo. Dopo trentanni dice... eh... lo so 30 sono passati, ma che importa! Quando si cresce insieme, noi siamo cresciuti insieme, non si fa più il conto degli anni, noi siamo sempre rimasti giovani perché quando si fanno sempre le stesse cose nella vita, io sempre quelle faccio. Sono sempre qui con la stessa passione, con la stessa preoccupazione che quello che vi presento a voi piaccia. Una volta con la radio, poi con il cinema e adesso vi presento un programma di televisione cioè la televisione trasmetterà un programma cinematografico. Come voi sapete io ho fatto molti film, voi lo sapete, non ricordo più quanti, ne ho perso il conto. So soltanto che sto festeggiando le nozze d'argento. Ho 25 anni di lavoro cinematografico. Vedete questi, questi sono figli miei. Guardate, mi somigliano tutti per cui non ci sono dubbi che sono tutti figli miei. Ma vi immaginate se io avevo tutti questi figli qui. Vi immaginate tutti questi capoccioni appreso. Mamma mia! Che paura!. No, no, io voglio bene a questi qui. Gli voglio bene perché ognuno di questi mi ricorda un periodo della mia vita: mi ricorda una storia, mi ricorda un film, mi ricorda la mia carriera d'attore. Vedete ognuno è diverso dall'altro. Uno è scapolo, l'altro è marito, l'altro è seduttore, l'altro è amante, il moralista, fumo di Londra, un soldato, un ufficiale, un prete, un medico, un professore, un maestro di musica, un maestro di scuola, un mafioso, un cantante, insomma ci sono tutti. Tutti gli italiani di tutte le categorie ed è questo che io ho pensato e un peccato non riproporre tutti questi film che io ho fatto in 25 anni di lavoro. Allora mi sono detto, non potendo la televisione trasmettere tutti i film, io prendo delle scene, le scene più salienti, più importanti di questi film, le cucio insieme ed è venuta fuori una storia d'Italia, una specie di romanzone. È uno spettacolo che vi piacerà, vedrete, perché ha un arco di tempo che va dai primi del 900 ai giorni d'oggi. È uno spettacolo per tutti per i giovani e per i vecchi. I giovani lo vedranno così senza impegno di studio e come ripassare un libro di storia. Per i vecchi, invece, sarà come sfogliare un album di vecchi ricordi, ci rivedremo noi delle vecchie generazioni, su quelle strade, affollare quelle piazze, urlare, cantare, marciare con gli abiti d'epoca, anzi, con le divise*

*d'epoca. Vedrete sarà come un ricordare degli anni, con molta nostalgia, quegli anni del sentimentalismo, romanticismo, anni drammatici, anni tragici, e anche molto comici. Vedrete, vi piacerà, e poi ci mancherebbe altro, l'ho fatto per voi. L'ho fatto per la soddisfazione di farvi vivere i miei personaggi, tutti i miei personaggi. Perché direte voi? Vedete purtroppo e quello che accade al cinematografo. Il film contrariamente ad un'opera letteraria che si stampa e poi viene venduta in tutte le librerie e uno può comprare il libro sempre in ogni tempo dopo 20 anni, dopo 100, 200 anni. Un film dopo alcuni anni di sfruttamento cinematografico viene messo via e nessuno ne parla più. Ed è per questo che io avevo questo rammarico di riproporre al mio pubblico cioè ai ventenni, che oggi hanno 20, 25 anni, che quando io ho girato i film loro non erano ancora nati, che non vedessero questi miei film. Allora io che ho fatto? Ripropongo questa storia a puntate, la televisione la trasmetterà tutte le domeniche alle 20 e 40, un'ora per puntata. Quanto durerà? Non lo so. Dipenderà dal vostro gradimento perché può anche non finire mai, perché naturalmente ne ho fatti tanti di film. Lo faccio anche per ricordare tutti coloro che con me hanno partecipato ai miei film: autori, registi, attori, produttori, collaboratori, tutti e a quelli che hanno scritto la storia e hanno vissuto con me quella epoca. Perché 25 anni fa con le nostre idee, le nostra fantasia e soprattutto con un grande impegno professionale noi abbiamo creato un genere denominato commedia all'italiana che ancora dura, ancora gode del favore del pubblico e ha un grande successo in tutto il mondo, non solo, ma è anche imitato nel mondo da tutte le cinematografie. Ed è per questo che attraverso questo programma che trasmetterà la televisione, io voglio rendere omaggio al cinema italiano e voglio ringraziare sentitamente tutti coloro che hanno collaborato ai film che io ho interpretato. Perciò non mi resta che dirvi che ci vediamo domenica con il programma storia di un italiano<sup>600</sup>.*

---

<sup>600</sup> Discorso di Alberto Sordi introduttivo alla prima edizione del programma televisivo *Storia di un italiano*, Rai Due 18 marzo 1979.

Seppur orfana del profondo e malinconico senso della perdita, ricorda l'idea scoliana di rilettura storica: arrivare ad una interpretazione obbiettiva della Macroistoria a partire da *racconti di vita*. Racconti privati ed individuali, di finzione ma coerenti e omogenei con la cronaca. Come lo stesso Sordi aveva dichiarato a Maurizio Porro, i suoi personaggi non sono mai diversi dalla realtà: la gente comune parlava, si muoveva, si vestiva nello stesso modo dei suoi personaggi di modo che venisse a cadere qualunque contrapposizione tra finzione e realtà...

*... Viene fuori, a parer mio, il coinvolgimento coatto di quest'italiano attraverso tutti gli eventi determinati da chi ha detenuto il potere. Il mio personaggio è sempre in mezzo alla massa degli italiani, e io gli do spazio perché offro i brani dei film; ma anche quando si vedono solo gli spezzoni documentari, si sente che il mio personaggio continua ad essere lì presente, in mezzo alla folla, tra quelli che applaudono sulle piazze. E lì, si vede. E quindi si vede e si sente che riassume tutti noi, che abbiamo dovuto metterci la divisa, e poi togliercela, poi rimetterla di nuovo per poi rilevarla, poi metterci un fiocco, poi un fazzoletto, e poi rinnegare anche questi. Insomma abbiamo seguito gli eventi<sup>601</sup>.*

Infatti secondo l'intenzione del Nostro, il progetto, coadiuvato da Giancarlo Governi e della fedele montatrice Tatiana Morigi, doveva compiere una straordinaria sintesi: raccontare gli eventi che avevano costruito il paese nel bene e nel male, dalla vigilia della Prima Guerra Mondiale fino ad allora. Fatti ed avvenimenti vissuti dalla prospettiva dell'italiano *medio* cioè quell'essere umano simbolo di un'estrazione sociale bassa (secondo la concezione storico-linguistica della poetica di Scola). Ma l'eredità di questi rimane solo nominalmente: sebbene le varie schegge narrative venissero orchestrate in un racconto unitario assieme a brani di repertorio dell'archivio LUCE [secondo il procedimento scolastico di certificazione della latenza della Macroistoria, presente già nelle sue sceneggiature meglio riuscite *Anni ruggenti* (Luigi Zampa, 1961) e *La marcia su Roma* (Dino Risi 1962)<sup>602</sup>], l'idea d'italiano *medio* applicata ai

---

<sup>601</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Maurizio Porro in Id., *op. cit.*, pagg. 141-143.

<sup>602</sup> Occorre ricordare che in mezzo ai due film citati esce nelle sale un altro importantissimo film

personaggi sordiani era un concetto totalmente estraneo al *modus pensandi* del regista irpino. Nel caso di Scola, le scansioni documentarie, vere o ricostruite come il cameo degli autentici Fellini e Mastroianni (che interpretano se stessi alla lavorazione ricostruita nel citato *C'eravamo tanto amati* dell'emblematica scena alla fontana di Trevi di *La dolce vita*), ripetono costantemente l'impossibilità dei propri protagonisti di percepire la Macrostoria perché nebulosa, lontana ed indecifrabile secondo i codici del buon senso. Diversamente in *Storia di un italiano* gli stessi spezzoni documentari fungono da mera armatura d'acciaio attorno alla quale cementificare i diversi frammenti di film che si propongono di ripercorrere e ricostruire questo *grande romanzo* del ventesimo secolo italiano. Ma questa volta il ricordare e rivivere anni drammatici (a volte anche tragici) non causa alcuna nostalgia catartica. Anzi la sottolineatura degli aspetti più comici provoca solo una risata consolatoria più vicina all'assoluzione. Ormai in odore delle celebrazioni nazionali per il proprio sessantesimo compleanno, il Nostro non sa, né può, come vedremo, sottrarsi all'investitura di testimone oculare, di demiurgo (poco importa se acritico) d'eventi reali e di finzione riorganizzati e reinterpretati solo cronologicamente in un nuovo maxifilm. Una specie di fumettone a dispense che nella migliore delle ipotesi suscita un gran desiderio di tornare a gustare per intero tutti i suoi film. Sottolinea Enrico Giacovelli:

*Il programma riscuote un inaspettato successo, circa 12 milioni di spettatori per ogni puntata. Sordi, nemico giurato della televisione, deve piegarsi al suo crescente potere; e per la fine dell'anno gli viene commissionato un secondo ciclo di sei puntate. Intanto escono contemporaneamente, quasi si fossero messi d'accordo fra loro, tre libri su di lui: Alberto Sordi - Un italiano come noi di Giancarlo Governi (Milano*

---

sordiano *Una vita difficile* (soggetto e sceneggiatura di Rodolfo Sonego), che utilizza lo stesso procedimento. D'altra parte segnala ancora Ennio Bispuri (in Id., *op. cit.*, pag. 103) *Il film Anni ruggenti, di Zampa, alla cui sceneggiatura Scola collaborò nel 1961, era preceduto, come avverrà poi nel 1977 con Una giornata particolare, da spezzoni dell'Istituto Luce, che introducevano lo spettatore nel clima storico e nell'atmosfera degli anni in cui poi si sarebbe sviluppata la vicenda che il film raccontava. Si trattava di un espediente che permetteva al regista di addentrarsi nel racconto filmico senza la preoccupazione di collegarlo continuamente con la cornice storica (la macrostoria), che veniva per così dire liquidata una volta per tutte. Lo stesso avveniva, ma con intenti satirici e umoristici, in La marcia su Roma (1961) dove Scola e gli altri sceneggiatori utilizzavano alcuni spezzoni del Luce. L'identico procedimento viene introdotto in Il mondo nuovo, con un'attenta e raffinata osservazione dei dettagli concernenti usi e costumi del '700, evidenziati attraverso delle vere e proprie didascalie esplicative.*

*Libri), Alberto Sordi di Maurizio Porro (Il Formichiere) e soprattutto il prezioso e ricchissimo Alberto Sordi di Claudio G. Fava (Gremese). Purtroppo proprio questi libri saranno involontariamente premonitori del suo declino cinematografico e finiranno per racchiudere davvero il meglio della sua carriera. Forse sarebbe questo il momento giusto per mettere la parola “fine”, per uscire di scena; il resto saranno perlopiù omaggi, reminiscenze, commemorazioni, che nulla aggiungono e forse qualcosa tolgono alla storia di uno dei due o tre più grandi attori italiani del ‘900<sup>603</sup>.*

#### 2.28.6. “Per fortuna che la TV ti prende di faccia così [dei difetti] nessuno se ne accorgerà mai”<sup>604</sup>

*Mi compiaccio molto di una cosa: l’aver constatato che i miei personaggi non sono mai diversi dalla realtà: essi si fondono in modo perfetto con le parti documentarie. La gente si muoveva come mi muovevo io nei film, si vestiva nello stesso modo, non si sente alcuna contrapposizione. E che sia realtà lo si vede dai personaggi pubblici e politici che intervengono [...] Viene fuori, a parer mio, il coinvolgimento coatto di questo italiano attraverso tutti gli eventi determinati da chi ha detenuto il potere. Il mio personaggio è sempre in mezzo alla massa degli italiani, e io gli do spazio perché offro i brani dei film; ma anche quando si vedono solo gli spezzoni documentari, si sente che il mio personaggio continua ad essere lì presente, in mezzo alla folla, tra quelli che applaudono sulle piazze. E lì, si vede. E quindi si vede e si sente che riassume tutti noi, che abbiamo dovuto metterci la divisa, e poi togliercela, poi rimetterla di nuovo per poi rilevarla, poi metterci un fiocco, poi un fazzoletto, e poi rinnegare anche questi. Insomma abbiamo seguito gli eventi<sup>605</sup>.*

Non è possibile affermare con assoluta certezza che l’idea sordiana di poter assumere su di sé l’essenza dell’*homo italicus* sia frutto unicamente della cattiva

---

<sup>603</sup> Giacovelli Enrico, *Un italiano a Roma...* cit., pagg. 25-26.

<sup>604</sup> Battuta d’Albertone in *Guglielmo il dentone* (Luigi Filippo D’Amico, 1965) episodio del film a sketch del 1965 *I complessi* diretto da Luigi Filippo D’Amico, Dino Risi, Franco Rossi (N. del A.).

<sup>605</sup> Dichiarazione d’Alberto Sordi a Maurizio Porro in Id., *op. cit.*, pag. 141.

traduzione d'alcuni filoni della poetica d'Ettore Scola. È sicuramente più plausibile che la metonimia autocompiacente ed assolutoria dell'*italiano brava gente* (parafrasando il titolo del film di Giuseppe De Santis) sia il risultato d'una perfetta convergenza delle prospettive dell'attore con una serie di strategie messe a punto nei piani alti di viale Mazzini (sede dell'azienda radiotelevisiva di stato). In questa prospettiva è necessario considerare come la realizzazione di *Storia di un italiano* (un'autentica primizia televisiva per il Nostro, se si eccettuano i numerosi inviti a distinte varietà catodiche del sabato sera) possedesse un indiretto antecedente nell'emissione d'una retrospettiva dei propri film andata in onda sul Primo Canale, tutti i martedì dal 13 dicembre del 1966 al 14 marzo dell'anno successivo.

Negli archivi interni agli studi Rai di Via Teulada vengono conservati per uso interno gli appunti del Servizio Opinioni. L'organismo riconosce un importante successo nella media d'ascolto del ciclo (quasi 17 milioni di spettatori) ed individua come i favori degli spettatori si dirigano maggiormente verso le interpretazioni sordiane di personaggi interpretati come umani ed onesti. È citato l'altissimo indice di gradimento del personaggio di Silvio Magnozzi [protagonista di *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961)] perché *in una vicenda ricca di intensi contrasti riesce a mettere in risalto i valori dell'onestà, della coerenza e degli affetti familiari*. Viene parimenti sottolineata l'ottima accoglienza del personaggio sottotenente Alberto Innocenzi, [protagonista di *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960)] per *il proprio coraggio nella disperata lotta contro l'invasore straniero*. Tuttavia al di sopra di tutti (in ragione della sua sostanziale onestà intaccata dalla missione criminosa in cui egli viene coinvolto) trionfa il protagonista del *Mafioso* (Alberto Lattuada, 1963) descritto come:

*Siciliano, trapiantato a Milano che ritornando per le ferie in Sicilia, si trova coinvolto, contro la sua volontà e senza possibilità di scampo, in un losco affare: uccidere un nemico della mafia. A missione compiuta è preso da una forte crisi di coscienza, e ritornando nel suo ambiente di lavoro, ha modo di dimostrare che, in fondo, è una persona onesta*<sup>606</sup>.

---

<sup>606</sup> Appunti del Servizio Opinioni, *L'accoglienza del pubblico al ciclo dei film di Alberto Sordi*, RAI, 12-18 marzo 1967, pag. 3.

Sono motivazioni e descrizioni che se accostati ad un'attenta visione alla moviola, denotano alcune evidenti forzature. In primo luogo, infatti, è necessario rimarcare come i riscatti morali dei protagonisti dei primi due film segnalati, avvenissero solo *in extremis*. Innocenzi decide di partecipare attivamente alle barricate delle Quattro Giornate di Napoli rispondendo unicamente ad un impulso di rabbia mista a disperazione solo nell'ultima scena (aveva deciso di darsi alla fuga perché suo padre lo voleva arruolare nella milizia repubblicana, ma all'improvviso il suo compagno di sventura colpito da un proiettile tedesco gli muore tra le braccia). Sempre e solo nel finale, assai provvisorio ed incerto, anche il giornalista Silvio Magnozzi ha un improvviso scatto di indignazione provvisorio, incerto ma soprattutto sempre e solo nel finale. Antonio Badalamenti, infine, il personaggio del film di Lattuada, ad una visione più attenta appare lontanissimo da qualunque crisi di coscienza. E nemmeno i più ottimisti tra i filantropi saprebbero trovare nel suo sguardo alcun sintomo di pentimento. Anzi sul ritorno alla normalità del *nuovo killer di giornata* si vede chiaramente proiettata la *longa manus* di Rafael Azcona (responsabile del soggetto) e successivo autore di *El verdugo* [*La ballata del boia* (Luis García Berlanga, 1963)] vale a dire la storia d'un pacifico cittadino convertito, per ignavia propria, in un assassino.

L'idea (che chiude citazione) quella proposizione per cui ladri, imbroglioni, fedifraghi e finanche assassini siano *in fondo* persone oneste, è del tutto fuorviante. In primo luogo non corrisponde al senso degli epiloghi dei film citati, poi, soprattutto, comincia a seminare i germi del fraintendimento buonista del Nostro. La fortunata ma imprecisa asserzione innesca lo svuotamento della cattiveria sordiana, indebolisce la *vis satirica* sperimentata nel varietà e collaudata davanti ai microfoni della radio. Una comicità che anziché assolvere i propri concittadini, ridicolizzava i loro difetti, li incarnava esasperandoli, esagerandone l'eccentricità civile con una ferocia sorprendente e quasi patologica.

Ricorda in questa direzione il critico e cineasta Gianni Amelio come Sordi (caso unico nella rosa di grandi attori comici), abbia sempre rifiutato l'idea che il pubblico si identificasse con i suoi personaggi rinunciando a priori ad uno dei meccanismi basilari del successo. A differenza di molti dei suoi colleghi, che spesso si sono ingegnati nel rendere simpatici ladruncoli e canaglie, già a metà degli anni cinquanta il Nostro era

diventato il numero uno, aveva raggiunto la massima popolarità, poi mantenuta per circa vent'anni, senza aver concesso mai nessuna indulgenza alle proprie creature:

*Scorrendo le recensioni dell'epoca c'è un aggettivo che salta agli occhi, quasi un gioco di parole col suo cognome: sordido, riferito ovviamente al personaggio, non all'interprete. E poi laido, abietto, perfido, astioso, untuoso, lercio, molliccio, maligno, eccetera eccetera. Dagli inizi fino a tutti gli anni Cinquanta, Alberto Sordi colleziona nei suoi film una galleria di mostri in libertà, di figure respingenti e sinistre che non cercano né il consenso né la simpatia. È nato un equivoco su di lui, alimentato da Sordi stesso. Che i suoi personaggi fossero lo specchio dell'italiano tipico, che il grosso pubblico si riconoscesse in lui nei pregi e nei vizi, tanto da poter comporre, mettendo in fila gli spezzoni, una sorta di storia del nostro paese. Penso che sia vero a metà. Almeno fino a un certo punto (agli anni Sessanta, quando si fece scrivere copioni più ambiziosi) Sordi fu semmai un antitaliano, una figura anomala, un marziano antipatico che se la godeva a scompigliare le carte del quieto vivere<sup>607</sup>.*

Perfido assoluto, crudele oltre la fine del mondo, infame oltre qualsiasi giudizio diabolico, difficilmente avrebbe potuto interpretare il prototipo né degli italiani né d'alcun altro gruppo sociale o comunità. E dunque nel periodo più intenso della propria carriera cinematografica, ha voluto illustrare l'abisso morale del quale precipitano i suoi personaggi con spietata sincerità senza cercare compiacimenti o giustificazioni, giusto il contrario della dichiarazione d'intenti di *Storia di un italiano*. Ma il revisionismo buonista rientrava dentro un progetto globale della televisione di stato. Come afferma lo storico Leonardo Quaresima<sup>608</sup> già sul finire degli anni sessanta la R.A.I., prefigurando una decada di feroci rivendicazioni e tensioni sociali, s'era dedicata a perfezionare un piano strategico teso a riaffermare un proprio marchio distintivo attorno ai valori dell'identità nazionale. L'intenzione era quella di consolidare una precisa immagine

---

<sup>607</sup> Cfr. Amelio Gianni, "Sordi contronatura", in Fofi Goffredo, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pagg. 188-191.

<sup>608</sup> Costa Antonio, Grignaffini Giovanna, Quaresima Leonardo, *Lo spettacolo degli italiani. Strategie di immagine e identità nazionale nella scelta televisiva*, Roma, Eri, 1986.

corporativa all'interno del nuovo mercato liberalizzato, dove la presenza di produzioni straniere si faceva sempre più minacciosa. L'obiettivo da raggiungere era quello di assumere un ruolo di protagonista nella definizione di un nuovo immaginario collettivo dell'italianità. E cioè quel *Made in Italy* affascinante nelle sfilate dei *prêt a porter*, suffragato dalle importanti azioni di mediazione nella politica internazionale come dai ripetuti trionfi sportivi della rappresentativa calcistica Nazionale: 1° posto ai campionati europei del 1968, 2° posto ai mondiali messicani e più tardi 4° posto in Argentina '78 e 1° in Spagna '82.

Nel 1948 (s'era scritto e s'era detto) la trasmissione radiofonica RAI dell'impresa di Gino Bartali al *Tour de France* aveva mitigato il reale pericolo di guerra civile causato dall'attentato a Palmiro Togliatti. Analogamente, ora, i ritrovati successi internazionali al gioco del pallone avrebbero regalato alla RAI la possibilità d'agire come antidoto contro le forti tensioni di quegli anni di piombo, culminate con il rapimento del capo del governo Aldo Moro.

Ora, *mutatis mutandis*, il proposito di ridefinire il concetto di italianità, inteso come una categoria sociopolitica, geoantropologica e metastorica, incontrava il pericolo reale di risvegliare rigurgiti di un becerato orgoglio nazionale, di riciclare i peggiori stereotipi d'ideologia nazionalista. Un rischio che l'ente televisiva pubblica si trova costretta ad assumere in prima persona per affrontare la nuova situazione della galassia catodica liberalizzata. Per riconquistare quel gran numero di telespettatori che si erano perduti nei labirinti delle tv private, la proposta autocompiacente di *Storia di un italiano* si rivelava un alleato prezioso, a patto di depurarsi delle peggiori caratteristiche del costume nazionale. Ecco dunque che tutti quei moti di denuncia contro le peggiori abitudini patrie (fatti propri dalle più autentiche interpretazioni cinematografiche del Nostro), vengono assolti in nome della nuova strategia di programmazione.

Si è trattato di una *bonifica* necessaria all'introduzione di quel nuovo paradigma televisivo che Umberto Eco chiama *Neotelevisione*<sup>609</sup>. Vale a dire un nuovo orientamento di produzione che in contrasto con la relazione paternalistica (del superato monopolio) tra emittente e telespettatori, s'orientava verso un'implicazione diretta del pubblico. Una nuova idea di tv che privilegiava la prossimità, l'accentuazione della dimensione del quotidiano e la retorica dello stare assieme. In altre parole l'intenzione

---

<sup>609</sup> Eco Umberto, "Tv, trasparenza perduta", in *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2000.

del nuovo corso televisivo era quello di rinsaldare con il proprio pubblico una relazione di consanguineità fondata direttamente sul meccanismo dell'autoreferenzialità: *una buona televisione italiana per gli italiani buoni*

Tra tutti i funzionari della RAI che si trovavano ad operare in perfetta simbiosi con il nuovo *modus operandi* dell'azienda, il più entusiasticamente disposto a stirare del *fil rouge* della forzata empatia sordiana (inaugurata dagli appunti del Servizio Opinioni sopra citati), è Giancarlo Governi. Sparring partner sordiano era e sarà talmente convinto della bontà dell'operazione (e gli indici d'ascolto gli hanno dato ragione) che continuerà a proporre la stessa formula *d'attualità televisiva di carattere biografico*<sup>610</sup> fino ai giorni nostri. L'*escamotage* già sperimentato da Ettore Scola, d'inserire nell'esposizione narrativa brani dei *Cinegiornali Luce* viene adottato dalla neotelevisione perché detti spezzoni s'intendevano come antenati diretti dei telegiornali, venivano a riferirsi direttamente all'universo mediatico, al generale retroterra comunicativo d'una comunità d'italiani più ampia possibile. Nei propositi di Ettore Scola la combinazione d'un eterogeneo *puzzle* di tasselli di fiction con sequenze documentarie doveva vincolare le piccole e grandi tribolazioni individuali agli eventi della storia generale. Nella nuova idea di televisione lo stesso *melange* si trasforma in un collaudato un meccanismo di autoreferenzialità. Vale a dire di un modo di rinvigorire e di riaffermare un sistema linguistico che presenta la velleità di conseguire l'attenzione di tutti quegli spettatori che possiedono già un'esperienza diretta degli eventi narrati. Un pubblico di utenti che in tal maniera fidelizza il proprio ascolto in quanto promosso ad autentico protagonista della storia nazionale.

Come *Storia di un italiano* la nuova formula delle trasmissioni coeve era caratterizzata da una nuova struttura *spezzettata*. Un *collage* intertestuale tra televisione, cinematografo e cronaca giornalistica secondo un principio di frazionamento che dissolveva l'ufficialità granitica dei palinsesti. Lo spezzatino, del resto, non si limitava a fagocitare la nuova linea narrativa segmentata dalle interruzioni pubblicitarie e dall'uso indiscriminato del telecomando (questo nuovo strumento acclamato dagli integrati postmoderni come liquidatore dei tempi morti e vero artefice del nuovo stile espositivo

---

<sup>610</sup> Alcuni tra i più riproposti nelle reti RAI sono: *Il pianeta Totò, Totò: un altro pianeta, Laurel & Hardy: due teste senza cervello, Parlami d'amore Mariù, Mille bolle blu, Italiaride, La leggenda di Mister Volare*, la serie *Ritratti* dedicata alle carriere professionali di *Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Renato Rascel, Massimo Troisi, Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Domenico Modugno, Maria Callas, Vittorio De Sica, Billi e Riva...* (N. del A.)

della neotelevisione). La frammentarietà, anzi, s'autopromuoveva come *bricoleur* sovrano dalla moltiplicazione di contemporanee trasmissioni televisive, come gran selezionatrice e riorganizzatrice di senso dell'eterogeneità caotica d'informazioni audiovisuali.

La pratica di riorganizzare la rappresentazione di un passato comune secondo la sintassi del frammento, che rispondeva alla strategia di conquistare il favore di un bacino d'ascolto più ampio possibile, non rappresentava un'assoluta novità. Anche in molte opere, già citate, di Mario Monicelli (*La grande guerra*), Luigi Comencini (*Tutti a casa*), Dino Risi (*Una vita difficile*) e Luigi Zampa (*Vivere in pace, Anni difficili, L'arte di arrangiarsi*) si manifestava l'intenzione di conquistare un consenso unanime a partire da un esercizio di memoria raccontata dal basso, vale a dire osservando gli stili di vita, le mode, le superstizioni, le mentalità piuttosto che gli eventi politici, economici e militari.

E tuttavia le preoccupazioni poetiche di questi registi configuravano un comune progetto d'assemblaggio di cronache, parallele a quelle ufficiali, raccontate da protagonisti dimenticati, testimoni crepuscolari di fatti felici o dolorosi, che invitavano a considerare in profondità (ma pur sempre con la lente deformante della satira) le contraddizioni della vita quotidiana. Diversamente, la forma d'enunciazione presente nel titolo stesso *Storia di un italiano*, veicola un dispositivo d'interpellazione che enfatizza metalinguisticamente l'implicazione evocativa attorno al concetto d'italianità. Un meccanismo d'attrazione verso un'imprecisata *orbita* nazionale che nelle commedie cinematografiche degli anni cinquanta, dei sessanta e dei primi settanta, appariva come coacervo di tratti grottescamente resistenti contro qualsiasi minaccia di progresso e modernità.

Ora, invece, l'appropriazione e la frammentazione televisiva tanto dei temi della commedia all'italiana come dei loro modi enunciativi neutralizza qualsiasi possibilità di distanziamento critico, impoverendo in tal senso il proprio valore culturale. Inseguendo, infatti, la stella polare del massimo gradimento si viene a diluire la mordace forza creativa del attore romano in una sineddoche di italianità solo un po' birichina, in un concentrato di un ottuso nazionalpopulismo, in una *doxa* di italianità che ha perso ogni valore argomentativo, in una figura retorica che si traduce unicamente in una imprecisata allusione ed una vuota reticenza. La pietra tombale della genuina satira sordiana.

Infatti, proprio contemporaneamente con la prima emissione del programma ora trattato, è lo stesso Ettore Scola a suggellare, in ragione della propria sensibilità storica,

quest'atto d'eutanasia dell'epoca aurea della satira cinematografica. In quell'anno il regista trevicano realizza *L'elogio funebre* l'ultimo dei 14 episodi che comprendono il film collettivo *I nuovi mostri* (Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola, 1977). Si tratta di un episodio nel quale un attore d'avanspettacolo, interpretato dal Nostro, guida un corteo di guitti a dare le esequie del loro defunto capocomico *Formichella*. Il discorso di circostanza, ricordando tutta una serie d'episodi (dai quali trapela il carattere egoistico e arrogante di Formichella, attore che rubava le battute ai colleghi e cercava di mettersi sempre in mostra individualmente per strappare un applauso solo per sé) si trasforma grottescamente in un dileggio e vilipendio al morto. Quindi si conclude in un improvvisato spettacolo teatrale, con tanto di passerella finale e partecipazione spettatoriale di tutti i presenti al cimitero, che si trovavano lì ad accudire i loro defunti<sup>611</sup>. Come rileva Goffredo Fofi:

*Qui l'adunata cimiteriale dei vecchi attori d'avanspettacolo al funerale di uno di loro ha Sordi come "elogiatore", rievocatore, cantore di un passato comune, che si lascia andare ai ricordi e, di aneddoto in citazione, scatena negli astanti e in se stesso l'antica euforia della passerella. Elogio funebre non sulla commedia ma su un tipo di comicità e un tipo di società. Elogio funebre, per certi versi, anche di Sordi per il Sordi di un tempo. E per un'arte e un pubblico definitivamente messi a morte dalla televisione<sup>612</sup>.*

2.29. "La verità è che il pubblico non vuole rivedere al cinema ciò che ha già sentito alla radio o alla TV"<sup>613</sup>

*Quando ero ragazzino, a nove - dieci anni, frequentavo i teatri facendo la claque, pagavo una lira per avere il biglietto da un certo Riccardo, e andavo al Quirino, all'Eliseo, al Valle per applaudire tutte le compagnie.*

---

<sup>611</sup> Cfr. Bispuri Ennio, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, cit., pagg. 244-245.

<sup>612</sup> Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 206.

<sup>613</sup> Dichiarazione di Luigi Zampa a proposito di *Mamma mia che impressione!* (Roberto Savarese, 1951) raccolte da Grazia Livi in *Id.*, *op. cit.*, pag. 72.

*Ma i grandi attori che si avvicendavano sul palco erano così innaturali, così poco armoniosi, che quando sentii De Sica recitare, mi sembrò che stesse parlando un amico. Gli unici due attori gradevoli al mio orecchio erano De Sica e Gino Cervi; mi compiaceva la loro bravura, il linguaggio, la naturalezza della recitazione priva di falsature. Anche nel cinema (pur essendo ancora agli albori la commedia neorealista) nelle scene che Camerini sapeva confezionare per Libero Benedetti, il personaggio di De Sica dava un tono diverso. Per il suo modo di parlare otteneva sempre il ruolo dell'amoroso, del sentimentale, ma, rispetto alle solite commedie che si vedevano rappresentare da attori di teatro, era più realistico. Era un uomo normale, un po' buffo (di profilo aveva un nasone lungo) e con quel fisico, quando pronunciava frasi d'amore, non poteva non emanare una certa ironia. Così io, che non mi ritenevo dotato come Clark Gable, ma che volevo diventare primo attore, lo prendevo come modello dicendomi: "Diventerò come De Sica"<sup>614</sup>.*

Se si considera quanto affermato nel capitolo precedente, il lemma del titolo parrebbe non funzionare per nulla nel senso inverso. Vale a dire che, se la televisione (soprattutto, ma un po' anche la radio) ama vampirizzare con notevole successo i fenomeni di grande rilievo popolare, appartenenti ad altri ambiti spettacolari come il cinema o il teatro di varietà, la traduzione non funziona all'inverso con il medesimo risultato. Eppure sul finire degli anni quaranta i nuovi progetti del Nostro sembravano nascere sotto i migliori auspici. Infatti quello stesso attore, che tanto aveva ammirato in palcoscenico e sul grande schermo e che era ormai divenuto un autore di fama internazionale, lo avvicina con un'allettante proposta, giusto in un momento in cui quelle stesse macchiette radiofoniche che gli avevano regalato la notorietà cominciavano a non compiacerlo pienamente, perché non potevano dare spazio completo alla propria esuberanza mimica ed alla buffa comicità dei gesti. Proprio Vittorio De Sica, infatti s'era rivelato un assiduo ascoltatore del teatrino radiofonico d'Alberto Sordi tanto che, fresco vincitore dell'Oscar con *Ladri di biciclette* s'era interessato al nostro proponendo:

---

<sup>614</sup> Schiavina Maria Antonietta, *Storia di un commediante*, Milano, Zelig, 2003, pag. 79.

*Guarda, Sordi, che il personaggio che fai alla radio è una delizia, non lo guastare, è così bello e esplosivo... Questo è un momento delicato per te, e se ora ti metti ad accettare le offerte che ti fanno, se fai dei filmacci va a finire che ti guasti, ti prostituischi e in un anno sei finito... Io ti consiglio d'aspettare me, perché insieme potremmo imbastire una cosina deliziosa proprio su questo personaggio, però intanto tu mi devi promettere di non far nulla, di non sprecarti con altri ruoli<sup>615</sup>.*

Impegnandosi a fondo nel rispettare l'accordo preso, Sordi si trova nella condizione, prefigurata da De Sica, di dover rifiutare numerose altre proposte cinematografiche attirando su di sé numerosi malumori degli ambienti produttivi. Nel 1950 finalmente il regista sorano mantiene fede alla promessa e si dedica alla realizzazione di *Mamma mia che impressione!* (titolo in forma di slogan secondo la tradizione delle migliori commedie dei *telefoni bianchi*). Per realizzare il progetto con una certa libertà, De Sica fonda insieme ad Albertone la Produzione Film Comici. Impiega, quindi, il fedele Zavattini nella stesura della sceneggiatura e colloca l'ex critico cinematografico Roberto Savarese<sup>616</sup> dietro la macchina da presa, quasi a modo di prestanome. Ricorda infatti Christian, il più giovane dei suoi figli:

*La sceneggiatura con lo stesso Sordi l'aveva firmata Zavattini. Credo che sia stato proprio Cesare a convincere mio padre a finanziare quel primo film di quell'attore della radio che faceva personaggi divertenti, il boy-scout e il compagnuccio della parrocchietta, e di cui aveva individuato l'enorme talento. Papà aveva anche diretto quel film, sebbene non lo avesse firmato. Dopo il successo mondiale di *Ladri di**

---

<sup>615</sup> Ibidem.

<sup>616</sup> Molti insistono a definirlo "il giovane debuttante" Savarese quasi per giustificare la sua effimera apparizione nel mondo del cinema di finzione: in realtà questi era solo nove anni più giovane di De Sica, era ufficiale della Marina, aveva conseguito la laurea in Scienze Marittime ed aveva diretto alcuni periodici cinematografici (*La cinematografia italiana*, *Cine nostro* e *Cinema Scenario*). Dopo aver assunto durante gli anni trenta alcuni incarichi istituzionali alla Commissione di revisione cinematografica (1934-1939) si era cimentato nella regia prima con il cortometraggio *Traffico dell'Urbe* (1935) e successivamente con le versioni italiane di film tedeschi [*Sette anni di felicità* (1942), *Lascia cantare il cuore* (1943)]. Nel dopoguerra ad eccezione della commedia *Mamma mia, che impressione!* e della realizzazione del documentario *Battaglie sui mari* (1961), si dedicherà esclusivamente alla direzione del doppiaggio di film stranieri (cfr. Poppi Roberto, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 2002, pag. 387).

*biciclette era diventato esigente con se stesso. Ma la passione del gioco, le continue perdite che subiva, lo spingevano a cercare occasioni di guadagno di ogni genere e qualità<sup>617</sup>.*

Con l'ausilio dello sceneggiatore di Luzzara, il testardo giovanottone si presenta finalmente al suo pubblico "in carne ed ossa" per riproporre la serie di goffe avventure che tanto lo aveva deliziato. La vicenda illustra le peripezie del giovane esploratore del gruppo dei boy scout della parrocchia di Don Isidoro, che innamorato della signorina Margherita, si adopera in tutti i modi per attirare su di sé le attenzioni di lei, senza però riuscire mai a dichiararsi, perché, non appena riesce ad avvicinarla è vittima d'un attacco di balbuzie. Per rompere gli indugi Alberto decide di partecipare ad una corsa indetta dal Centro Sportivo Italiano, anche con la speranza di vincere il primo premio 100.000 lire che servivano al parroco Don Isidoro a comprare un nuovo e bellissimo presepe di quello stesso identico valore. Però, a causa delle sue maldestre pensate, Alberto combina guai d'ogni genere, che determinano alla fine l'annullamento della corsa e le proteste dei concorrenti. Sottolinea Grazia Livi come si tratti d'un film...

*... che rivisto oggi, a distanza di quindici anni, risulta delizioso. Sordi vi appare come il "compagnuccio" che aveva interpretato alla radio: capelli biondo-stoppa, nuca rasata, giacca a quattro bottoni tutta abbottonata, labbra fini fini, ristagna zelante e sorprende, borsetta sottobraccio con dentro i suoi ammennicoli d'inventore, la camminata svelta e il sederono grosso, da ragazzone di buona famiglia diretto verso certi suoi assurdi e volenterosi scopi. Nella prima inquadratura appare alla finestra del suo casamento, all'alba, in pigiama bianco, mentre chiama assurdamente il vecchio immondezzaro che sta poco più lontano col suo triciclo. "Scopi! Scopi!" grida e "buon giorno scopi della nettezza urbana... Vieni qua scopi, scopi cori cori cori! Scopi cori che ti voglio far vedere una cosina!". Lo scopino di malavoglia obbedisce al richiamo, ma la cosina che Alberto gli vuoi far vedere è così sciocca da mandarlo su tutte le furie, e intanto i coinquilini, svegliati da quelle grida mattutine, spalancano le*

---

<sup>617</sup> De Sica Christian, *Figlio di papà*, Milano, Mondadori, 2008, pag. 100.

*finestre imprecando. Le inquadrature che seguono, stilisticamente molto nitide e graziose, mostrano questo giovanottone alle prese con una quantità di situazioni che lo rivelano invariabilmente pronto al compromesso e al sorriso: fastidioso e deferente, opportunista e sentimentale, vigliacco e volenteroso. “Era uno di quei giovanottelli dell’Azione Cattolica tipici del dopoguerra...”. Era un buono perché andava in chiesa, si comunicava, frequentava il coro della parrocchia, era grande amico di don Isidoro, ma sotto ci aveva una tale sete di potere, era un tale arrivista! In una gara di boy-scouts, per esempio, vuole arrivare primo per forza, e allora corre con tutte le corde del collo tese, con le sue chiappone, tutto accanito, tutto trafelato... S’innamora a prima vista d’una signorina, la signorina Margherita, e siccome è un sentimentale, l’aspetta fuori della porta con le margherite in mano: “Buongiorno signorina Margherita” ma poi a un raduno la evita per correre a baciare la mano a don Isidoro... Si nasconde per fare le sorpresine, è sempre ossequioso. È uno di quei democristianucci tutti pieni di voglia d’arrivare...<sup>618</sup>.*

Naturalmente la versione cinematografica del compagnuccio acquista tutta una serie di tratti anche grotteschi appartenenti a precedenti creazioni sordiane. Tanto gli attacchi intempestivi di balbuzie (che affliggono il protagonista proprio nei momenti delle dichiarazioni amorose) come l’intero episodio dello smarrimento del costume da bagno, per esempio, appartenevano ad il Signor Dice (la prima macchietta radiofonica del Nostro (scritta assieme all’attore balbuziente Fiorenzo Fiorentini). Vengono poi anche recuperati anche elementi del suo repertorio teatrale come il citato tormentone di *Imputato... Alziamoci!* (“io me la tengo come un oracolo questa testa e tu m’hai dato una botta in testa”, impiegato nell’episodio dell’invettiva contro il vetturino teatrale del personaggio del gaucho frocio), o l’entrata in scena per raggiungere il nastro di partenza della maratonina (preceduto dalle note della banda dei *compagnucci* che mantiene un impianto marcatamente rivistaiolo). Nella creazione del compagnuccio cinematografico, molto forte è tuttavia il contributo di Zavattini che lo immagina come un ibrido tra un personaggio alla maniera di Grosz (pittore caro a per la soffusa ed infantile perfidia che

---

<sup>618</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 71-72.

connota le sue figure) ed uno dei fumetti. Proprio in questo senso è sorprendente la somiglianza di Alberto provetto podista con uno dei *Beagle Boys* maldestri ed acerrimi nemici di Topolino (Mickey Mouse) e Paperino (Donald Duck) che proprio nello stesso anno dell'uscita del film facevano la loro prima comparsa nel mercato italiano con il nome di *Banda Bassotti*<sup>619</sup>.

Sebbene il film avesse riscontrato un certo successo tra il pubblico giovanile, in generale (come ricorda lo stesso Albertone) il progetto non riceve una risposta adeguata alle aspettative:

*... il film ebbe un tiepido successo. La gente andava a vederlo spinta dal ricordo del programma radiofonico, però rimaneva un po' delusa. Avevamo puntato troppo sui dialoghi, sulla parola, come se si trattasse ancora una volta di un'impresa di carattere radiofonico, non tenendo conto dell'immagine che, nel cinema, va sfruttata il più possibile in funzione narrativa. Ripensandoci, a distanza di anni, e rivedendo il film con distacco, posso affermare che Mamma mia, che impressione! non ebbe il successo che speravamo forse perché era in anticipo su un tipo di comicità un po' astratta e surreale. Si inseriva, infatti, nel filone dei film comici italiani, con troppe innovazioni: la satira di costume, i personaggi veri presi dalla realtà. E si scontrò anche con le autorità ecclesiastiche che proibirono ai cinema parrocchiali di proiettarlo*<sup>620</sup>.

Più che l'improprio paragone con l'omologo radiofonico od il supposto eccesso di dialoghi, vengono a penalizzare la fortuna del film in primo luogo la registrazione sonora di bassissima qualità (come segnala Ermanno Contini nella sua recensione d'epoca<sup>621</sup>). Secondariamente (ma dalla nostra prospettiva ancora più decisivo) è lo stesso virtuosismo mimico sordiano a spiazzare il grande pubblico. Gli spettatori cinematografici dei primi anni 50, infatti, non erano ancora abituati ad un comico che indossava l'insopportabile macchietta di pingue e goffo *boy scout* con un inusuale

---

<sup>619</sup> Appaiono nella storia a fumetti "Paperino e la Banda dei Segugi", pubblicato nel novembre del 1991 in *Walt Disney's Comic and Stories* n°134, dai tipi di Arnoldo Mondadori Editore per cui aveva lavorato, come sceneggiatore di fumetti, lo stesso Cesare Zavattini.

<sup>620</sup> Dichiarazione di Sordi a Maria Antonietta Schiavina, in Id., *op. cit.*, pag. 80.

<sup>621</sup> Cfr. *Il Messaggero del lunedì*, Roma, 9 aprile 1951.

livello d'ambiguità. Le maldestre esecuzioni dei suoi fioretti testimoniavano le apparenti le "ottime intenzioni". Buoni propositi beffardamente smentiti dal suo sguardo da matto perfettamente conscio del potere sfiancante della propria imperterrita petulanza. Proprio l'efficace efferatezza della caricatura d'uno di quei giovanottelli dell'Azione cattolica tipici del dopoguerra, la messa alla berlina d'uno di quei rappresentanti grotteschi e surreali dell'ambiente che gravitava attorno alle chiese (vale a dire il tessuto connettivo che teneva in piedi la D.C. per dirla con parole di Ernesto Brunetta<sup>622</sup>), arriva ad urtare le alte sfere della Censura Cinematografica Cattolica. La conseguente qualifica "escluso per tutti", impedisce la distribuzione del film nell'intero circuito parrocchiale (circa diecimila sale) con un'ingente perdita d'incassi. Deciso a recuperare almeno una fetta di quel pubblico perduto per mitigare il disavanzo produttivo, il Nostro si cimenta in un episodio che nella maniera in cui viene riportato dalla Grazia Livi sarebbe potuto perfettamente appartenere ad uno degli sketch del film in questione:

*Sordi decise di riconquistare almeno quel mercato. Un'occasione buona c'era: unirsi al gruppo di attori che venivano ricevuti dal Papa in occasione dell'udienza annuale concessa alle personalità del teatro. Il giorno dell'udienza, nella fastosa sala pontificia, Sordi assistette con occhio di comico all'imbarazzo ed alla commozione degli attori, in nero, di fronte alla bianca e ieratica presenza di Pio XII. "Il Papa, da gran signore, faceva delle domande, ma loro non sapevano rispondere, sembravano tutti inscimuniti. Poi passò a salutare, a farsi baciare la mano, e quando arrivò davanti a me, io gli acchiappai la mano e me la misi sul cuore... Io questa mano non la lascio più... No, no, Santità... È un'occasione troppo bella! Santità lei mi deve concedere un'udienza privata! Ci ho un problema da sottoporle Santità! Mi lasci ancora un pochino la mano Santità. Intanto dietro al Papa c'erano tutti i dignitari che guardavano con la caramella nell'occhio, e non sapevano che cosa pensare". Quell'episodio divulgato poi dai colleghi, che quel giorno*

---

<sup>622</sup> Cfr. Brunetta Ernesto, "Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale", in De Giusti Luciano (curatore) *Storia del cinema italiano 1949 - 1953*, Venezia, Marsilio, 2006, vol. VIII, pag. 43.

*furono combattuti fra l'ilarità e la vergogna, è passato alla leggenda come uno degli scherzi più grotteschi di Sordi, come la prova straordinaria della sua beffarda lucidità e del suo profondo cinismo, oggi si direbbe della sua volontà "dissacrante". Sordi invece a distanza di anni replica tranquillo: "E perché? Gli altri non parlavano. Stavano tutti ammutoliti. Allora parlai io". Il bello è che Sordi riuscì poi a ottenere in parte il suo scopo. Ricevuto privatamente non dal Papa ma dal direttore del Centro Cattolico Cinematografico, seppe convincerlo che Mamma mia che impressione era in realtà una satira giusta e ingenua che colpiva utilmente il conformismo di molti cattolici, e alla fine ottenne che il giudizio "escluso per tutti" fosse sostituito da un "adatto per adulti"<sup>623</sup>.*

Sebbene l'estremo intervento di Sordi avesse contenuto i danni finanziari, la società Produzione Film Comici si viene a sciogliere, poco dopo, senza che tuttavia la relazione del Nostro con De Sica o lo stesso Zavattini ne rimanesse intaccata. Anzi soprattutto a radice dell'episodio citato, l'amicizia con il regista sorano viene rinsaldata e tale si manterrà lungo tutta la carriera cinematografica: numerose saranno infatti le collaborazioni cinematografiche tra i due che molto spesso si frequentavano fuori del lavoro. In molte occasioni Sordi era ospite per pranzo o per cena della signora Mercader, con grande gioia di Manuel e Christian, che si divertivano a fare le imitazioni dei suoi personaggi, come sottolinea il secondo dei due:

*Alberto era un genio. Per alcuni aspetti superiore anche a Totò. Sordi era più intelligente, molto intelligente. Gli attori di solito non sono intelligenti, gli attori sono un po' stupidi, hanno sempre l'occhio da gallina, se fai loro un complimento... [Sordi mi insegnava:] "Quando tu senti che qualcuno parla male di te, abbraccialo e bacialo. E ridi. Soprattutto ridi" [...] Prima di morire, mi ha detto: "Tu Chri' quando vedi una foto mia, devi mettere un moccolletto sotto la fotografia e dire Grazie*

---

<sup>623</sup> Livi Grazia, *Ibidem*.

*Alberto” Ho imparato tanto da lui, tantissimo. Ha inventato quasi tutto. Dicevano che imitavo mio padre. Ma non era vero. Imitavo Sordi*<sup>624</sup>.

Quest'appunto finale, ci consente di schierare su una traiettoria di omogeneità, lo stile recitativo di Vittorio De Sica e di Sordi. La questione viene illustrata e testimoniata con grande chiarezza dallo stesso Christian, quando nel 1991 dirige ed interpreta *Il conte Max*, film che costituisce una sorta di compendio ed omaggio ai due attori, tanto da far dire alla critica che si trattava di “fusione tra il modello paterno e quello di Sordi<sup>625</sup>”. Suo padre aveva interpretato, infatti in *Il signor Max* (Mario Camerini 1937), la prima versione della storia di un giovane giornalista di Via Vittorio Veneto con inquietudini evasive ed aspirazioni nobiliari. Nel successivo rifacimento *Il conte Max* (Giorgio Bianchi, 1957), invece Vittorio De Sica aveva assunto il ruolo del nobile ed attempato mentore del giovane edicolante ( personaggio questa volta cucito attorno al virtuosismo d'Alberto Sordi).

Numerosi sono i film in cui si possono apprezzare i duetti tra “l'interprete del Maresciallo Carotenuto<sup>626</sup>” ed il Nostro, con sketch che ripropongono quasi sempre la relazione maestro - allievo [fino al gustoso *divertissement* di *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956) con De Sica *Seneca* precettore di Sordi *Nerone*]. Ma è proprio il suddetto film di Giorgio Bianchi a fissare anche in direzione metafilmica le confluenze del sapere attoriale del primo nel secondo. In tal senso segnala la recensione coeva di Enrico Bassano:

*Ritorna sullo schermo quel Signor Max che Vittorio De Sica interpretò venti anni or sono diretto da Mario Camerini, ritorna col gioco dei quattro cantoni — è un passatempo con sottofondo amarognolo, guidato dal fiume tempo — cioè De Sica passato dal ruolo del giovane giornalista a quello del brizzolato signor conte Max. mentre alla creazione dell'ambizioso strillone fanatico di evasioni si cimenta Alberto Sordi. Due caratteri comici ben diversi alle prese con lo stesso personaggio.*

---

<sup>624</sup> De Sica Christian, *Ibidem*.

<sup>625</sup> Cfr. Grazzini Giovanni, “Il Conte Max”, *L'Indipendente*, 28 settembre 1991.

<sup>626</sup> Il popolarissimo ed attempato donnaio in divisa, protagonista desichiano del film *Pane, Amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953) e delle numerose sequele.

*Naturalmente si spostano anche i valori della novellina di Camerini: il giovanotto che evade oggi non ha più gli slanci sentimentali e l'ansia crepuscolare e gozzaniana di Vittorio De Sica, ma si rivela d'impianto un gagliardo romano che concupisce una donna del bel mondo, che s'infiltra tra gli "sci sci" dei giocatori di bridge, frequentatori di "sleeping-car". conoscitori degli alberi genealogici di tutte le nobili famiglie non ancora sbaraccate. Si scivola così nella satira moderna professata dagli autori di sketches di rivista, anche perché la comicità di Alberto Sordi non è dello stesso lievito, di quella di Vittorio De Sica. Ma occorre dire schiettamente come questo film diretto da Giorgio Bianchi sia, non solo divertente assai, ma anche munito di una certa dose d'intelligenza. Alberto Sordi qui è finalmente tenuto a freno (un correttivo che auspichiamo da tempo): ne risulta una costruzione meno labile del personaggio, un segno più duraturo, meno scalfito, di un carattere. La lezione di bridge impartita da De Sica a Sordi è duplice: al gioco esteriore della comicità subentra l'insegnamento salutare sulla contenutezza, sulla misura, sullo stile. E De Sica, col suo conte Max, è di una classe veramente superiore<sup>627</sup>.*

Una classe superiore esplicitamente dichiarata nel passaggio da *signor Max a conte Max*, che ironizza il modello attoriale di De Sica fuori e dentro la metafora argomentale dell'educazione alle buone maniere. Il *bon ton* e l'arte distaccata di saper perdere al gioco, certificata appunto dalla notissima fama desichiana di accanito giocatore. Eppure, come sottolinea la recensione, s'è trattato di due caratteri comici ben diversi. De Sica proprio come accadeva al conte Max (attorialmente una perfetta sintesi di leggerezza e simpatia) dimostrava quel misurato *atout* da bravo giovane che, secondo le parole di Fofi, "le mamme sognano per le loro figlie"<sup>628</sup>. Albertone, al contrario, voleva essere antipatico, un pessimo partito per fidanzate ed eventuali suocere. Tuttavia il Nostro aveva individuato nel tono interpretativo di De Sica, un'eleganza naturale condita da un'aria fintamente distratta. Uno charme proprio di quei ed autentici *generoni* romani Apolloni e Bonnard, che avevano rappresentato i modelli di

---

<sup>627</sup> Bassano Enrico "Il conte Max", *Corriere Mecantile*, Genova, 7 settembre 1957.

<sup>628</sup> Cfr. Fofi Goffredo, "De Sica, con diffidenza", in *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Cit., pagg. 78-83.

vita<sup>629</sup>. In *Il signor Max* [meglio che in *Gli uomini che mascalzoni!* Film di Mario Camerini del 1932), Vittorio De Sica proponeva, in contrasto con i coevi divi di stampo eroico-militaresco alla Nazzari o alla Giacchetti, questa sorta di chiaroscuro tra la superficiale gradevolezza dei suoi tratti brillanti (da giovane amoroso da *telefoni bianchi*) ed eleganti venature di malinconia. Un sentimento caratteristico di quella stessa estrazione piccolo borghese da cui proveniva lo stesso Sordi, vale a dire quel ceto dalla fortuna perennemente fluttuante di fronte all'evolversi della Storia, sempre desideroso di raggiungere l'eccellenza, sempre angosciato dalla possibilità di cadere nella povertà e nell'anonimato. La vicenda del giovane giornalista di via Veneto, “un borghese piccolo piccolo” (quasi proletario) che s'adoperava per farsi credere d'aristocratico gentiluomo, aveva fondato quella duplicità interpretativa sulla quale De Sica attore costruirà tutti i suoi personaggi. Nobile gentiluomo *démodé* e simpatico furfante perfettamente integrato ai propri tempi. Mario Camerini (nelle sue commedie “bianche”) aveva già valorizzato la duplicità attoriale desichiana ed Alessandro Blasetti (un altro regista frequentatore della “fiera del bianco”) lo ripropone Blasetti in *Il processo di Frine*, episodio di *Altri tempi* (1951):

*Ah la legge!... Forse siamo aridi noi... che non sappiamo interpretarla... Perché la legge impone si di... di... condannare questa donna all'ergastolo... a vita. Ma d'altra parte non è questa stessa nostra legge che prescrive siano assolti i [dirigendosi verso i giurati] minorati psichici? Ebbene allora perché non dovrebbe essere assolta una... MAGGIORATA FISICA [indicando Gina Lollobrigida] come questa formidabile creatura?*

Con questa famosa arringa, ma soprattutto con la tetralogia del “Maresciallo Carotenuto”<sup>630</sup> otterrà l'affetto del grande pubblico, mentre la critica dimostrerà il suo apprezzamento (anche sul versante interpretativo) solo con *Il generale della Rovere* (1959). Anche in questo caso il collega ed amico Roberto Rossellini, gli permette di

---

<sup>629</sup> Così come si può definitivamente evincere nel già citato *Gastone* (Mario Bonnard, 1959), film omaggio a questi modelli di vita (Bonnard, Apolloni, Petrolini) dove Vittorio De Sica interpreta ancora un nobile decaduto, mentore crepuscolare del personaggio sordiano (N. del A.).

<sup>630</sup> Vale a dire le sue interpretazioni da protagonista di *Pane, amore e fantasia* (Luigi Comencini, 1953), *Pane, amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1954), *Pane, amore e...* (Dino Risi, 1955) ed infine *Pane amore e Andalusia* (Javier Setó, 1958) (N. del A.).

interpretare il personaggio dell'imbroglione che diventa eroe per una cialtronesca coerenza con propria profonda inclinazione al sotterfugio, la falsificazione, la recitazione e l'azzardo: un saggio meraviglioso del proprio stile recitativo a metà (per dirla con Luigi Chiarelli) tra *maschera e volto*.

La metafora presa in prestito dalla commedia di ci consente di chiarire l'importanza ed i requisiti le dell'eredità di De Sica nell'insieme di caratteristiche attoriali del Nostro. Infatti è proprio nella qualità della sintesi tra i due poli di maschera e volto o meglio di *maniera e natura*, che si delineano i connotati di un'identità interpretativa. Secondo quanto afferma il critico e storico Maurizio Grande...

*... il carattere più evidente nella tradizione attoriale italiana è proprio la fusione fra persona e personaggio, fra natura e maniera, fra maschera e volto. L'attore italiano sa modellare il proprio volto come maschera "naturale", nel senso che riesce a cogliere nei propri tratti somatici la configurazione di un "carattere" quasi spontaneamente fittizio, teatrale; di modo che può impiegare le proprie risorse con il minimo sforzo e il massimo rendimento estetico. Vittorio de Sica è un attore "esemplare" sotto questo profilo. Il primo e più importante dato che giunge allo spettatore è la familiarità che De Sica ha con il personaggio, dunque una forma molto particolare di versatilità, che è assai diversa dalla versatilità intesa comunemente come "elasticità" nell'indossare una maschera o nel fingere un personaggio. La versatilità di Vittorio De Sica consiste in un'arte attoriale che diviene come una seconda natura, in un modo di interpretare i ruoli e di dar vita ai personaggi che non consente di isolare la maschera dal volto; o, detto fuor di metafora, che non consente di scindere attore e personaggio, pur senza rilevare una vera e propria istanza di immedesimazione...<sup>631</sup>.*

Quando il Nostro motivava la sua ammirazione per Vittorio De Sica in quanto recitava come se "parlasse un amico", si riferiva giusto a questa particolare familiarità con

---

<sup>631</sup> Grande Maurizio, " Il sembiante e la maschera. Natura e maniera in Vittorio De Sica", in Micciché Lino (coordinatore), *De Sica. Autore, regista, attore*, Venezia, Marsilio, 1992, pagg. 115-123.

cui l'attore sorano interpretava i propri ruoli: una sorta di versatilità *sui generis* che gli consente di compiere un piccolo scarto rispetto al mero atto di coniugare capacità somatiche (mimica facciale, gesto e voce) e psicologiche (tratti culturali ed elezioni estetiche individuali) alla preparazione del ruolo. Il grande attore, il grande *indossatore di maschere* (secondo la definizione di Maurizio Grande che più sopra s'era utilizzata per parlare di Eduardo De Filippo) ha raggiunto una tale consapevolezza delle proprie capacità, della propria *natura*, da rendere esplicita la lettura personale d'accademicismi, convenzioni, tecniche tradizionali ossia della *maniera*: l'esercizio alla duttilità gli consente una trasmigrazione completa, somatica ed animica, d'ogni sfumatura di carattere, d'ogni piccolo rilievo comportamentale nel personaggio chiamato ad interpretare. Si tratta, in questo caso, d'un lavoro di denudamento attoriale per raggiungere l'immedesimazione in un essere fittizio che si deve percepire come *naturale*, ma che in realtà è frutto d'una manipolazione ottenuta seguendo la *maniera* d'autori o delle convenzioni culturali. Il caso di De Sica è distinto: questi riesce a rivestire il corpo, l'anima, il linguaggio del personaggio, con la sovrapposizione del proprio corpo e della propria lingua, senza che avvenga alcuno *scambio di identità*. La sua versatilità interpretativa confluisce in una *seconda natura* dove la maniera della modulazione dell'io (l'interprete) viene riassorbita nella sempre cangiante natura dell'altro (l'interpretato): quest'ultimo si trova in perfetta assonanza con il primo, con il risultato che la maniera propria del personaggio diventa natura nell'attore. Nelle sue performance, infatti, riesce ad amalgamare, come pochi altri, natura e maniera in modo che...

*il linguaggio diventi modulazione corporea e il corpo tastiera di segni. De Sica mantiene il gesto, la postura, la "pressione" corporea sempre un giro di vite sotto la contraffazione dell'identità, vale a dire un mezzo tono sotto il dramma dell'immedesimazione. Ciò significa che l'arte attoriale di De Sica consiste nella capacità di identificare il personaggio con pochi tratti essenziali, semitoni vocali e accenni mimici, senza ricorrere né alla stravaganza dell'improvvisazione libera né all'introspezione dell'immedesimazione<sup>632</sup>.*

---

<sup>632</sup> Ibidem.

Non ancora, dunque, *creatore di maschere* perché non si prefigge la creazione d'una maschera fissa, su quella stessa linea definita per Peppino de Filippo ed Alberto Sordi, e tuttavia non più *indossatore*, non più permeabile alla necessità d'immedesimarsi in virtù della propria facoltà di stilizzazione. Vale a dire quella capacità d'interpretare il farfallone Carotenuto o l'impostore riscattato Della Rovere non già come macchiette o caricature, ma come figure tipiche della commedia sociale dove l'arte di vivere coincide con l'arte d'apparire. Detta stilizzazione si impegna ad individuare nel personaggio (inteso come identità estranea al proprio interprete) i tratti della sua divisa sociale, i connotati più immediatamente riconoscibili della sua maschera pubblica, per assumerli e compartirne la teatralità. De Sica illustra e condivide lo sforzo che compie il personaggio per trasformare la propria natura in manierismo, senza cadere nella simulazione. Un lavoro che non entra nella parodia, ma ne indica gli sviluppi anche grotteschi, di cui si farà interprete il Nostro. Il modello desichiano è importante, dunque, nella nuova proposta d'esibire la contraddizione comica tra carattere del personaggio ed immagine sociale del proprio ruolo. A fronte di un'interpretazione che prevarica e ridicolizza il personaggio, proiettando sulla scena la ridicola epopea d'un fallimento di "maniera", si comincia ad assecondare la sua follia, a prestare fede al suo disequilibrio come se "parlasse un amico".

### 2.29.1. Posso chiamarti papà?<sup>633</sup>

... [sul set di *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959)] *Sordi era molto duro, non perdonava, diceva quello che pensava in modo diretto. Quando c'era lui i generici non erano molto allegri, perché li metteva a tacere tutti [...] V'erano discussioni anche tra Sordi e De Sica, ma Sordi provava molto rispetto per quest'ultimo e ne seguiva tutti i consigli. De Sica era l'unica persona che poteva dirgli se aveva sbagliato o meno*<sup>634</sup>.

---

<sup>633</sup> Domanda posta dal personaggio sordiano di Agostino (segretario dell'Organizzazione Internazionale per la Moralità Pubblica) al suo presidente interpretato da De Sica in *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959): Agostino aspira alla nomina di vicepresidente e cerca di ghermire la simpatia del presidente facendo una corte spietata alla figlia (Franca Valeri). Si tratterebbe quindi solo d'un padre politico, mentre nel 1967 finalmente De Sica Sordi saranno "veri" padre e figlio nel terzo film diretto da quest'ultimo *Un italiano in America* (N. del A.).

<sup>634</sup> Dichiarazione del direttore della fotografia Alvaro Mancori a Tatti Sanguineti presente nei contenuti extra della pubblicazione digitale del film *Il Moralista*, Ripley's Home Video, 2003.

La dichiarazione di Alvaro Mancori (direttore della fotografia molto attivo negli anni 50 soprattutto nei film di Totò) testimonia il *decalage* attoriale ed artistico tra De Sica e Sordi, già accennato in precedenti esempi. Questi aveva seguito la carriera registica desichiana fin dai suoi esordi e gli era affidato l'incarico di effettuare le riprese di *Il Moralista* da una produzione che aveva dovuto affrontare dubbi e perplessità prima, durante e dopo la lavorazione. In quell'epoca Sordi era all'apice del proprio successo, lavorava contemporaneamente a due o tre progetti scritti e pensati apposta per lui. Ancora non s'era deciso a dirigere, preferiva recitare seguendo le indicazioni di *metteurs en scène* come Luigi Filippo D'Amico<sup>635</sup>, lo stesso Luigi Zampa o Giorgio Bianchi. Quest'ultimo, conosciuto durante la lavorazione di *Che tempi!* (1947) aveva manifestato le proprie abilità di regista sobrio e garbato forse più incline alle tonalità sentimentali che satiriche. Pur senza eccellere in particolari virtuosismi, aveva dimostrato la propria solidità nel dirigere le interpretazioni sordiane di *Via Padova 46* (1953), *Accadde al penitenziario* (1955), *Buonanotte ... avvocato!* (1955), *Il conte Max* (1957) e *Brevi amori a Palma di Maiorca* (1959). Ma durante la lavorazione di *Il Moralista* quando avviene la faticosa rottura:

*Giorgio Bianchi era un ottimo regista, ma pieno di tic e sempre molto nervoso. Decideva di mettere la camera in un determinato punto e poi, dopo che luci e fuochi erano stati calibrati, cambiava idea. Esclamava: "Ma che te frega tanto c'è tempo!". Invece non c'era tempo per niente ed il produttore Nino Crisman (che era stato anche attore) stava sempre sul chi va là ed alla sera quando c'era da stilare la programmazione erano dolori! Sordi guardava sempre l'orologio perché lo aspettava sempre un'altra troupe in un altro stabilimento: lui chiamava al telefono per assicurare che avrebbe finito presto, mentre Bianchi perdeva tempo, sembrava quasi lo facesse apposta. Raccontava*

---

<sup>635</sup> Nipote dello storico teatrale Silvio D'Amico aveva già conosciuto il nostro sul set di *Le miserie del signor Travet* dove aveva ricoperto l'incarico di aiuto regista dopo d'aver anche firmato la sceneggiatura con lo pseudonimo di Filippo Mercati. In virtù della sua capacità di dirigere con eleganza e rispetto dei ritmi del comico protagonista si guadagna la fiducia di Sordi che gli affida la regia di alcune sue prove migliori come *Bravissimo* (1955), *Guglielmo il dentone* [episodio sordiano del film *I complessi* (1965)], *Il marito di Roberta* [episodio sordiano del film *I nostri mariti* (1966)] ed *Il presidente del Borgorosso Football Club* (1970).

*barzellette, ma né il produttore, né Sordi ridevano ... fino a che non intervenni io: “Sì Alberto, lo fa proprio apposta!”. Allora Sordi sbottò, Bianchi se la fece letteralmente sotto (nel senso che dalla paura gli venne un attacco di colite) e Crisman lo cacciò via. Dopo il fatto De Sica si offerse di portare a termine il progetto contando sulla mia collaborazione [...] Le scene in cui recitavano De Sica e Sordi assieme si verificava una grande lotta tra i due per controllare le entrate e le uscite che entrambi presumevano di sapere... v'erano discussioni tra i due e Sordi permetteva di discutere solo a lui<sup>636</sup>.*

L'unica stella polare della rotta di produzione tanto sgangherata e traballante era Albertone, ma fra tanti naufraghi l'unico a poter svolgere la funzione di nocchiero era De Sica. Come sostiene l'autore del soggetto Rodolfo Sonogo<sup>637</sup> in quell'epoca il cinema era avventuroso, si lavorava sempre in corsa, alla bersagliera. Lo chiamavano perché scrivesse un soggetto per Sordi e lui con abilità ed entusiasmo lo realizzava in poche ore. Nel caso del film in questione era dovuto intervenire dalla sera alla mattina perché tutta la troupe era ferma negli stabilimenti *Titanus*, senza produttore né copione: l'unico a farsi avanti era stato proprio De Sica per chiedere gentilmente se la parte era ancora sua. Sottolinea lo stesso Sonogo:

*De Sica faceva sostanzialmente due personaggi: il Conte ed il Truffatore. Trascorrevano le notti a giocare e spesso il giorno dopo rappresentandosi sul set, si era scordato il personaggio. E allora ti fissava incerto come per chiederti se lui fosse conte o truffatore. “Sono ancora il conte?”<sup>638</sup>.*

Nel film in questione, come in altre delle sue migliori interpretazioni (*Il generale della Rovere* o il sindaco corrotto di *Il vigile*) era entrambe le cose. In questo

---

<sup>636</sup> Dichiarazione di Alvaro Mancori, *op. cit.*

<sup>637</sup> Cfr. Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 354, e Anselmi Michele, “Caro cinema, torna a graffiare”, *L'Unità*, 25 ottobre 1987. Tutte le maggiori indicazioni sullo sceneggiatore Rodolfo Sonogo sono raccolte e selezionate da Tatti Sanguineti nel suo preziosissimo *Il cinema secondo Sonogo*, Bologna, Cineteca, 2006.

<sup>638</sup> Cfr. Sanguineti Tatti, *op. cit.*, pag. 202.

suo modo di recitare senza interpretare (o meglio nascondendo o soffocando tutti gli artifici attoriali) anticipava la velata ipocrisia del nuovo *homo democristianus* quel nuovo profilo di modello politico che trasforma la ragion di stato in pura strategia di autopromozione. In questo senso il personaggio desichiano è una profezia degli elementi che costituiranno il nuovo quadro dirigenziale del partito di governo, senza più ideali forti, senza più sensibilità istituzionale. Materialisti epicurei, che anche fisicamente mutano la propria identità pallida e affilata in quella più nutrita, elegante e gaudente. De Sica anticipa dissimulatamente la mostruosità della creazione sordiana che nella deformazione grottesca non occulta più l'ambiguità truffaldina. De Sica è ancora un moderato, un abile prestigiatore, un astuto giocatore di poker capace di bacchettare e sedurre. Sordi diversamente, è un estremista della doppiezza, Jekyll di giorno e Hyde di notte.

Più precisamente nel film in questione, a torto s'è voluto avvicinare la figura dell'Agostino sordiano, unicamente ed univocamente, al personaggio reale dell'onorevole Agostino Greggi ultimo esponente dell'austera generazione di De Gasperi. È vero che il signor Greggi s'era distinto per clamorosi episodi di santimonia (famosa era rimasta la censura del cartellone pubblicitario che in occasione della celebrazione del quinto centenario della nascita di Lorenzo il Magnifico riportava una gigantografia della *Venere* di Botticelli, senza poi dimenticare le ridicole battaglie sui centimetri di pelle mostrabili o meno nei manifesti dei film), ma eccessivamente riduttivo sarebbe pensare che il Nostro avesse voluto creare unicamente una parodia. Tanto la materia ispiratrice come il bersaglio della satira sono più compositi e complessi. S'è detto che Rodolfo Sonogo aveva preso lo spunto argomentale da un episodio che era realmente successo a Papa Pio XII, quando durante una visita pastorale in macchina aveva scorto, appena fuori le cinta urbane capitoline, le enormi réclame di *Miss spogliarello* [*En efeuillant la marguerite* (Marc Allégret, 1956) con la Bardot come protagonista] e *Zarak Khan* [*Zarak* (Terence Young, 1956) protagonista femminile Anita Ekberg]. La vicenda riportata clamorosamente dal settimanale *L'Europeo*, "Queste sono le immagini che hanno turbato il Papa", termina sui banchi di un tribunale con la celebrazione d'un giudizio intentato contro la CEIAD (Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione che distribuiva, appunto, il film della Bardot incriminato) dal giovane avvocato dell'Azione Cattolica, Agostino Greggi latore

di un corpus di tredicimila messaggi di solidarietà con il pontefice. D'altra parte è altrettanto certo che il personaggio sordiano assume alcuni tratti di Monsignor Albino Galletto, segretario esecutivo della Pontificia Commissione per la Cinematografia nonché direttore del Centro Cattolico Cinematografico. Questi s'adoperava di redigere settimanalmente un bollettino, con i giudizi morali dei film in uscita, da affiggere nelle bacheche di ciascuna parrocchia italiana: accanto al titolo del film si poteva leggere la sigla P (visibile nelle sale parrocchiali che, grazie all'impegno di Giulio Andreotti, tra il 1949 e 1950 erano diventate quattromila), T (visibile a tutti), TR (visibile a tutti, ma con riserve per i giovanissimi), A (visibile agli adulti), AR (visibile agli adulti di piena maturità morale) S (sconsigliato per tutti), E (escluso per tutti).

Ora, il mero profilo d'un "Moralista" calibrato semplicemente su una summa psicosomatica ibrida tra l'onorevole Greggi ed il monsignor Galletti, assumerebbe unicamente l'aspetto d'una macchietta. Sordi e Sonego si spingono oltre e fanno emergere paradossalmente il lato più oscuro, indicibile, inenarrabile dell'animo censorio: vale a dire il pensiero di trovare interesse e gratificazione nel praticare occultamente ciò che si rifiuta e combatte alla luce del sole. La figura dell'Agostino sordiano è comicamente deforme, ma anticipa quella doppiezza morale, quell'edonismo capitolino che Federico Fellini saprà ritrattare l'anno successivo in *La dolce vita*, film che come sottolinea ancora Sanguineti è molto vicino ad *Il moralista* che in qualche modo ne anticipa temi ed atmosfere:

*La presentazione del mondo cinico e corrotto dei locali notturni preannuncia quella di La dolce vita che esce nelle sale proprio lo stesso giorno in cui il cantante Fred Buscaglione, autore ed interprete del tema musicale di Il moralista, si schianta mortalmente con la sua Ford Thunderbird dopo essersi esibito fino a tarda notte in un night club di via veneto. Esistono molti punti di coincidenza tra Il moralista e La dolce vita, sebbene il primo fosse stato girato quasi clandestinamente (con una produzione che s'era già avviata senza soggetto né sceneggiatura), mentre il secondo avesse assunto già da subito quella maestosità tinta di trasgressione che trasformava le riprese esterne in un autentico happening (vieni andiamo a vedere la Ekberg che si denuda nella Fontana di Trevi).*

*vi incontriamo lo stesso ambiente, la stessa laicizzazione peccaminosa della città sacra, il mondo degli spogliarelli e le prime figure di transessuali: queste nuove figure volgari, sboccate, che non perdono occasione per promuoversi, pronte ad ogni tipo di impudicizia, intollerabili e quindi da “escludere dalla visione di tutti”<sup>639</sup>.*

La figura di Anita Ekberg costituisce appunto un'altra mina contro la moralità, comune ad entrambe le pellicole, nella prima perché concatenante i turbamenti del Papa, nella seconda in ragione della sua esuberanza giunonica che, quando viene ristretta dentro un abito dalle connotazioni talari, assume toni quasi eretici. Contro il suo generoso modello di femminilità si schiererà un altro famoso moralista vale a dire quell'Antonio Mazzuolo protagonista del pamphlet anticensorio felliniano *Le tentazioni del Dottor Antonio* [episodio del collettivo *Boccaccio 70* (Monicelli, Fellini, Visconti, De Sica; 1963)], interpretato da Peppino De Filippo. Preferito all'ultimo momento da Fellini all'attore Romolo Valli (che nella preparazione del personaggio aveva studiato a fondo le movenze dell'onorevole Giulio Andreotti quindi troppo vicino ad “indossare” una caricatura), l'interprete napoletano conferma la propria sintonia con quella via recitativa sordiana (di cui s'è disquisito più sopra) indicata anche se non del tutto praticata da Vittorio De Sica. Come conferma Enrico Giacovelli, allo stesso modo di Sordi, Peppino crea un personaggio dall'integrità troppo ostentata per non apparire sospetta. Una vera allegoria del lemma di Giuseppe Marotta: *Più beviamo acqua santa e più demoni essa ci versa in corpo*<sup>640</sup>.

## 2.30. “Ma chi sei?... non sei nessuno”<sup>641</sup>

*Rimasi un bel po' senza lavoro, e soffrii molto. Avevo fatto tanto per esplodere, avevo programmato tanto, avevo puntato tanto per entrare dentro un personaggio giusto, e invece non era esploso un bel nulla. Mi*

---

<sup>639</sup> Intervento di Tatti Sanguineti nei contenuti extra dell'edizione digitale di *Il moralista*, cit.

<sup>640</sup> Cfr. Giacovelli Enrico, *Tutti i film di Peppino De Filippo*, cit., pag. 158.

<sup>641</sup> Lampo di lucidità del personaggio ubriaco di Alberto di *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953) all'uscita dal veglione di carnevale [cfr. la sceneggiatura di *I vitelloni* in Renzi Renzo (curatore), *Il primo Fellini*, Bologna, Cappelli, 1969, pag. 139].

*sentivo come uno che con tanta fatica arranca per avvicinarsi a un tesoro, vede tutto l'oro a mucchi, e poi all'improvviso trova tutto vuoto, non c'è nulla... Vedevo i comici che nel frattempo erano esplosi, che facevano un film dopo l'altro, e mi sentivo in sottordine rispetto a loro, ero avvilito. Aspettavo, ma erano eterni quei momenti d'attesa! E poi io ero molto orgoglioso, non mi lamentavo, non inveivo, stavo tutto chiuso in me e nessuno poteva confortarmi. Ma poi chi è che ti conforta quando soffri? A parte la famiglia, dico. Gli altri. E chi sono gli altri? Chi li conosce? Gli altri appena possono ti deridono. Gli altri sono sempre estranei<sup>642</sup>*

Nonostante le salde ed esperte mani di Vittorio De Sica al timone di *Mamma mia che impressione!*, l'esperienza viene vissuta come un autentico naufragio. Gli isolati apprezzamenti di pochi critici e di alcuni frequentatori di cineclub, non s'era rivelata sufficiente a compensare l'enorme fatica impiegata nel programmare il suo debutto da protagonista. Il Nostro non si sentiva ripagato di tutte le energie consumate a temperare la propria esuberanza, lo sforzo adoperato nella tenace e metodica attesa d'una buona occasione per poter conquistare gli umori del pubblico, anche quello del grande schermo. L'esperienza radiofonica dell'anno precedente al Giro si era dimostrata, un trionfo personale per molti versi anche in modo sorprendente. Conferma Grazia Livi:

*[...] Alberto non avrebbe mai creduto di ricevere un'accoglienza trionfale, come avvenne durante tutto il percorso della classica corsa ciclistica italiana. Ovunque accanto alle scritte inneggianti a Bartali e a Coppi, c'erano bandieroni di incitamento ed evviva ad Alberto Sordi, agitati da parroci di campagna e da giovani cattolici, fanatici ammiratori del compagnuccio della parrocchietta...<sup>643</sup>.*

In modo diverso, la versione cinematografica del suo "compagnuccio" non aveva riscosso altrettanto fragorosa ammirazione da parte del pubblico. Nell'oscuro

---

<sup>642</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Grazia Livi, *op. cit.*, pag. 75.

<sup>643</sup> Borselli Augusto, "Cervi se lo trovò in scena chiuso dentro un sarcofago", in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, Numero 33, 14 Agosto 1954.

paesaggio della delusione, cominciava a farsi strada anche una certa dose di rimordimento per non aver accettato precedenti proposte, eventuali di partecipazioni a film dalla comicità grossolana, però di sicuro successo commerciale. Operazioni gastronomiche dalle quali i consigli e le promesse di De Sica lo avevano distolto. Il fatto che altri comici come Totò, Renato Rascel, Riccardo Billi, Mario Riva, Tino Scotti, Carlo Croccolo e Walter Chiari, ricevessero numerose offerte gli suonava come premonizione d'una certa vendetta dell'allora floridissimo ambiente produttivo.

Come ricordava lo stesso Albertone (nella precedente dichiarazione), le autentiche parole di conforto le avrebbe potute trovare solo all'interno della stretta cerchia familiare. Cosa che non è potuta avvenire.

V'è un episodio nel film sordiano *Il Marchese del Grillo* (Mario Monicelli, 1981) dove il protagonista sordiano, il Marchese Onofrio dopo la pubblica decapitazione dell'eretico Bastiano (Flavio Bucci) rifila un pesante ceffone alla cantante francese Olimpia (Caroline Berg). Secondo la tradizione romana, infatti, un avvenimento funereo, attraverso il dolore, si deve trasformare in un monito indelebile. È quello che avviene in quel fatidico 1951 quando improvvisamente al Nostro viene a mancare la madre. Racconta Grazia Livi:

*... la morte della madre, di colpo rappresentò per lui un duplice dolore, quello di perderla (e perdeva tutto, con lei, il mito, l'archetipo della donna) e l'altro che passasse a miglior vita prima di averle potuto mostrare il suo successo. Di fronte alla sua morte, le sofferenze, le preoccupazioni che le aveva dato, gli parvero d'un tratto troppo grandi rispetto alla piccola riuscita concreta che aveva saputo dimostrarle. Un inquilino del casamento di via de' Pettinari disse che mai aveva visto figlio più disperato. Dopo ventiquattro ore Sordi rifiutò alle pompe funebri di portar via la bara per il seppellimento e volle tenerla un altro giorno con sé. "Mamma è ancora calda", diceva ai visitatori toccandole la fronte e le mani. La camera ardente era fitta di ghirlande e nel profumo denso Sordi s'aggrava con gli occhi rossi adoperandosi perché il funerale*

*fosse perfetto, e perché niente mancasse a una cerimonia che doveva mostrare, con la sontuosità degli addobbi, l'ultima devozione dei figli*<sup>644</sup>.

Come si ricordava più sopra Albertone fin dalla prima giovinezza aveva mantenuto ben divisi e separati i diversi ambiti personali. Da un lato v'era l'ansiosa passione per il mondo dello spettacolo, la bramata ambizione di conquistare i favori del pubblico. Dall'altro il ricovero domestico, il mondo degli affetti sicuri, governato dalla madre come una regina o meglio una Madonna che non vuole sapere nulla del lavoro del figlio, ma lo conforta e lo protegge. Il doloroso lavoro del lutto si era trasformato in una sorta di autorimprovero, un rimordimento per non aver sfruttato a pieno le proprie possibilità. Un rimorso che alimentato dalla confluenza del lutto familiare aveva acquisito in realtà dimensioni più drastiche del dovuto, s'è vero che (come ricorda Borselli) in occasione dell'uscita del film incriminato molti avevano sentenziato: "Però, quel Sordi. Che scoperta. Farà strada"<sup>645</sup>.

La terapia più efficace ed immediata sembrava quella di tuffarsi nel lavoro con feroce accanimento. Dalla profonda disperazione descritta dalla Livi, il Nostro prenderà l'energia, quasi furiosa...

*... per non ripetere l'errore già fatto in precedenza accetta tutte le proposte che gli vengono fatte e negli anni Cinquanta interpreta, accanto ai suoi primi film celebri, anche pellicole di modesta levatura, in modo da conquistarsi ogni fetta di pubblico, dal più esigente al più sprovveduto. In due mesi e mezzo, [... per esempio nel 1953] Sordi appare in undici film, passando freneticamente da un set all'altro. Il pubblico ci aveva pensato prima di dirgli di sì; ora egli lo ripagava con abbondanza, incominciando a far scattare la nemesi dell'attore che si diverte a ironizzare, anche crudelmente, sui costumi della gente comune (e quindi degli spettatori del film)*<sup>646</sup>.

Gli impegni immediati sui quali concentrarsi erano ancora "teatrino radiofonico" ed il doppiaggio. Certo il fatto di dover prestare la voce a Marcello Mastroianni

---

<sup>644</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 75-76.

<sup>645</sup> Borselli Augusto, *op. cit.*, pag. 32.

<sup>646</sup> Porro Maurizio, *op. cit.*, pag. 24.

[*Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950)] o Franco Fabrizi [*Cronica d'un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950)] oppure di poter collaborare solo come voce narrante nel blasettiano *Prima comunione* (1950) non potevano che accelerare i desideri di riscatto. Con lui, stretto tra gli studi del doppiaggio e quelli radiofonici, i primi anni del nuovo decennio non sono affatto generosi in quanto a proposte cinematografiche concrete. Il primo incarico arriva dalla *Cines*<sup>647</sup> che s'era ricostituita da appena un anno grazie ad un deciso intervento governativo. Rinata dalle ceneri dell'esilio repubblicano a Venezia, la storica casa di produzione s'impegnava a diffondere intorno a sé quel clima di felice *rentrée* di cui s'era beneficiata. Particolarmente con *Cameriera, bella presenza offresi...* (Giorgio Pastina, 1951) lo stesso direttore della casa di produzione Carlo Civallero, aveva pensato di celebrare il ritorno sul set dell'antica beniamina del pubblico, Elsa Merlini<sup>648</sup>. Un'équipe di sceneggiatori di tutto rispetto (Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Aldo De Benedetti, Ruggero Maccari, Tullio Pinelli e Federico Fellini) disegna attorno alla famosa diva dei *telefoni bianchi*, una trama che ripropone lo stesso tema di “moderna Cenerentola” proposto nel massimo successo prebellico dell'attrice ovvero *La segretaria privata*. Se in questo film del 1931 la Merlini, interpretava le avventure d'una giovane ragazza di “bella presenza” che offriva le proprie doti di dattilografa a ricchi imprenditori, ora, nel 1951 diventa una collaboratrice domestica molto esperta, ma poco fortunata nello scegliere i propri datori di lavoro. Tra costoro appaiono, i fratelli De Filippo (ciascuno in un episodio distinto), Carlo Ninchi, Vittorio De Sica ed Aldo Fabrizi. Vale a dire una serie di personaggi dello spettacolo con i quali anche il Nostro aveva avuto la fortuna di collaborare. Nella recensione d'epoca del *Corriere della Sera* si legge:

---

<sup>647</sup> La casa di produzione e distribuzione Cines, nata nel lontano 1906, aveva vissuto una storia dalle vicende alterne (nel 1935 gli antichi stabilimenti di via Vejo vengono distrutti da terribile incendio) fino a diventare nel 1942 il braccio esecutivo dell'ENIC (Ente Nazionale Industrie Cinematografiche). L'anno successivo la sede e le attrezzature, seguendo la sorte dei filonazisti, erano state trasferite in riva alla laguna veneta, per poi rinascere, ben oltre il ritorno della democrazia, appunto nel 1949. Cfr. Redi Riccardo, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Paolo Emilio Persiani Editore, 2009.

<sup>648</sup> Al secolo Elsa Tscheliessing era nata nel 1903 a Trieste, quando la città ancora un importante porto dell'Impero Austrungarico, dopo essersi fatta apprezzare per anni sui palcoscenici italiani come ottima attrice comico sentimentale, aveva esordito nel cinematografo con il grande successo di *La segretaria privata* (Goffredo Alessandrini, 1931) una commedia brillante, versione italiana dell'omonimo *Die Privatsekretärin* (Wilhelm Thiele) prodotta proprio dalla Cines. Cfr. Scaglione Massimo, *Le Dive del Ventennio*, Torino, Lindau, 2003, pag. 135-136.

*I cervelloni della Cines* [... per omaggiare la Merlini], le affiancarono uno stuolo di attori da tutto esaurito [...] ma andò a finire come in quelle feste in cui il festeggiato passa in secondo piano di fronte all'importanza dei suoi invitati: la prima attrice venne oscurata dai comprimari. Nella lunga galleria di personaggi e personaggini che riempiono l'estate romana di questa sfortunata camerierina di mezza età spiccano soprattutto il rompicatole in divisa Alberto Sordi e l'attore di prosa con cui Vittorio De Sica in splendida forma fa il verso a se stesso...<sup>649</sup>.

Amica, collega e confidente della protagonista è la cameriera Ermelinda (Giulietta Masina) fidanzata dell'alpino Donato, una versione militaresca del Compagnuccio. E vale a dire un personaggio dalla stessa insistenza fastidiosa ed inopportuna, dalla stessa capigliatura bionda dalla sfumatura alta, stesse labbrine strette, medesimi occhi sgranati da matto. Una somiglianza non casuale nel dipingere il personaggio che dimostra come la fredda accoglienza di *Mamma mia che impressione!* più che una bocciatura rappresentava un rinvio agli esami di riparazione. Nei titoli di testa, infatti, il nome di Sordi appare in grande, accanto a quello della Masina e di Gino Cervi e subito dopo quello della protagonista "festeggiata",.

Un episodio del film si svolge alla "Locomotiva", un'osteria delle campagne romane che grazie alla collocazione sulle rive del Tevere offre gradito refrigerio alle calde domeniche estive, oltre a musica dal vivo e vino dei Castelli. Il personaggio sordiano interrompe le danze per annunciare, pubblicamente, a tutti gli astanti le future nozze della protagonista Maria con il suo fidanzato Filiberto (Gino Cervi). Si trattava d'una "replica – omaggio" dello stesso annuncio fatto dallo stesso Sordi la sera del 30 ottobre 1943 in occasione delle nozze tra la sua partner, di questa pellicola, ed uno degli sceneggiatori suo intimo amico:

*Io presentavo al cinema teatro Galleria uno spettacolo in cui si alternavano Fabrizi, la Magnani, tutti. La sera del matrimonio feci venire a teatro Federico e Giulietta, a un certo punto dissi al microfono: "Oggi s'è sposato un amico mio molto bravo che vuole diventare un grande*

---

<sup>649</sup> Lanocita Arturo, *Corriere della Sera*, 29 novembre 1951.

*scrittore, un grande regista, un grande uomo di cinema; io non ho modo di fargli un regalo; fateglielo voi, regalategli un applauso.” In platea Federico si alzò, il pubblico batté le mani e lui tutto contento si prese l’applauso. Insomma eravamo amici, stavamo sempre insieme<sup>650</sup>.*

Sarà decisamente l’affettuosa amicizia felliniana a condurre la carriera del Nostro ad una svolta decisiva. Infatti, quando il regista riminese (rifiutando il ricorso all’acanita storicizzazione neorealista<sup>651</sup>) vorrà descrivere nel suo *I vitelloni* il senso elegiaco dell’assistere in stato quasi vegetativo allo svanire sonnolento della gioventù, ricorrerà al felice estro sordiano: sintesi di attento e partecipato *lobby watching* e soffusa, sorniona ironia. Come sottolinea Gian Piero Brunetta, a proposito del personaggio felliniano d’Alberto:

*Il lasciarsi vivere da parte dei personaggi [di I vitelloni] fa sì che il gruppo, nell’insieme, non voglia mai mettersi in discussione: non a caso, nel momento finale della festa carnevalesca, quando il gioco di travestimenti e di liberazione del represso è concluso, Alberto, nella sua ubriachezza, ha un lampo di lucidità: “Chi sei... non sei nessuno. Non siete nessuno tutti... Tutti quanti. Tutti. Che vi siete messi in testa? Che vi siete... E lasciami, mi fate schifo”. Muovendosi entro situazioni note, grigie e al limite dell’anonimato, Fellini riesce a cogliere, più e meglio di quando giocherà carte più ambiziose, il senso di una condizione sociologica diffusa...<sup>652</sup>.*

Se potessimo ora immaginare un doppio laico della Basilica di *San Paolo fuori le mura*, dove in cima alle pareti delle navate apparissero in luogo dei medaglioni dei pontefici, tutti quelli dei grandi autori cinematografici italiani, allora il diritto di poter accedere a questo mausoleo, Fellini lo otterrà proprio con *I vitelloni*: vale a dire il primo

---

<sup>650</sup> Dichiarazione di Sordi a Lietta Tornabuoni nell’intervista “Io, lo Sceicco bianco”, in Fellini Federico, *Lo sceicco bianco*, Milano, Aldo Garzanti Editore, 1980, pagg. 17-18.

<sup>651</sup> Rileva Brunello Rondi che inutilmente si cercherebbe in *I vitelloni* l’analisi delle cause storiche che causato quel tipo di vita (cfr. Rondi Brunello, *Cinema e realtà*, Roma, Cinque Lune, 1955, pag. 209).

<sup>652</sup> Cfr. Brunetta Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da “Roma città aperta” a “I soliti ignoti”*, Bari, Laterza, 2009, pag. 130.

lungometraggio in cui Sordi eccellerà, come vedremo, nel più vitellone dei vitelloni, meritandosi, alla fine, il suo primo riconoscimento cinematografico nazionale con il Nastro d'argento<sup>653</sup>.

## 2.31. “Lo sceicco bianco in fondo era autobiografico: Alberto era veramente un bel ragazzo le attrici di teatro lo adoravano”<sup>654</sup>

*Molta gente del cinema e del teatro andò ai funerale, e tra questa Fellini, che accompagnò il feretro fino al cimitero e che serba tuttora, di quel giorno, un ricordo molto vivido. “Il comportamento di Alberto mi colpì. Mi colpì soprattutto perché si trattava di un giovanotto di trentun anni. Non soltanto piangeva ma piangeva con dei singhiozzacci terribili, disperati. Mi fece pensare a un bambino che d'improvviso si trovi abbandonato in una stazione, durante una guerra. Quando lo salutai mi guardò dal fondo degli occhi con un'espressione infantile di tenerezza e d'impaurimento”<sup>655</sup>.*

Com'era avvenuto in *C'eravamo tanto amati* (il citato film di Ettore Scola) quando i tre protagonisti celebrano la propria rimpatriata nella trattoria del *Re della Mezzaporzione*, anche Sordi e Fellini consolidano la loro amicizia in ambito conviviale. Frequentazione entrambi, infatti, la medesima latteria di via Frattina. Il futuro regista veniva dal locale a fianco dove si riunivano i redattori del *Marc'Aurelio*, il Nostro dal negozio d'antiquariato di Apolloni. Giovani affamati e squattrinati in quella latteria avevano trovato la comprensione e la generosità della cuoca che sotto agli spaghetti

---

<sup>653</sup> Il premio istituito dal neo fondato Sindacato di Giornalisti Cinematografici nel 1946 (ne facevano parte tra gli altri i futuri registi Michelangelo Antonioni, Antonio Pietrangeli e Steno) era stato istituito con il proposito premiare le annuali acquisizioni poetiche e stilistiche volte al miglioramento culturale dell'industria cinematografica nazionale. Nel 1954 il premio per il miglior attore non protagonista viene appunto assegnato ad Alberto Sordi, per la sua interpretazione in *I vitelloni*, appunto (N. del A.).

<sup>654</sup> Dichiarazione del pittore Rinaldo Gèleng a Daniela Sanzone in Id., “Rapporti tra Sordi e Fellini. Intervista a Rinaldo Gèleng”, in Bruzzichelli Pia, *op. cit.*, pagg. 58-59.

<sup>655</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 76.

ordinati (era l'unico piatto che si potevano permettere) nascondeva due bistecche e due uova. Albertone si divideva tra la banda del presidio militare, le piccole particine da amoroso ed il tirocinio teatrale, mentre il giovane riminese cercava di sbarcare il lunario collaborando alla famosa testata satirica. Fellini s'era trasferito a Roma nel gennaio del 1938 con l'intenzione o la scusa di frequentare l'università per laurearsi in giurisprudenza...

*... ma il giorno stesso del suo arrivo Fellini si mette subito a fare il giro di tutti i settimanali, quindicinali e mensili che si stampavano a Roma in quel periodo, tentando di far pubblicare raccontini, interviste, caricature e anche i primi due o tre capitoli di romanzi umoristici o avventurosi che aveva iniziato a scrivere fin dagli anni del liceo [...] Non ha un posto fisso per lavorare, e passa l'intera giornata nelle varie redazioni, e la notte continua a scribacchiare o a disegnare in camere ammobiliate che cambia con la media di due o tre al mese, passando da una pensione ad un alberghetto a ore, dall'Hotel Excelsior alla brandina divisa con un amico in un corridoio, In pochissimi mesi riesce ad abitare in quasi tutti i quartieri di Roma. Scrive sketch e scenette per la radio, canzoncine per il teatro di rivista, barzellette, monologhi per comici famosi o che si stanno affermando, slogan pubblicitari, testi per volantini da distribuire nelle occasioni di svendita dei grandi magazzini. Con il pittore Rinaldo Geleng, grande amico di quei tempi di bohème, pasticcia con biacche e vernici le vetrine di negozi decorandole a scopo pubblicitario, e la sera, armato di carta e pastelli, fa il giro delle trattorie un po' fuori mano, offrendo, a chi sta mangiando, un ritrattino "molto somigliante" od una caricatura "molto buffa". In quei mesi vagabondi conosce attori, scrittori, bellissime soubrettes. Nasce l'amicizia con Aldo Fabrizi, che prenderà a proteggere il giovane Federico come un orco buono, iniziandolo alla vita casalinga e carnevalesca dei piccoli teatri di varietà. [... Nell'estate dello stesso anno] approda al Marc'Aurelio, un bisettimanale umoristico che godeva di grande popolarità e diventa ben presto uno dei collaboratori più produttivi inventando rubriche e*

*personaggi. Con Ruggero Maccari collabora al Teatro di rivista radiofonico, e Stefano Vanzina (Steno), il primo umorista del Marc'Aurelio ad affacciarsi a Cinecittà, offre a Fellini le prime occasioni di collaborazione alle sceneggiature cinematografiche dei film di Macario Lo vedi come sei?, Il pirata sono io, Imputato alzatevi!*<sup>656</sup>.

Con il curriculum delle sue prime esperienze romane, qui sopra descritto da Claudio Fava, altissime erano le possibilità per il futuro regista di stringere vincoli d'amicizia con il Nostro. Nati entrambi nel 1920, quindi anche coetanei, passavano intere giornate assieme condividendo sogni ed aspirazioni in un clima di fraterna goliardia. Durante lunghe passeggiate notturne il giovane Fellini si diletta di raccontare mirabolanti bugie, avventure meravigliose delle quali lui era stato testimone protagonista, ma in modo molto più modesto. La passione per il mondo dello spettacolo assieme a questa naturale predilezione per tutti quegli aspetti che potessero cadere nella sfera del grottesco e del trasognato non poteva rimanere insensibile al gusto sordiano di imitare e parodiare le stranezze dei passanti o delle comuni conoscenze. Se il Nostro era stato uno degli anonimi soldati romani sul set di *Scipione l'Africano*, Fellini aveva fatto la comparsa travestito da antico egiziano in una rappresentazione estiva dell'*Aida* alle terme di Caracalla. Se Albertone si cimentava a sconcertare il pubblico del varietà imitando il bue o la gallina, Fellini quando accompagnava il pittore Geleng (di cui parleremo in seguito) a ritrattare per poche lire gli avventori di caffè o locali pubblici. Amava caricaturare i propri "committenti" scoprendo nelle loro facce distinte particolarità zoologiche: in entrambi i casi gli espedienti non riscuotevano grande successo ed alimentavano quel particolare gusto di vivere da bohémien. Come ricorda Tullio Kezich:

*Non è chiaro se Federico si imbarca in simili faccende per divertimento o bisogno di denaro. Altri amici dell'epoca lo descrivono sempre scannato, anche quando comincia a ritirare i compensi non esigui del Marc'Aurelio; e Sordi, in un'intervista, riferì che ai tempi della loro amicizia, quando lui si divertiva a fotografare Federico in posa*

---

<sup>656</sup> Fava Claudio G., Viganò Aldo, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1987, pagg. 25-27.

*monumentale avvolto in un lenzuolo (sotto l'immagine appose una targa: A Federico Fellini Roma e il Popolo — 1940), lo stato di denutrizione del riminese appariva preoccupante. Per contrasto Rinaldo [Geleng] ha sempre conservato il dubbio che Fellini si associasse alle difficoltà degli amici solo per stare in compagnia. Spingendosi magari a dormire qualche notte sulle panchine del parco mentre in via Albalonga lo aspettava un comodo letto. Il fatto che Fellini continui a essere magrissimo contribuisce all'impressione che non abbia di che nutrirsi; e, del resto, l'appetito, che fra poco diventerà fame, è già di casa nell'Italia alle soglie della guerra. I generi alimentari cominciano a scarseggiare, dal 1° febbraio 1940 entrano in funzione le tessere annonarie. Certo alla famiglia Federico non chiede aiuti e non ne riceve: ma in tutti i casi la bohème, vera o immaginaria, non dura molto. È anche il periodo delle clamorose vitellonate con Rinaldo e altri amici. La sera è tradizione affittare la carrozza per farsi portare a casa e arrivati agli ultimi cento metri scivolar giù e darsela a gambe. Oppure presentarsi con aria innocente in certe trattorie dove verso l'ora di chiusura danno da mangiare gratis agli "artisti" quello che è rimasto<sup>657</sup>.*

In una famosa intervista televisiva<sup>658</sup> il Nostro (rimarcando che comunque qualunque notizia sulla vita di Federico dev'essere vagliata dal filtro della sua spiccata memoria creativa e della divertita predisposizione alla menzogna) insiste sull'eccentricità dell'amico. Ricorda il suo aspetto (un corpo magrissimo con un enorme cesta di capelli, il primo capellone a Roma) e la sua condizione di bizzarro vagabondo. Un incallito bighellone che troverà felice riparo solo grazie all'incontro con Giulietta Masina il suo angelo salvatore. Lui creava per lei il personaggio di Pallina, un adattamento radiofonico d'un suo personaggio di *Il Marc'Aurelio*. Lei, da buona emiliana, gli preparava tortellini, lasagne ed agnolotti. Così è nato un connubio artistico ed affettivo che durerà tutta la vita. Come abbiamo visto più sopra Alberto Sordi aveva

---

<sup>657</sup> Kezich Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002, pag. 32.

<sup>658</sup> Intervista realizzata dalla RAI ed emessa nel programma televisivo del 1964 *Un'ora e ½ con il regista di 8 e ½*, ora raccolta nel dvd *La carriera*, secondo numero del cofanetto realizzato da Ivan Bosco (su soggetto di Marco Sacco) *Il grande Albertone. Alberto Sordi in tv*, Roma, Rai Trade-Gruppo Editoriale, 2009.

lavorato assieme alla coppia Masina – Fellini nel film *Cameriera bella presenza offresi...* (Giorgio Pastina, 1951), ma quest'ultimo aveva precedentemente, già condiviso, sempre in qualità di sceneggiatore, altri progetti con il Nostro: *Chi l'ha visto?* (Goffredo Alessandrini, 1945), *Il Passatore* (Duilio Coletti, 1947) ed *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947). Della lavorazione di quest'ultima pellicola, già ampiamente trattata, ricorda Kezich:

*In una losca particina, Alberto Sordi, aiutato dall'amico Federico in sede di sceneggiatura, comincia a mettere a fuoco la sua chiave maliziosa e petulante. Fabrizi ha in sospetto Alberto fin da quando l'ha visto impersonare un soldato romano in uno spettacolo di varietà. Fellini ricordava che Fabrizi fu infastidito da quel comprimario impegnato sfacciatamente a farsi riconoscere; e durante Episcopo il protagonista si lamenta perché Sordi tenta di rubargli le scene<sup>659</sup>.*

Quindi un Sordi rampante, difeso, appoggiato e supportato da un amico che si ricorderà di proprio in occasione del suo debutto ufficiale alla regia. Sappiamo, in realtà che *Lo sceicco bianco* non costituiva l'esordio assoluto, dietro la macchina da presa, di Federico Fellini. Prima d'allora questi infatti, aveva condiviso la regia con Alberto Lattuada nella realizzazione di *Luci del varietà* (1950). Ma ancor prima, per almeno tre volte s'era improvvisato regista: nel 1943 sul set africano di *Gli ultimi Tuareg*<sup>660</sup>, quindi

---

<sup>659</sup> Kezich Tullio, *op. cit.*, pag. 67.

<sup>660</sup> Come racconta Francesco Savio (in Id., *Ma l'amore no: realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime*, Milano, Sonzogno, 1975, pag. 406) in questo film avrebbe dovuto esordire alla regia l'attore Osvaldo Valenti coadiuvato da Gino Talamo. Durante la lavorazione viene citato dall'*Almanacco* con il titolo provvisorio di *I predoni del Sahara* e dalla rivista *Cinema* (25 settembre 1942) come *I predoni del deserto*; in ottobre *Si gira* lo cita come *Gli ultimi tuareg* per poi pubblicarne, nel mese successivo, la trama con il nuovo titolo di *I cavalieri del deserto*. Un articolo di *Film* (21 novembre 1942) "Pochi contro la morte", che ribadisce il secondo dei titoli, si racconta che la troupe sta lavorando in Libia da più d'un mese, ma, pochi giorni dopo (il 25 novembre), ancora *Cinema* appunta come il gruppo di artisti e tecnici che stavano lavorando alla realizzazione di *I cavalieri del deserto* (e tra parentesi *Gli ultimi tuareg*) siano in procinto di iniziare le riprese degli interni presso lo stabilimento dell'ACI alla Farnesina. Raccontando allo stesso Savio le vicissitudini di lavorazione del film mai giunto a conclusione, Guido Celano, uno degli interpreti del film, testimonia l'impiego dello sceneggiatore Fellini alla regia: *la sceneggiatura era di Fellini [...] il regista Talamo, si ammalò, anzi ebbe un incidente automobilistico e allora Fellini mi disse: "Guidone che dici? Lo faccio io?"; e allora tra me e Valenti cercavamo di fargli fare la regia a Fellini. Infatti Fellini venne a girare le prime scene perché Talamo era malato [...]; poi Giacosi che era l'organizzatore disse: " Sono stato dal generale Bastico al comando di Tripoli e mi ha detto che dobbiamo andar via perché sono sbarcati gli americani"; e allora ci fu questo viaggio un po' disastroso; gli spitfire mitragliavano e noi dovevamo volare a fior*

durante la lavorazione dell'episodio fiorentino di *Paisà*, quando aveva dovuto sostituire Rossellini per una breve indisposizione di questi; infine in occasione di *Persiane chiuse* (1951) su ordine del produttore Luigi Rovere aveva assunto l'interregno registico tra la direzione di Gianni Puccini e quella del suo sostituto definitivo Luigi Comencini. Sottolinea infatti Kezich che:

*Negli anni cinquanta, prima della Nouvelle Vague, per chi voleva arrivare alla regia c'erano la strada del documentario, percorsa da Antonioni, Comencini, Dino Risi o Luciano Emmer, o quella della sceneggiatura e aiuto regia, percorsa appunto da Fellini; o le due strade insieme, come sperimentò Lizzani. Mancando ancora qualsiasi forma di finanziamento pubblico, la fiducia doveva accordartela un produttore disposto a rischiare. Spesso i progetti passavano da una produzione all'altra prima di trovare una collocazione definitiva<sup>661</sup>.*

Michelangelo Antonioni, nel lungo percorso di ricerca d'un formato consono all'espressione del proprio universo poetico aveva realizzato *L'amorosa menzogna* (1949) un cortometraggio dedicato ai fotoromanzi come *Bolero*, *Grand Hotel*, *Film*, *Sogno*, *Luna Park* ed *Incanto*. Erano rotocalchi e riviste che all'epoca con un tiraggio di due milioni di copie riscuotevano un grandissimo successo, soprattutto in provincia. Come spiega lo stesso documentario, inoltre, queste pubblicazioni settimanali una versione a fumetti dei film appena usciti, ma, soprattutto offrivano preziosi consigli sentimentali ai loro lettori: cinque milioni di speranzosi spasimanti che scrivevano alle rubriche di *piccola posta* (come ricorderà l'omonimo film di Steno del 1955) firmandosi con pseudonimi fantasiosi come *cuore in attesa*, *soldatino triste*, *riccioli bruni* o *baiadera stanca*. Sulla scorta di quest'interesse per il mondo del *cinematografo tascabile* e dei languidi sospiri di provincia, Antonioni redige una ventina di pagine dattiloscritte. È lo spunto da cui prende avvio l'idea d'un lungometraggio di finzione dal titolo *Caro Ivan*. Il soggetto raccontava la storia d'un giovane ragazzo di Imola che

---

*d'acqua; insomma, come Dio ha voluto, siamo tornati a Roma io, Fellini, tutti quanti*. [cfr. Savio Francesco, *Cinecittà anni 30. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, Roma, Bulzoni, 1972, pag. 304].

<sup>661</sup> Kezich Tullio, *op. cit.*, pag. 119.

abbandona la fidanzata per raggiungere la capitale dove intrattiene una relazione con una collega di pose fotografiche nelle quali è impegnato in qualità di improvvisato attore. L'andamento da commedia leggera viene travolto prima dal suicidio d'un personaggio minore, quindi dall'arrivo improvviso dell'antica fidanzata che manda all'aria l'idillio romano del protagonista. Carlo Ponti si aggiudica immediatamente l'opzione per realizzare il progetto ed affida la sceneggiatura a Tullio Pinelli e Fellini. Il primo suggerisce di trasformare l'argomento nella vicenda d'una sposina d'un paesino che scappa di casa per venire a Roma a conoscere il suo amato eroe di carta, il secondo propone che la fuga avvenga durante la luna di miele...

*... Più tardi proposi il tema ricorrente della visita al Papa, e l'atteggiamento comico-eroico del marito; e il soggetto prese il suo tono definitivo. Di fronte al quale, Antonioni, prima un po' perplesso, rimase abbastanza convinto (la trovata dei bersaglieri è sua); ma non ne rimase convinto Ponti, che non diede il via al film<sup>662</sup>.*

Ammalato<sup>663</sup> dopo le riprese a Bomarzo del documentario *La villa dei mostri* (1950) il regista ferrarese declina la propria collaborazione. La defezione aumenta moltiplica le perplessità di Ponti che assieme al suo associato, il commendator Mambretti, rinuncia e si defila. Il soggetto gira quindi per diversi uffici di produzione fino ad arrivare nelle mani d'un entusiasta Luigi Rovere che per far fronte ad un nuovo diniego di Lattuada, spinge un Fellini ancora neghittoso ad assumere l'incarico:

*Rovere insisteva: "Ma fallo tu ... andiamo! Non ti vergogni?". Rovere assomigliava moltissimo ad un mio zio di Gambettola, l'unico di tutti i parenti contadini che riusciva a darmi un po' di soggezione. Non*

---

<sup>662</sup> Pinelli Tullio, *Cinema*, Milano, maggio 1956, n.165.

<sup>663</sup> Dichiarò lo stesso Antonioni: *Doveva essere il mio primo film, lo voleva produrre Carlo Ponti. Mentre aspettavo che Ponti ed il suo socio Mambretti si decidessero ad approvare la sceneggiatura, andai a fare un documentario a Bomarzo, nella Villa dei Mostri. A Bomarzo mi ammalai e dovetti mettermi a letto con un mal di testa feroce. Stavo veramente male, non sopportavo nemmeno la luce...* in Tassone Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002, pag.16.

*credeva una parola di quello che dicevo; bastava che io aprissi bocca e lui subito senza neanche guardarmi in faccia: “Non ti credo. Balle”<sup>664</sup>.*

I buoni risultati dei due giorni passati a dirigere *Persiane chiuse* insieme ad un antico affetto per le caricature, le vignette ed i *balloons* convincono Fellini a dare il grande passo. Del resto il soggetto era divenuto praticamente suo e di Pinelli (in fase di sceneggiatura arriverà anche la preziosa collaborazione di Ennio Flaiano) e l'argomento si muoveva all'interno d'un ambiente che lui conosceva benissimo ed amava. Vale a dire quel mondo di fumetti di allora che ancora non era ancora divenuto materia di studi universitari.

*D'altra parte il soggetto mi piaceva e il fumetto d'avventure era stato una mia passione. Non avevo forse lavorato alla Nerbini ai tempi dell'Avventuroso, scrivendo una sceneggiatura di Gordon Flash quando l'editore aveva deciso di impapocchiarlo in Italia? E poi i fanatici dei divi mi avevano incuriosito sin dai tempi delle mie collaborazioni a Cinemagazzino o Cineillustrato; curavo la piccola posta e rispondevo firmando Aramis a tutti quei sogni e a quei deliri che emergevano dalle confessioni dei lettori. Era un mondo quindi che conoscevo bene. Così un giorno, quasi senza accorgermene, mi sono trovato in teatro per i primi provini<sup>665</sup>.*

Nella fase in cui le redini del progetto sembrava fossero ancora in mano a Lattuada, Fellini in qualità di soggetto e sceneggiatore aveva proposto l'amico Sordi per interpretare lo sposino abbandonato. Un ruolo per cui il Nostro viene immediatamente scartato da Luigi Rovere perché riteneva fosse troppo carnoso, esuberante, e che *peccasse di contegno e di etica*<sup>666</sup>. Allora la scelta di Fellini si sposta su Peppino de Filippo (attore dalla recitazione omogenea a quella di Sordi, ma molto più misurata come s'è a più riprese ribadito), mentre il produttore piemontese insisteva per

---

<sup>664</sup> Fellini F., *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980, pag. 50.

<sup>665</sup> Ibidem.

<sup>666</sup> Cfr. Del Buono Oreste, “Un esordio difficile”, in Fellini Federico, *Lo sceicco bianco*, Milano, Garzanti, 1980, pagg. 8-9.

Carlo Croccolo. Questi era un altro comico napoletano che in quel momento riscuoteva una enorme fortuna sul grande schermo per la trasposizione cinematografica della sua macchietta d'avanspettacolo Pinozzo: uno sprovveduto soldatino un po' goffo e maldestro [*I cadetti di Guascogna* (Mario Mattoli, 1950), *Libera uscita* (Duilio Coletti, 1951), *Licenza premio* (Max Neufeld, 1951) *Bellezze in bicicletta* (Carlo Campogalliani, 1951)]. Alla fine Fellini ha la meglio proponendo Leopoldo Trieste un attore di cui aveva scoperto casualmente le enormi possibilità tragicomiche assistendo ad una proiezione (privata in una saletta della Tecnostampa) di alcuni frammenti di *Sulla via di Guadalupe*, organizzata dal produttore Nino Bazzani bisognoso di fondi per concludere il film. Fellini rimane incuriosito, sbalordito e nell'osservare un primo piano dell'attore calabrese.

Leopoldo *Poldino* Trieste, sarà dunque Ivan Cavalli, uno sposino di Altavilia Marittima che, arrivato in viaggio di nozze a Roma si accorge della scomparsa dall'albergo della mogliettina Wanda. Essa era corsa di nascosto alla redazione del settimanale *Incanto blu* per conoscere l'amato divo, Fernando Rivoli detto lo Sceicco Bianco, destinatario di innumerevoli lettere d'ammirazione che lei ha inviato con lo pseudonimo di Bambola Appassionata. Mentre sta parlando con la direttrice stessa del rotocalco, Wanda assiste alla prima apoteosica sfilata del cinema felliniano. Dall'alto d'una scalinata scendono sulla scena del cortile, al suono d'una marcetta di Nino Rota (la prima di molte varianti che il musicista inventa sull'*Entrata dei gladiatori* di Julius Fucik), i personaggi del fumetto in carne e ossa come Felga la greca misteriosa o il beduino Omar e, quindi, tutta una serie di comparse in costumi arabeggianti. Wanda irretita da questa seducente confusione, segue gli altri, come in trance, fino a Fregene dove si svolgono le riprese e dove incontrerà l'amato sceicco. Mentre la sposina va scoprendo lentamente lo squallore grottesco del proprio mondo dei sogni, il marito continua a cercarla affrontando inganni e bugie per tenere nascosta ai parenti la fuga della moglie. Sfiolata la tragedia, il finale in piazza San Pietro vede il ricongiungimento dei coniugi che si recano in udienza dal papa con altre duecento coppie.

Il profilo dello sceicco come veniva descritto nella sceneggiatura descritto nell'argomento doveva essere una bestia, un ignorante, che faceva innamorare le serve vestito coi panni dell'eroe da fumetti, uno zozzone romano e (non una specie di Lawrence d'Arabia, con una barbetta, quasi serio di matrice letteraria, come lo immaginava Lattuada) con tanta veemenza da far dubitare lo stesso Fellini:

*In un primo tempo avevo dei dubbi, non sapevo bene chi volevo per il personaggio del divo dei fumetti. Avevo pensato a un bellone volgare, tipo Rossano Brazzi. D'altra parte Sordi usciva dal fiasco di Mamma mia che impressione! ed era mal visto dal noleggiatore. Ma io capivo che lui ci teneva. Mi ricordo che un giorno andai a trovare Giulietta sul set d'un filmetto che stavano girando fuori Roma [si tratta del film trattato precedentemente Cameriera bella presenza offresi...]. C'era anche Alberto, vestito da soldato, che faceva parte del cast degli attori. Mi ricordo che si mangiava sotto gli alberi, era d'estate, una colazione coi panini, c'erano le cicale. Alberto stava seduto per terra, io mi alzai per andare via. "Addio Alberto" "Vai già via? Addio Federi". Poi disse: "L'hai trovati gli attori per il film?" e io quasi seccato: "No, non li ho ancora trovati". Allora lui tirò su quegli occhi chiari e con grande semplicità, con quegli occhi sbiaditi, disse: "Perché non me lo fai fare a me, Federi"? Lo sai che te lo farei bene!". Non lo disse da questuante, ma lo disse in tono serio, senza presunzione, come se fosse già disposto ad essere scartato. Era consapevole d'essere bravo, ma con molta umiltà. Questo suo atteggiamento mi colpì, ci pensai dopo e mi smosse dentro qualcosa. Allora decisi di fargli il provino. Mi ricordo che già nel provino era straordinario <sup>667</sup>.*

Il provino<sup>668</sup> riesce ad esaltare in modo così chiaro l'abilità di Sordi nell'interpretare un clown venato di grottesco, da convincere lo stesso Rovere a dare più peso all'incontro tra lo sceicco ed il personaggio di Wanda. Questa a sua volta acquistava una dimensione più ingenua e meno brillante: una ragazza di provincia ingenua e credulona calibrata non più sulle possibilità di Giulietta Masina (che pure recupererà il ruolo a lei congeniale della piccola prostituta generosa), bensì sullo sguardo trasognato ed un po' ebete di Brunella Bovo, fresca protagonista di *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951).

---

<sup>667</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 77-78.

<sup>668</sup> In una dichiarazione rilasciata da Brunella Bovo a Tatti Sanguineti s'evince che, anche se per i provini per la parte di Fernando Rivoli era stato convocato un *eccessivamente focoso* Aroldo Tieri, non c'era mai stata alcuna vera competizione di questi con il Nostro, che rimaneva comunque l'unico sceicco possibile (Cfr. Rossi Moraldo e Sanguineti Tatti, *Fellini & Rossi, il sesto vitellone*, Bologna, Le Mani, 2001, pag. 132).

Una volta firmato il contratto Albertone immediatamente si dedica a *creare*, anziché *interpretare*. Forte del suo lucido e spietato spirito d'osservazione aveva intuito che il personaggio di Fernando Rivoli dovesse rispondere ad un profilo di romano complessato. Un uomo del centro sud, ad esempio, che quando fa il servizio militare nel nord Italia cerca d'imitare l'accento settentrionale, pur nella sua ignoranza si vergogna di parlar male ed allora cerca di scimmiottare (con le labbra strette e le vibrazioni nasali) un linguaggio impostato: lo stesso che il Nostro avrebbe dovuto adottare alla Accademia milanese. Nel suo *lobby watching* trasteverino aveva più volte osservato quel tipo di romano grosso, goffo, con la faccia grezza che vorrebbe essere un altro, aspirerebbe ad un proprio modello d'eleganza e signorilità senz'essere sopportato dal fisico ed allora assume un portamento innaturale e grottesco. Si pavoneggia a bullo uno spavaldo con le servette, ma di fronte alla moglie si rivela un vile ed un codardo com'è in realtà:

*Io lo sapevo bene chi era lo sceicco! Era quel romano bullo, trasteverino, che avevo sempre visto per la strada o al caffè; l'avevo visto anche di fronte a casa mia, alla finestra, che si pettinava allo specchio. Uno zozzone analfabeta, dentro, che non scandisce neanche, ma di fuori, siccome fa i fumetti e la gente lo legge, allora si sente potente. Una specie di orco moderno... e infatti quando lei lo vede, per la prima volta, lui sta lassù sull'altalena, a venti metri da terra e canta Goodbye mia piccola... Ti porterò a New York ed è pronto a mangiarsi la creatura indifesa che lo ammira<sup>669</sup>.*

Il fatto di girare con un amico d'antica data (anche lui alle primissime armi e particolarmente sensibile ai suggerimenti dei propri collaboratori) conferiva al Nostro ampi margini di manovra. Fellini suggeriva certi atteggiamenti spesso anche mimandoli personalmente, e Sordi dava fondo alla propria vena satirica. Col suo faccione da luna piena di marzapane, il sorriso vanesio e volgare, il turbante calato sulle ventitré, vistoso e consumato, e quella naturale ironia romana istintivamente autodistruttiva crea la figura grottesca di Fernando Rivoli. Il personaggio diventa un mostro di satira sospeso,

---

<sup>669</sup> Ibidem, pag.78.

dall'alto della sua smisurata altalena, tra il mondo sciocco e fatuo dei fumetti e quello vivido e volgare dei rioni popolari. Moraldo Rossi (un altro strettissimo amico e collaboratore di Fellini che seguiva il film in qualità di *script boy*) dona fede in modo assai più affidabile di come il regista romagnolo, emozionato e confuso per il debutto, aveva pensato di risolvere la sua prima giornata affidandosi all'estro d'Albertone.

Le scene programmate per il primo giorno di riprese sono proprio quelle che vedono il Nostro a bordo dello *Sciabecco Corsaro*, dove il suo personaggio ha rapito la povera Wanda per sedurla: si tratta d'una scena risolta sostanzialmente con un monologo dello Sceicco che è conscio di parlare male ed un po' se ne vergogna. Cerca di parlare in maniera colta, con le labbra strette e la voce nasale, rimarcando le erre ed allargando le vocali: "Quando vado in barca, mi succede la stessa cosa: una strana amara felicità s'impadronisce di tutto il mio essere... - Oooh err gabbiano, er gabbiano, caro gabbiano - ... una felicità che proviene dal ricordo d'una vita *posteriore* ... *anteriore* ... posteriore o anteriore? *Anteriore!* Quando chissà chi eravamo noi due? Forse io ero un *pirrata* e me sa che tu eri 'na *sirrena*". Ricorda Moraldo Rossi:

*Prima delle riprese in barca, Federico mi aveva consegnato due paginette dove era scritto tutto il dialogo. Ma non era la sua scrittura. Era quella di Sordi: grande, aperta, illetterata. "Toh, leggi. Poi mi dici". E che potevo dire! Il monologo durava due o tre minuti e lo aveva pensato e scritto Sordi. Non fu cambiata una virgola, se non dallo stesso attore che aveva avuto carta bianca. Sordi bruciava le pause. Scalava di marcia. Piazzava controtempo parolette non previste. Quando diceva ad esempio "posteriore ... anteriore". Un paio di volte ci infilò dentro un "Quien sabe?"<sup>670</sup>.*

Questo *Quien sabe?* poi nella versione definitiva viene a scomparire giacché le riprese del primo giorno non erano sortite in modo accettabile. La scelta di Fellini di girare gli esterni marini sulla spiaggia di Fiumicino non s'era rivelata per nulla indovinata. La foce del Tevere gonfiava il mare e rendeva difficile mantenere la linea

---

<sup>670</sup> Rossi Moraldo e Sanguineti Tatti, *Fellini & Rossi, il sesto vitellone*, Bologna, Cineteca - Le Mani, 2001, pag.17.

dell'orizzonte nei contropiani: tutto il girato viene replicato il giorno seguente un po' più a nord, sulla spiaggia di Fregene anche lì, tuttavia, con fortune climatiche tanto alterne che in più d'una occasione i due attori finiscono in mare. Asciutto o bagnato, Albertone ripeteva la propria *performance*, modificava, reinventava e completava il personaggio con altri formidabili contributi come l'invenzione del motivetto che canta dall'altissima altalena. Federico gli aveva suggerito d'intonare qualcosa, qualsiasi cosa ed il Nostro improvvisa quel "Gubbài mia piccola non ti rivedrò ... Gubbài mia piccola ti porterò a New York", che poi Nino Rota assimilerà e rielaborerà facendone il *leitmotiv* del film.

Sordi rimane molto soddisfatto dell'intera operazione perché finalmente tiene la piena consapevolezza d'aver incontrato una dimensione (quella comico – realistica calibrata sull'osservazione della cronaca) appropriata alla propria sensibilità e talento. Decisivo in questo senso è il connubio con lo zibaldone felliniano, un ricco collage di ritagli umoristici e di vignette satiriche. Da parte sua il regista riminese (come altri avevano già fatto ad esempio con il già ricordato Carlo Croccolo) partecipa d'una certa ambizione, propria di molti giovani registi del periodo, che consisteva nel conferire un volto nuovo e cinematograficamente inedito ai nostri più famosi comici della prosa e del varietà, scoprire le pieghe riposte della loro comicità, offrire loro una gran giornata di cinema. Anche se nel caso di De Sica (*Mamma mia che impressione!*) non aveva conseguito per nulla un gran successo...

*... Si sa che l'esperimento ha dato in qualche caso degli ottimi risultati, anche se subito dopo la legge del cliché si è impadronita nuovamente dei soggetti prescelti per l'iniziativa; comunque Renato Rascel è nato al cinema con *Il cappotto* [Alberto Lattuada, 1952], Nino Taranto dovrà ringraziare Zampa e *Anni facili* [1953] che gli hanno permesso di riscattarsi da altre avvilenti partecipazioni cinematografiche, e Totò, auspici Steno e Monicelli [Guardie e ladri, 1951], sta godendo finalmente di due o tre exploits<sup>671</sup>. Per Sordi il banco di prova si chiama*

---

<sup>671</sup> Si ricordi che anche un autore tanto rigoroso, come lo stesso Carlo Lizzani, colpito dalle qualità comiche d'un giovane Dario Fo, si cimenta nel medesimo esperimento con *Lo svitato* (1956) dove il futuro premio Nobel intende trasportare in Italia i successi francesi di Jacques Tati (cfr. Della Casa Stefano, *Storia e storie del cinema popolare italiano*, Torino, La Stampa, 2001, pagg. 20-21).

*Lo sceicco bianco. Un film curioso, doloroso, sospeso, che indirizza il nostro attore al paradosso e insieme ad un realismo maligno dove si sfata una delle popolari leggende del giorno: il romanzo a fumetti. Se sorprendente è l'estro di Fellini nel giocare agilmente di magheria e di meschinità, bollando con la stessa sequenza il funzionario del borghese Ivan (l'attore commediografo Leopoldo Trieste) e la millanteria imbecille del divo a rotocalco (lo sceicco, Alberto Sordi), sorprendente è certo anche la rispondenza immediata di Sordi stesso, che si adegua senza ombra di presunzione ma con intensa cura nel suo aereo personaggio. La fatuità dello sceicco, la sua viltà segreta, la volgarità, sono rese appieno. In più quel senso di cattiveria giovanile, spietata, permalosa, che già si è visto determinarsi nelle creature di Sordi e che si estrinsecherà ancora nei futuri film. Tale cattiveria ha per noi qualche punto di contatto con gli irrigidimenti caparbi del Peppino De Filippo prima maniera; pensiamo, ad esempio, alla cocciutaggine legnosa di Niccolino in Natale in casa Cupiello<sup>672</sup>.*

Al compiacimento sordiano non fanno eco i presentimenti del regista che (in virtù della propria visionaria perspicacia) presagiva le pesanti critiche che sarebbero state mosse da tutta la stampa vincolata al mondo dei fotoromanzi con l'editore Rizzoli in testa. I cattivi auspici sembrano infittirsi quando la commissione selezionatrice per il Festival di Cannes esclude *Lo sceicco bianco* in favore di *Guardie e ladri* (Steno e Monicelli, 1951). Il film viene successivamente presentato alla Mostra di Venezia del 1952 in una proiezione pomeridiana di domenica 6 settembre, dove a dispetto di quanto normalmente si racconta, viene applaudito a scena aperta in una atmosfera da stadio<sup>673</sup>. L'indomani, tuttavia, i rotocalchi regalano un'accoglienza diametralmente discorde. Il *Corriere della Sera* pur riconoscendo i pregi della sceneggiatura, parla di banale

---

<sup>672</sup> Ranieri Tino, *Alberto Sordi*, Milano, Sedit, 1955, pagg. 17-19. Già in questo breve saggio della metà degli anni Cinquanta, s'evidenziava la corrispondenza attoriale Sordi-Peppino De Filippo di cui s'è ampiamente detto (N. del A.).

<sup>673</sup> L'apprezzamento viene riferito dallo stesso regista (Cfr. Kezich T., *Federico...*, Cit., pag. 127), quindi dev'essere considerato con estrema cautela, tenendo anche conto del fatto che molto probabilmente di Federico Fellini al Lido di Venezia non s'era vista nemmeno l'ombra (Cfr. dichiarazione di Brunella Bovo a Tatti Sanguineti, in *op. cit.*, pag. 133).

comicità, di indagine superficiale nel cervello delle ragazze invase e nel complesso d'una regia impacciata che non sa controllare né ritmo né la guida degli attori<sup>674</sup>. Dalle pagine del *Lavoro nuovo*<sup>675</sup> si accusa direttamente l'inesperienza registica felliniana, mentre su *Bianco e nero* si propone una condanna definitiva...

*un film talmente scadente per grossolanità di gusto, per deficienze narrative e per convenzionalità di costruzione da rendere legittimo il dubbio se tale prova di Fellini regista debba considerarsi senza appello*<sup>676</sup>.

Perfino una voce autorevole come quella di Guido Aristarco, alcuni mesi dopo (quindi senza l'urgenza di proporre un giudizio recensorio), suggella tanto lo squilibrio di tono felliniano quanto la sua involuzione nella parodia farsesca e nella macchietta<sup>677</sup>. D'altro lato (a testimonianza del fatto la stessa critica si trovasse totalmente sorpresa ed intellettualmente impreparata alla dirompente novità della proposta felliniana) si accompagnano alle suddette stroncature le entusiastiche dichiarazioni di Callisto Cosulich che lo battezza come *il primo film anarchico italiano*. Giulio Cesare Castello aggiunge il proprio apprezzamento:

*Lo sceicco bianco rimane comunque un'opera nuova e singolare nella storia del nostro cinema [a cui ] finalmente ha dato [...] un'autentica satira di costume. Possiamo ben dire che è nato un nuovo narratore, e con un mondo particolare che gli permette di distinguersi dagli altri. Caso rarissimo nel nostro cinema, ne Lo sceicco bianco viene colto satiricamente con giustezza di fuoco deformatore, un tipico esponente di certa nostra borghesia, quella della provincia meridionale, ossessionata da alcuni tabù [...] la seconda autentica invenzione è stata quella di Alberto Sordi, il quale non aveva ancora trovato un regista che ne sorvegliasse e coordinasse l'esuberanza dei mezzi espressivi. Qui il suo*

---

<sup>674</sup> Lanocita Arturo, *Corriere della Sera*, 7 settembre 1952.

<sup>675</sup> Fossati Luigi, *Il Lavoro nuovo*, Genova, 9 settembre 1952.

<sup>676</sup> *Bianco e nero* Mostra di Venezia 1952 (Cfr. Kezich T., *op. cit.*, pag. 127).

<sup>677</sup> Aristarco Guido, *Cinema Nuovo*, 15 dicembre 1952.

*divo da pochi soldi è apparso il frutto di un'osservazione sugosissima, senza per nulla inclinare all'esibizionismo fine a se stesso*<sup>678</sup>.

Alla perplessità complessiva della stampa specialistica segue una quasi assoluta incomprensione del grande pubblico. Gli spettatori attirati dal titolo pregustavano un film d'avventura, ma già dalle prime scene le loro aspettative vengono tradite. Nella capitale il film si mantiene in cartello al cinema Corso per più d'una settimana mentre nelle città del nord resiste per soli due o tre giorni.

In un comune soggiorno a Milano, Sordi e Fellini vogliono compiere l'esperimento d'entrare in incognito al centralissimo cinema Manzoni per verificare di persona le reazioni del pubblico. Racconta il Nostro come nella sala fosse...

*... tutto buio, tutto deserto, tutto silenzio. Barcollammo un po', poi ci accorgemmo che le sedie erano vuote, non c'era nessuno. A un certo momento sentimmo ridere; allora un po' confortati ci indirizzammo verso quella parte e ci sedemmo dietro quelli che ridevano: era una coppia anziana, lui le teneva il braccio attorno alle spalle. Stemma lì a orecchie ritte, ma poi ci accorgemmo, con stupore, che quelli non ridevano mica, ma irridevano! Irridevano a me, allo sceicco, e dicevano: "Ma chi l'è chel lì? Sel sa nanca parlà! Guarda ti che roba!" "L'è una roba da matti!" Ci alzammo delusi e sgusciammo via nel buio, quatti quatti, come due ladri inseguiti*<sup>679</sup>.

La fredda accoglienza nelle sale, sommata al fallimento della casa di distribuzione P.D.C. provoca a Rovere un'importante *débâcle* finanziaria ed il sequestro del film da parte del procuratore fallimentare. Il Nostro, d'altra parte, viene tacciato d'essere un attore capriccioso, antipatico. Non solo qualcuno lo indica anche come menagramo per esercenti e distributori (fama deleteria nell'ambiente dello spettacolo). A fronte d'un nuovo insuccesso Sordi comincia a sentire i segni della sconfitta. La *doxa* cinematografica tanto sfavorevole e squilibrata rispetto ai successi radiofonici e rivistaioli, comincia a far credere a Sordi che il pieno successo della propria *ars comica*

---

<sup>678</sup> Castello G. C., *Cinema*, nuova serie n° 99-100, 15-31 dicembre 1952, pagg. 335-337.

<sup>679</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 81.

appartenga a contesti diversi da quelli del grande schermo. Proprio in quel momento infatti stava riscuotendo un notevole successo nella rivista di Garinei e Giovannini, *Gran Baraonda*, dove (come s'è detto più sopra) era arrivato ad insidiare la sacra icona della *Wanda Osiris*. Il famoso produttore Remigio Paone valutando il successo di pubblico lo aveva scritturato con un importante contratto. All'epoca il Nostro guadagnava trentacinque mila lire al giorno, una cifra considerevole cifra, che avrebbe potuto sicuramente aumentare notevolmente, se con estrema caparbia, non fosse intervenuto ancora una volta l'amico riminese.

## 2.32. “Il resto erano tutte vitellonate”

*Nei confronti di Alberto avevamo una grande ammirazione perché era un ragazzo molto divertente, ma anche molto quadrato. Sordi e Fellini si sono conosciuti in una latteria, a via Frattina, una strada che non era elegante ed esclusiva come oggi. La gente allora scappava dal centro, andava di moda la zona della Balduina o dei Parioli... In via Frattina c'erano due o tre ristorantini dove mangiavano gli attori che se lo potevano permettere come Carlo Dapporto o i boys di Marconi che ballavano al Brancaccio. Sordi avrebbe potuto essere della loro cerchia, perché già lavoricchiava, ma rimaneva con noi per simpatia, perché eravamo degli spiantati. E poi era un gran vantaggio. La padrona si era innamorata di Alberto e sotto il piatto di spaghetti gli infilava una bistecca. Ebbene tutti noi siamo sopravvissuti grazie a quella bistecca [...]*

*Il personaggio di Alberto lo ha creato lui stesso. Quando Fellini, che era innamoratissimo di Sordi, glielo propose, lui accettò subito con fervore. La critica all'italiano medio era, ed è, innata in Sordi. Come un pittore rielabora la natura che gli appare davanti agli occhi, lui reinterpreta i difetti del popolo italiano con quel tanto di espressionismo dell'artista. L'artista previene i tempi. Montavamo, per esempio, sull'autobus, e lui subito fissava un passeggero per un po', poi lo minacciava con la mano e gli diceva: “Io l'ho visto sa, lei non ha pagato il biglietto!” Il malcapitato*

*di turno diventava tutto rosso e cercava con frenesia il biglietto senza trovarlo. A teatro, stessa cosa. Entrava in scena esordendo: “Guardi, scusi, lei ha un buco nel guanto”. L’altro guardava il guanto e il buco non c’era, ma tanta era la sicurezza dell’affermazione che si rigirava il guanto per ore [...] Quando ci siamo sposati, nel ’43, ci conoscevamo con Sordi, già da tre o quattro anni. Dico, “siamo” perché io mi sono sposato a giugno e Fellini a ottobre. Tanto che io sono stato testimone alle sue nozze e lui alle mie. Alberto non venne. Ma la sera, Federico e Giulietta lo andarono a trovare a teatro, mi pare il Cinema Galleria, e lui chiese al pubblico un applauso come regalo di nozze per i suoi amici Giulietta e Federico. Fu molto emozionante. Il resto erano tutte vitellonate...<sup>680</sup>.*

Il pittore Rinaldo Gèleng, testimone dell’amicizia tra Fellini e Sordi, e lui stesso amico d’entrambi (anche lui era del venti quindi loro coetaneo), mette in luce il clima e l’intensità dei sentimenti di goliardica amicizia (consolidata durante gli anni di formazione) di questi mostri sacri della cultura italiana. Come già suppone Tullio Kezich (nella citata biografia felliniana), nessuno dei due era in realtà giovanotto spiantato: né il futuro regista, né probabilmente il giovane Albertone. Non erano né dei mezzi vagabondi né dei poveracci ridotti alla fame per necessità. Le difficoltà economiche erano forti, ma ancora più forte era il fascino d’assumere un atteggiamento da *bohémien*. Troppo intenso il compiacimento d’essere due incompresi, l’autogrificazione di subire un totale fraintendimento dell’*intelligentia* ufficiale, il fascino d’essere apprezzati incondizionatamente solo da poche anime elette. Gèleng sottolinea la già ricordata sfrontatezza, mista a temperamento artistico e giovanile incoscienza, con la quale il Nostro affrontava il pubblico chiassoso e rissoso del varietà. Era uno stile di condotta stravagante di cui il giovane Fellini s’era invaghito (Gèleng addirittura parla di innamoramento) tanto d’assumerlo e farlo proprio. Questo atteggiamento lo aveva preservato animicamente dall’esito complessivamente negativo di *Lo sceicco bianco*, che sommato al parziale fiasco di *Luci del varietà* avrebbe potuto definitivamente stroncargli la carriera. Ma l’idea di essere vittima del dissenso

---

<sup>680</sup> Sanzone Daniela, “Rapporti tra Sordi e Fellini. Intervista a Rinaldo Gèleng”, in Bruzzichelli Pia, *op. cit.*, pagg. 58-59.

commerciale aveva rafforzato la propria autostima, gli aveva regalato la consapevolezza d'essere un sereno *enfant terrible*. Il titolo di giovane scapestrato controcorrente un titolo che funzionava come meraviglioso valore di cambio in quel contesto produttivo fertile e variegato che Goffredo Fofi definisce come *L'età dell'oro del cinema italiano*<sup>681</sup>.

Così, mentre stava già preparando il progetto (con numerosi sopralluoghi nelle provincie laziali) di quella favola moderna che s'intitolerà *La strada*, riceveva di continuo numerose proposte di regia. Gli avevano chiesto di realizzare un film sulle missioni da girare in Indocina (progetto che era stato rifiutato prima di lui, sia da Pietro Germi che da Roberto Rossellini). Altri gli avevano proposto di filmare un *romance* costruito attorno alla coppia dei due triestini da copertina Tiberio Mitri (vice campione mondiale di pugilato) e Fulvia Franco (Miss Italia 1949). Lo stesso Carlo Ponti lo voleva alla Lux alla regia di un imprecisato poliziesco e della commedia *Il seduttore* (con Giulietta Masina e Leopoldo Trieste come protagonisti), adattamento della *pièce* di Diego Fabbri che curiosamente nel 1954 dirigerà Franco Rossi con protagonista proprio Alberto Sordi. Ricorda Kezich:

*Però Fellini è deciso a sfruttare il credito che sa di avere, riproponendosi come autore. Simile in questo ad Antonioni, la cui parabola artistica si svolge in parallelo con molta simpatia reciproca, il riminese ha imparato che è necessario avere fiducia in se stessi o, comunque, tentarle tutte prima di dichiararsi vinti. Ma a modo proprio, cioè riservandosi la scelta del gioco, del terreno e del momento; e senza porgere orecchio ai consigli di buonsenso. Perciò la risposta è sempre la stessa: La strada o niente*<sup>682</sup>.

Molto probabilmente Luigi Rovere avrebbe fatto carte false per assecondare il desiderio di Fellini di realizzare *La strada*, ma le disastrose vicende finanziarie lo obbligano a cedere il progetto a Lorenzo Pegoraro. Questi era un produttore che aveva la fama d'essere il meno perspicace della sua categoria [lo stesso Totò lo aveva

---

<sup>681</sup> Cfr. Fofi Goffredo, "L'età dell'oro del cinema italiano", in Id., *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, cit., pagg. 25-30.

<sup>682</sup> Kezich Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, cit., pag. 131.

chiamato *poco fiutarolo* dopo l'insuccesso del proprio *Totò al Giro d'Italia* (Mario Mattoli, 1948)]. Lui stesso, per non smentirsi, in seguito cederà alla coppia Ponti – De Laurentiis, la realizzazione del futuro premio Oscar *La strada* appunto. Era stato uno dei pochi estimatori di *Lo sceicco bianco* (lo aveva visto sei volte) e con la sua *Peg cinematografica* (come dice il nome un'impresa a conduzione quasi familiare) s'era impegnato a realizzare con Fellini due film, ma l'odissea crepuscolare di Zampanò e Gelsomina non gli sembrava ancora del tutto avviabile. Racconta Claudio Fava:

*A Pegoraro la storia piaceva ma non riteneva che la Masina fosse l'attrice giusta. La divergenza delle opinioni tra l'autore e il produttore provocò la risoluzione del primo contratto. Restava il secondo; Fellini, che aveva una gran voglia di liberarsi al più presto da questo impegno, poiché il rifiuto di Pegoraro di produrre *La strada* lo aveva offeso, si mise a pensare altre storie<sup>683</sup>.*

Prima di *La strada* Fellini, dunque, doveva pensare ad un altro film. A levarlo dall'impasse interviene Ennio Flaiano, anch'egli non molto entusiasta del nuovo progetto che incoraggia Fellini a considerare tutta quella serie di gustosi racconti dei suoi ricordi riminesi che tanto l'avevano colpito. Originario di Pescara, una cittadina come Rimini affacciata sull'Adriatico, si sentiva in perfetta sintonia con quell'atmosfera di squallida goliardia di giovanottoni di provincia che cercavano d'ingannare la lunga e malinconica attesa della nuova stagione estiva, con scherzi beffardi ed oziose serate attorno al tavolo di biliardo. Alla messa in comune dei ricordi adolescenziali di Fellini e Flaiano s'aggiunge anche Pinelli e nel giro di due settimane il soggetto è pronto:

*Il nuovo progetto sembrava più agevole e decisamente più proponibile del precedente. Ambientazione contemporanea, mondo vero, ambienti normali, famiglie piccolo-borghesi, storia quasi corale con personaggi numerosi, un po' convenzionali e un po' rivoluzionari... Chissà [...] Un piccolo produttore casa e bottega, un certo Lorenzo Pegoraro, non*

---

<sup>683</sup> Fava Claudio G. e Viganò Aldo, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1987, pagg. 31-32.

*aveva detto che voleva qualcosa di più “giovane” della storia del mangiafuoco e della pazzarella?*<sup>684</sup>.

Il regista aveva sempre sostenuto<sup>685</sup> che per raccontare le avventure, le vane ambizioni e sordide manie degli amici riminesi egli stesso s’era riscoperto un nostalgico della memoria di periodi passati a guardare il mare d’inverno o a cantare canzoncine oscene nel silenzio notturno delle antiche piazze. Tuttavia il *sesto vitellone* Moraldo Rossi [ex acrobata circense (come il personaggio del Matto di *La strada*), fratello della *Miss Scalera Cosetta Greco*<sup>686</sup> (come l’omonimo Moraldo di *I vitelloni*)] ricorda che le gesta dei vitelloni sovrappongono ai ricordi di Rimini tutta una serie di incontri ed amicizie romane. Seguendo la linea di Kezich anche Rossi afferma che molto probabilmente l’amico Federico non aveva nemmeno avuto la possibilità di far parte di quel clan di giovanotti che portavano grandi cappotti, cappelli da uomo, sciarponi, baffetti e chiome ben curate. Tutti costoro avevano otto o dieci anni di più del liceale Fellini e del suo amico Titta [vale a dire quel gruppo di amici che in *Amarcord* (1974) appartiene alla cerchia dello zio (Nando Orfei)]. L’ibridazione (avvenuta in virtù delle frequentazioni capitoline) è altresì certificata dal titolo non propriamente romagnolo. A Rimini, infatti, i giovani sfaccendati di famiglia modesta, magari anche studenti ma eternamente fuori corso, che tirano a campare fra estati ruggenti e inverni trasognati, si dicono “birri”...

*... Sulla parola, che diventa un neologismo di uso comune, si apre un annoso dibattito. Secondo alcuni l’espressione sarebbe marchigiana [o meglio marchigiano - abruzzese], non romagnola, e verrebbe dal lessico familiare del pescarese Flaiano. Lo scrittore ne ha illustrato le origini in una lettera del 1971: “... il termine vitellone... Credo che sia una corruzione di vudellone, grosso budello, persona portata alle grosse mangiate in*

---

<sup>684</sup> Rossi Moraldo e Sanguineti Tatti, *op. cit.*, pag. 36-37.

<sup>685</sup> Cfr. dichiarazione di Federico Fellini in *Cinema Nuovo*, n°2, 1 gennaio 1953.

<sup>686</sup> Nome d’arte di Cesarina Rossi, attrice che agli inizi degli anni Cinquanta si rivela come una delle giovani drammaticamente più dotate del panorama italiano grazie soprattutto alla valorizzazione ricevuta da Pietro Germi (all’epoca suo compagno affettivo) in *La città si difende* (1951) e *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952). Curiosamente prima di abbandonare praticamente i set cinematografici in seguito al matrimonio con il medico psicologo Mario Cimica, ci regala un gustoso duetto con Alberto Sordi in una delle storie di *I pappagalli* (Bruno Paolinelli, 1956): lui marito in cerca di svaghi ancillari, lei procace ed ingenua collaboratrice domestica (N. del A.).

*famiglia e passato ad indicare il figlio che mangia a ufo, che non produce, un budellone da riempire*<sup>687</sup>.

Se la fortunata invenzione del titolo<sup>688</sup> (sarà il primo dei neologismi “felliniani” ad entrare nei dizionari seguito da “dolce vita” ed “amarcord”) è frutto della fertile sinergia con Pinelli e Flaiano (soprattutto) quell’inventario cameratesco d’oziose pratiche e spensierato girovagare era stato alimentato dall’amicizia sordiana. Conferma Governi<sup>689</sup> che prima del sodalizio affettivo con Giulietta, i legami tra i due erano strettissimi: si vedevano praticamente tutti i giorni, dalla tarda mattinata alle prime luci dell’alba, passavano intere notti a passeggiare per i vicoli e le piazze romane, parlavano delle loro aspirazioni, scherzavano, si prendevano in giro, sottevano i pochi passanti che incontravano o le tante amicizie comuni. Ma il loro passatempo preferito senza dubbio consisteva nell’escogitare e praticare degli scherzi tutt’altro che innocenti. Era un passatempo nel quale Sordi era un autentico maestro.

2.32.1. Avevo dentro una specie di diavoletto che, senza farmi riflettere un istante, mi spingeva a fare cose strampalate, impensabili, ma sempre esilaranti<sup>690</sup>

*Io sono stato spettatore di molti scherzi di Alberto. Mi ricordo che frequentavamo un ristorantino – latteria di via Frattina, uno di quelli economici che consentivano, fra l’altro, pagamenti dilazionati. Sordi faceva il doppiatore e arrivava tutto profumato, vestito un po’ da gagà, con una eleganza da generico cinematografico. Una sera per esempio, gli*

---

<sup>687</sup> Kezich Tullio, *op. cit.*, pagg. 131-132.

<sup>688</sup> La casa di distribuzione ENIC, che come vedremo solleverà altri impedimenti sull’impiego di Sordi, era molto scettica sull’adozione del titolo *I vitelloni*, preferendo in alternativa *Vagabondi!* con il punto esclamativo incluso, sulla scorta della tradizione del filone dei *telefoni bianchi*. Fellini ironicamente aveva risposto che *Vagabondi!* andava benissimo a condizione che l’invettiva fosse rimarcata da una voce da orco che lo scandisse impietosamente. Il titolo originario viene finalmente accettato solo a condizione che Pegoraro ceda all’ENIC la distribuzione di altri due film molto più commerciali (cfr. Fellini F., *Fare un film*, cit., pag. 54). Ricorda Kezich (Id., *Federico Fellini, la vita e i film*, cit., pag. 132) come anche all’estero il titolo incontri notevoli difficoltà di traduzione: negli Stati Uniti diventa genericamente *The Young and the Passionate*, in Inghilterra *The Drones (I pigroni)*, in Germania *Die Müsiggdnger (Gli scioperati)*, in Spagna *Los inútiles* e solo in Francia mantiene il titolo *Les vitelloni*.

<sup>689</sup> Governi Giancarlo, *op. cit.*, pag. 46.

<sup>690</sup> *Ibidem*.

*venne l'idea di intrecciare una commedia di sguardi e di sorrisi allusivi con un'anziana signora che stava, tutta sola, a un tavolo di fronte. Era così convincente che lei ne rimase turbata. Poi alla chiusura del ristorante Alberto le domandò se poteva accompagnarla a casa. Lei, lusingata, gli disse di sì, e Sordi, passeggiando, cominciò a descriverle le bellezze di Roma, l'aria tiepida, la presenza materna delle cupole... lei lo guardava incantata, sennonché ad un certo punto, fra una descrizione e l'altra, Alberto cominciò a lasciare andare dei rutti simili a boati. Io mi vergognavo e gli dicevo: "Ora basta, Alberto". E lui: "Abbi pazienza, Federico, questa è una malattia come un'altra, mi sto curando". La povera signora non capiva più nulla. Si accompagnò fino in fondo alla strada e mi ricordo che qui svoltò l'angolo e scomparve, rapidissima come una gallina impaurita<sup>691</sup>.*

Questo episodio narrato da Fellini conduce direttamente all'interno del clima del suo nuovo film. Anzi, più precisamente all'interno d'una delle scorribande notturne dei vitelloni: quella in cui proprio Alberto insiste nell'insidiare beffardamente una sciupata, stanca e solitaria prostituta, finché Moraldo non lo trattiene "Dai, Alberto, lasciala stare!". Quindi uno dei principali temi che agglutinava del gruppo di giovinastri era proprio questa attrazione per le burle sconsiderate (attrazione che li preservava da quell'assunzione di responsabilità) di cui Sordi era l'artefice principale. A questo proposito è interessante ricordare come in uno dei primi tentativi biografici relativi al Nostro (apparso nel 1954 in tre puntate sulla *Settimana Incom illustrata*) apre l'ultimo capitolo con il grosso titolone "Cervi se lo trovò in scena chiuso dentro un sarcofago: come i compagni di gioventù, anche gli attori di cui divenne amico dovettero subire le burle nate dalla sua fantasia inesauribile"...

*... Una sera, a Milano, mentre si recitava la commedia "Il signore che venne a pranzo", Gino Cervi che era di scena e che secondo le necessità del copione doveva aprire un sarcofago, ne vide sbucare e inaspettatamente Alberto Sordi, inappuntabilmente vestito da cameriere.*

---

<sup>691</sup> Dichiarazione di Federico Fellini a Grazia Livi, in Id., *op. cit.*, pagg. 65-66.

*“Il signore ha suonato?”*, chiese, *inchinandosi a Cervi che lo guardava sbalordito. “No, no, potete andare”*, cercò di rispondere il povero attore, *mentre sospingeva Sordi verso le quinte nell’assurda speranza che il pubblico non si accorgesse dello scherzo. E l’altro, imperturbabile: “Eppure, signore, avrei giurato di aver sentito suonare”*. Cervi finì per *mettersi a ridere*<sup>692</sup>.

Dopo il resoconto quasi cronachistico dell’episodio ripreso poi in modo più o meno fedele da tutti i tentativi biografici posteriori, il giornalista Borselli riporta un altro episodio nel quale lo scherzo architettato dal Nostro in compagnia di Aroldo Tieri (l’altro possibile *sceicco bianco*) finisce male. I due attori hanno la peggio rischiando addirittura seri danni alla salute. Questa volta le due vittime avrebbero dovuto essere Dina Galli e Rina Morelli durante la loro interpretazione della commedia di Kesserling *Arsenico e vecchi merletti*: nell’intervallo tra il primo ed il secondo atto i due si erano nascosti dentro una cassapanca di scena per spaventare le due malcapitate; tuttavia mentre la Morelli era in preda all’agitazione aveva semplicemente richiuso il coperchio, la Galli s’era preoccupata di assicurare la chiusura con due mandate di chiave, per liberarli semi asfissati e morti di paura tra le risate e gli sfottò del resto della compagnia. Questa passione per gli scherzi non corrispondeva unicamente ad una attività propedeutica (come continua a sottolineare il testo di Borselli). Non si trattava solo d’un allenamento all’imperturbabilità verso le critiche, ma di qualcosa di più profondo. Era come se Sordi volesse in qualche modo riaffermare, in primo luogo a se stesso, quel suo estroverso e smisurato talento. Del resto, molto spesso come abbiamo appena visto, lo scherzo non solo finiva male (come nel caso or ora citato), ma addirittura non veniva capito. Riferisce a tal proposito Governi:

*Una volta si trovava a Viareggio dove si stava assegnando un premio letterario a cui lui, ovviamente, non era stato invitato essendo ancora un oscuro attore di rivista. Al ristorante in cui stava mangiando tutto solo si teneva un banchetto con tutti letterati, molto triste e molto*

---

<sup>692</sup> Borselli Augusto, “Cervi se lo trovò in scena chiuso dentro un sarcofago”, in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, Numero 33, 14 Agosto 1954.

*formale. Ad un certo punto, spinto dal suo diavoletto, andò a piazzarsi davanti al tavolo dei letterati, chiese silenzio e poi si mise a recitare: “La morte di Giuda di Vincenzo Monti”. Ci misero molto a capire lo scherzo, perché pensavano che il numero facesse parte del programma ma alla fine, grazie all’intervento di Sordi, si ritrovarono tutti a ridere ed a conversare tra di loro come non avevano fatto fino a quel momento. Ma lo scherzo più bello, tra i tanti, ed anche più audace, lo fece ai suoi amici Gino Cervi e Andreina Pagnani. “Una sera mi recai a salutarli al Teatro Eliseo — racconta Sordi — dove recitavano una commedia di Aldo De Benedetti La scena rappresentava una casa vuota, appena costruita, che tutti e due volevano affittare. Io mi ero messo a guardare da una quinta, in attesa che finisse la commedia. Ad un certo punto Cervi mi scorse e mi fece un segno di saluto con la mano. Io non ci pensai due volte: entrai in scena, mi presentai a Cervi perché la Pagnani era scappata subito spaventata e dissi: Sono stato chiuso qui per tre giorni perché il muratore mi aveva murato dentro per errore. Ora grazie a voi posso finalmente uscire e raggiungere la mia famiglia che sarà certamente in pensiero. Strinsi la mano a Cervi sbalordito ed uscii. Il pubblico non capì ma pensò forse che la mia strampalata apparizione fosse prevista dal copione”<sup>693</sup>.*

Il fatto che il gioviale attore bolognese, unitamente con la propria compagna Andreina Pagnani fossero quasi sempre i suoi bersagli preferiti (ma più che bersagli si direbbe quasi complici involontari<sup>694</sup>) conferma l’idea felliniana secondo la quale se normalmente le persone fanno degli scherzi per divertire gli amici, Alberto li faceva per una necessità personale. Era come se volesse sfogare un’antica rabbia, come se cercasse di stigmatizzare una feroce ars comica ancora latente ed inespressa. In questa medesima

---

<sup>693</sup> Governi G., *op. cit.*, pag. 47.

<sup>694</sup> Conferma Grazia Livi: “A volte gli scherzi non avevano senso, erano crudelmente assurdi. Andreina Pagnani ne era spesso il bersaglio. Invitando Sordi a un ricevimento non si sentiva sicura, non sapeva mai come si sarebbe comportato. Una sera, ad esempio, durante un pranzo c’era un colonnello di cavalleria che si dilungava in descrizioni noiose e vanitose della sua carriera (cavalli, trotto e galoppo, azioni di guerra, eroismo). Sordi da un pezzo aveva fatto gli occhi lucidi e ironici come uno che sta per esplodere. La Pagnani era sui carboni ardenti. Infatti di colpo si alzò dalla sedia e portandosi la mano alla fronte in un saluto scattante gridò colonnello che n’è degli alpini. Tutti scoppiarono a ridere perché la cosa, impietosa e buffissima, non aveva alcun senso. Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 65.

direzione, afferma la Livi che il Nostro (che fin da ragazzo provava un naturale trasporto nel progettare e realizzare delle clamorose burle) aveva adottato a partire dai primi anni del dopoguerra aveva adottato con dedizione quasi morbosa questa pratica come se fosse un meccanismo di sublimazione d'una costante insoddisfazione. Un'autentica mania dove far confluire una grande vitalità inappagata, uno smisurato talento frustrato.

L'*esercizio* partiva da una fase di studio durante la quale Sordi seguiva e studiava le persone, analizzava attentamente le loro debolezze per poi colpirle con l'arma del contrappasso. Al suo vicino di casa Virgilio Riento, che era golosissimo, aveva sottratto i cibi più prelibati della sua personale dispensa per poi invitarlo a una cena con tutti gli amici comuni imbandendo quelli stessi manicaretti. All'attore Renato Simoni (che si ricordi aveva diretto Sordi nella sua unica regia cioè *Sant'Elena piccola isola*), particolarmente credulone, aveva fatto credere d'aver visto il grande attore Ermete Zacconi seduto nel cortile di casa sua a Viareggio, affetto dallo strano morbo di "Trotinson" che lo rimpiccioliva come un nano ma gli conservava il suo vocione da baritono. Ai grandi divi osannati dal grande pubblico come Amedeo Nazzari o come Andrea Checchi, telefonava interpretando un loro ammiratore che con voce roca, riempiendoli di complimenti, lusingandoli enumerando le loro sublimi capacità attoriali, chiedeva un incontro per ricevere una loro fotografia autografata... "perché una faccia di stronzo come la sua non è mica facile incontrarla". Proprio il telefono era l'arma preferita per questi scherzi che quasi si trasformavano in saggi di bravura recitativa, in virtuosi monologhi architettati anche con una certa intenzione di serialità. Durante la guerra, ad esempio, fingendosi un importante produttore tedesco, aveva preso di mira una giovane e promettente attrice, che, con la scusa di sottoporle un'interessantissima proposta...

*"[Io] grante protuttore tetesco delle protuzioni UFA... sua bellezza m'ha colpito. Tesitero vederla per grante progetto... Potremmo incontrarci in vecchio caffè Greco". L'attricetta emozionata, rimandava tutti i suoi appuntamenti, si presentava all'ora stabilita, ma non trovava nessuno. Il giorno dopo riceveva un'altra telefonata del produttore tedesco, questa volta duro, con la voce vibrante di rabbia: "Io ho passato tutto il mio*

pomeriggio in caffè Petrocchi, questa non è maniera di prendere in giro nostro grante cinema ghermanico!”. L'altra umiliata, si scusava, diceva che aveva aspettato al caffè Greco perché l'appuntamento era lì. “Neanche per sogno” il produttore sosteneva che era al caffè Pedrocchi e così via con un insistenza feroce [...] Dice a questo proposito Fellini [che] “erano scherzi laidamente buffi e devo dire che Alberto, oltre a tutto, sapeva prolungarli al di là di ogni aspettativa [...] Si vede che il suo talentaccio, non potendosi ancora realizzare nel cinema, sceglieva quelle forme atroci... Negli anni della guerra a volte Alberto veniva a dormire a casa nostra, e mi ricordo che io sentivo in lui una forza vera, una specie di bestialità. Lo vedevo addormentato e mi sembrava una specie di animale che sapeva che il successo sarebbe venuto un giorno, ma che l'attesa sarebbe stata molto lunga e allora conservava una sua patetica, animalesca delusione”<sup>695</sup>.

## 2.32.2. Alberto è il più vitellone dei vitelloni<sup>696</sup>

Sordi era già, al tempo di *I vitelloni* e di *Canzoni canzoni canzoni* un attore straordinario. Allora nessuno lo voleva, salvo Fellini che lo ha imposto in *I vitelloni*, perché ci credeva e gli voleva bene. Per il film di Paoletta mi ricordo che abbiamo dovuto aspettare Sordi che faceva rivista con Wanda Osiris. Allora Sordi era molto puntuale, seguiva il regista, un attore vero, l'attore per l'attore, solo attore. Senza famiglia, niente; la sua solitudine, le sue manie, tutto rientra in questa ossessione di essere attore. In *I vitelloni*, dopo la scena del carnevale, era straordinario. Fellini accettava il contributo di Sordi al personaggio, perché Sordi ci metteva molto di sua invenzione. Una notte, a Viterbo avevamo girato nella piazza, e dico a Fellini: “Ma questo è un attore vero, un attore straordinario!” e lui: “E che, non lo sapevi? Pensa che non lo volevano far pigliare!”

---

<sup>695</sup> *Ibidem*.

<sup>696</sup> Ranieri Tino, *Alberto Sordi*, Milano, Sedit, 1955, pag. 23

*Inventava molto, e diceva a Fellini: “Ti sta bene se faccio così?” e Fellini approvava o disapprovava... Di una bravura!*<sup>697</sup>.

Così come suggerisce la dichiarazione dell'attore Interlenghi, se si riconsiderano le linee biografiche del Nostro, fin qui contemplate, e le s'incrociano con la visione e l'opinione che Fellini ha dell'amico, appare molto plausibile che il personaggio sordiano di *I vitelloni* sia il più autobiografico della intera sua filmografia. Conferma Tito Ranieri come Alberto nel proprio radicale infantilismo (stessa devozione, intensissima, per la madre, stesso senso di protezione, per molti aspetti egoistica, per la sorella, stesso morboso attaccamento per le mura domestiche, stessa predilezione per stabilire una comunicazione privilegiata con gli altri sul piano dello scherzo, stessa predisposizione alla parodica imitazione: Nazzari o Wanda Osiris) sia il più vitellone dei vitelloni. Moraldo (il personaggio interpretato da Franco Interlenghi), nutre il germe dell'insoddisfazione per ciò che non riesce a fare; Leopoldo (il personaggio di Trieste) scrive commedie da filodrammatica come alibi e non per aspirazione poetica; Fausto (Franco Fabrizi) s'accontenta d'annegare le frustrazioni in uno spavaldo gallismo; Riccardo assopisce le proprie abilità canore nei canti liturgici domenicali. Alberto non ha né cerca alcuna scusa: lancia sassi agli alberi, molesta i poveri lavoratori, il suo insabbiamento è il più incosciente, completo ed insanabile.

Per questo motivo Fellini ha voluto scommettere su di lui. Ha sfidato produttori e distributori. Ha superato ogni difficoltà logistica, ha riunito una piccola troupe nomade che potesse pedinare le migrazioni teatrali di Sordi, come ricorda lui stesso ricorda:

*Quando Federico fece il mio nome da inserire nel gruppo di “I vitelloni” l'ENIC gli rispose, “Cercane un altro, perché mai vuoi proprio quello, che respinge il pubblico?”. Federico insistette e alla fine la spuntò con la clausola, però, che non avrebbe messo il mio nome nei manifesti. Ricordo che venne a trovarmi in teatro. Io avevo ripreso a calcare le scene perché mi ero quasi convinto che forse era meglio che lasciassi perdere con il cinema. Difatti ero in compagnia con Wanda Osiris, mi ero fatto*

---

<sup>697</sup> Dichiarazione di Franco Interlenghi a Goffredo Fofi e Franca Faldini, in Id., *op. cit.*, pag. 254.

*scritturare da Paone che, se mi avesse proposto un contratto per dieci anni, avrei firmato al volo. Fortunatamente, invece, l'anno successivo prese Macario perché io, durante il periodo della tournée, feci I vitelloni. Fellini con la piccola troupe del film mi venne appresso perché io facevo le piazze stabilite. Girammo a Firenze, a Viterbo, in altre città. Ma lui voleva assolutamente che io gli facessi quel ruolo, quindi si adattava affrontando delle notevoli battaglie con la produzione che non capiva perché si spostava a Firenze (a fare un teatrino) o a Viterbo<sup>698</sup>.*

Albertone era perfettamente cosciente del fatto che non solo l'ENIC<sup>699</sup>, ma più d'un produttore aveva storto il naso quando si pronunciava il suo nome. Lo stesso Pegoraro era stato convinto con molte perplessità (*Sordi? E che, sei matto? Ma quello fa uscire la gente dal cinema!*<sup>700</sup>) e più volte durante la lavorazione aveva dato segni di ripensamento: addirittura secondo quanto racconta l'attore Silvio Bagolini<sup>701</sup> (interprete del personaggio di Giudizio) il produttore Pastorino o Pecorino (non si ricorda bene il cognome di Pegoraro) era tanto preoccupato dal *modus operandi* felliniano, che in più d'una occasione aveva sospeso i finanziamenti, facendo procedere le riprese a singhiozzo. Per mandare avanti la realizzazione del film [le cui peripezie ricordavano il futuro vagabondaggio di Zampanò un progetto che sembrava già anticipare il carrozzone di Zampanò (il saltimbanco protagonista di *La strada*)] Pegoraro si deve affidare all'organizzatore Luigi Giacosi. Ricorda Moraldo Rossi:

*Giacosi convinse Pegoraro, che di Sordi non voleva proprio sentir parlare, ad accettare lui e le sue date. "Ma chi lo vede "pegniente", a Sordi, ce vò rovinà tutti...". E invece il piano di produzione andò a rimorchio della tournée della rivista della Wanda, Gran baraonda in cui*

---

<sup>698</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Goffredo Fofi e Franca Faldini in Id., *op. cit.*, pagg. 253-254.

<sup>699</sup> Racconta Angelo Solmi come la società distributrice anche dopo il conseguimento del Leone d'argento era molto scettica sull'intero progetto. Non solo aveva fatto in modo che il nome d'Albertone non comparisse sui manifesti, ma addirittura aveva suggerito un finale, a loro dire meno deprimente: *in paese viene scoperto un pozzo di petrolio, tutti si arricchiscono e gli ex vitelloni vanno in tuta a lavorare, magari cantando... naturalmente Fellini rise* (cfr. Solmi Angelo, *Storia di Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1962, pag. 138).

<sup>700</sup> Esclamazione di Lorenzo Pegoraro diretta a Fellini, in Livi Grazia *op. cit.*, pag. 82.

<sup>701</sup> Cfr. Dichiarazione di Silvio Bagolini a Goffredo Fofi e Franca Faldini in Id., *op. cit.*, pag. 254.

*Sordi lavorava. Naturalmente sarebbe stata l'ultima rivista della sua carriera. Ma noi intanto gli scapicollavamo dietro. Oltre che per la tenacia di Fellini, la preparazione del suo secondo film procedeva a spizzichi e bocconi soprattutto grazie alla diplomazia del "Sorcio". Era questo il benevolo soprannome di Giggetto Giacosi, organizzatore mitico del nostro cinema. La leggenda voleva che, sotto il fuoco della Raf, avesse portata pasta e fagioli nel Sahara alla troupe di Un pilota ritorna e che su Stromboli, avesse coperto l'inguaiatissimo Rossellini dal tiro incrociato di Anna Magnani e del signor Petter Lindstrom. Insomma una leggenda vivente, un diplomatico strepitoso e, come diceva Federico, "un bugiardo patetico". [...] La faccia non aiutava il sor Gigetto ad avere più amici: aveva una voglia di fragola. il mostaccio da lebbroso e una bocca paonazza da cernia. Però riusciva a raggranellare i soldi per la famosa benzina senza cui Fellini si fermava...<sup>702</sup>.*

Federico, dunque, aveva bisogno di molta energia per affrontare quelle che sarebbero state tra le uniche riprese condotte in localizzazioni condotte lontano dalla sua amata Cinecittà. Come, ad esempio, a Firenze nel teatro Goldoni chiuso da tempo per inagibilità, ormai invaso dai topi, ma allestito alla perfezione dal "Sorcio" con festoni e teste di cartapesta prelevati dai depositi del carnevale di Viareggio. Nella capitale toscana vengono girati quasi tutti gli interni (comprese le scene con Achille Majeroni) gli esterni invece girati a Viterbo (le strade, le piazze, la stazione), mentre a Ostia si realizzano le scene della spiaggia e del kursaal. Nella periferia romana, infine, lungo la via Cassia si gira la famosa scena della pernacchia ai lavoratori (che vedremo) in una geografia ideale che evitasse al regista di ricorrere direttamente alla propria città natale. S'era così ingegnato per una sorta di pudore, quasi una via di mezzo tra il disagio e l'imbarazzo di dover sostenere la propria notorietà nei riguardi di amici, conoscenti ed ex compagni di baldorie<sup>703</sup>.

Mentre Federico s'ingegnava ad inventare una città di fantasia rubando gli sfondi reali, Giacosi prende in mano la situazione e con piglio da maresciallo passa in

---

<sup>702</sup> Rossi Moraldo e Sanguineti Tatti, *op. cit.*, pag. 34.

<sup>703</sup> Cfr. Solmi Angelo, *Storia di Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1962, pag. 137.

rassegna i protagonisti e proclama: “Voi siete i vitelloni, vi ha voluti lui, ma ricordatevi che le vostre facce servono a me!”<sup>704</sup>.

Dei cinque personaggi Albertone conosceva tutto, l'amico regista gli aveva sottoposto la sceneggiatura completa e gli aveva confidato che uno di loro era stato scritto apposta per lui perché possedeva il suo stesso istinto canzonatorio. Anche se un po' contrariato di non poter ricoprire il ruolo di Fausto<sup>705</sup> si lascia convincere da Fellini che questi possedeva un cinismo troppo arido e meschino, mentre il personaggio pensato per lui (e su di lui) rappresentava esattamente l'essenza del *vitellonismo*. L'Alberto del film possedeva (secondo Fellini) la sua stessa vanità sciocca, la medesima viltà di figlio di mamma, l'analoga capacità di passare attraverso gli eventi senza esserne toccato come a voler prolungare all'infinito l'irresponsabile infantilismo Tutto coincideva, dunque, con i tratti biografici che l'amico aveva immaginato e desunto dalle frequentazioni d'Albertone...

*... la comicità di Sordi in quegli anni era capita pochissimo... forse perché aveva qualcosa di folle come accade a tutti i talenti innovatori... o forse perché non aveva una dimensione né ironica né sentimentale, ma era grottesca con un fondo di sgradevolezza che non piaceva. Ogni volta che avevo parlato di lui a registi e a produttori, avevo sempre visto delle smorfie, dei cenni di diniego. Io ebbi enormi difficoltà a prenderlo. Povero Alberto, ha dovuto fare una gran fatica a venir fuori. Sordi naturalmente era consapevole della sfiducia che circondava il suo nome e dentro di sé ne provava una cocente amarezza, ma non la mostrava a nessuno: segno straordinario di professionismo, di capacità dura, controllata ad accettare gli eventi [...] Non gli ho mai visto un'espressione mortificata sul viso. Non faceva mai cenno a queste umiliazioni. Non aveva neanche una baldanza*

---

<sup>704</sup> Cfr. Kezich Tullio, *op. cit.*, pag. 132.

<sup>705</sup> Dopo il rifiuto di Fausto Tozzi (sul cui profilo era stato pensato il personaggio, però questi preferisce fare il protagonista di *Musoduro* film da lui stesso sceneggiato e poi diretto da Giuseppe Benatti), il ruolo rimane in ballottaggio tra Raf Vallone e Walter Chiari, ma alla fine Federico Fellini impone un quasi sconosciuto ex *boys* della Wanda Osiris, Franco Fabrizi (senza alcuna parentela con il più famoso omonimo Aldo) che a partire da questa interpretazione incarna la figura del seduttore bugiardo ed inaffidabile, del giovanotto con la faccia d'angelo e l'anima nera: dividerà il set con Alberto Sordi in prove notevoli quali *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959), *Una vita difficile* (Dino Risi, 1961) *I complessi* [episodio *Guglielmo il dentone* (Luigi Filippo D'Amico, 1965)], (cfr. Pergolari Andrea, *op. cit.*, pag. 147). In fase di postproduzione di *I vitelloni* Franco Fabrizi verrà doppiato da Nino Manfredi.

*rancorosa, rivendicatrice. Nulla. Sembrava soltanto che avesse la consapevolezza d'averne un talento vero e che si trattasse di tempo. Era molto dignitoso, ricominciava sempre. Mi ricordo anche che non provava invidia: quando gli spiegavo o gli mimavo qualcosa, me lo vedevo davanti, col suo faccione un po' lunare, coi suoi occhi tondi, e diceva come incantato: "Quanto sei bravo Federi! Ammappelo se sei bravo". In questo era simpatico*<sup>706</sup>.

Aveva solo bisogno d'essere disciplinato, d'essere inserito nella dimensione ironica e drammatica del ruolo. Per il resto il Nostro si rivela efficacissimo, non già nell'interpretare quanto nel creare il proprio personaggio con infallibile istinto, arricchendolo con aneddoti personali, ricordi di smorfie, gesti ed atteggiamenti di giovinastrì osservati e memorizzati con il *lobby watching*...

*... rivedeva con violenza certi episodi della sua giovinezza. Utilizzava tutto perché niente era stato vissuto distrattamente, fiaccamente, ma ogni episodio aveva lasciato in lui una traccia, aveva marcato a fuoco la sua memoria, il suo talento mimetico. "Mi veniva in mente un certo saltello che si faceva all'improvviso giù dal marciapiede per dare un calcio al barattolo... Oppure uno sbadiglio, o il modo di stirarsi davanti al biliardo... O al caffè, la sera, quando la testa ciondola mezza in qua e mezza in là, ma siccome passa la ragazza muovendo il sedere, uno sente il dovere di saltar su"*<sup>707</sup>.

Calmierato dalle briglie del regista riminese, il Nostro raggiunge l'efficace equilibrio tra le espressioni ridicole e farsesche, la sciocca e puerile irresponsabilità e la drammatica grottesca impreparazione all'evolversi naturale degli eventi come il diritto d'emancipazione della sorella o l'irrefrenabile invecchiamento della madre. Anche se plebiscitariamente, l'episodio più citato e ricordato del film è quello del famoso gestaccio ai lavoratori, il perno attoriale attorno a cui ruota non solo il

---

<sup>706</sup> Dichiarazione di Federico Fellini a Grazia Livi, in Id., *op. cit.*, pagg. 82-83.

<sup>707</sup> Ibidem, pag. 84.

personaggio Alberto (ed addirittura la stessa maschera sordiana *tout court*) è la sequenza del carnevale. Quel frammento in cui il Nostro si trascina, a fatica, fuori dai resti del veglione accompagnandosi con un testone di cartapesta vuoto e svuotato come il suo. Per un attimo nel suo animo s'apre l'abisso dell'*horror vacui* che cerca di scacciare con un impeto propositivo: "ci dobbiamo sposare" "andiamo in Cina" grida ad un altrettanto perplesso Moraldo. Immediatamente, però, ritorna nell'alveo dell'onnipotenza infantile s'indigna nel veder fuggire di casa la sorella, consola la madre disperata. "Troverò un lavoro" dice abbandonandosi sfinito sulla poltrona, ancora vestito da donna. Ed il dramma familiare ed esistenziale s'annega nel sonno.

E pur vero che nel profilo del vitellone Fausto, anche l'attore Franco Fabrizi aveva individuato degli elementi consonanti a quelli propri della sua tipologia dei suoi futuri personaggi (sarà abile interprete del prototipo di codardo doppiogiochista pronto ad ingannare senza alcuno scrupolo anche le persone più care). Tuttavia proprio riguardo a Sordi si manifesta il valore incommensurabile della lezione felliniana. E vale a dire la grande abilità nel fargli utilizzare l'essenza di tutta la sua bravura d'attore in un ruolo che gli richiamasse un vissuto personale. Un episodio che lo coinvolgesse direttamente come persona. Come e s'è detto, infatti, proprio in questo periodo il Nostro era molto sensibile alle questioni pertinenti agli affetti familiari. Anche sul set nomade di *I vitelloni*, il regista aveva saputo organizzare e ricondurre in tocchi assolutamente minimi la potente esuberanza sordina che altrimenti avrebbe potuto falsare le precise dinamiche interne al gruppo. I vitelloni dovevano agire in branco ed ogni loro battuta deve rimbalzare da uno all'altro come una palla sulle sponde del biliardo. Come testimonia con assoluta fedeltà l'aiuto regista del film Moraldo Rossi, Fellini riesce ad organizzare il meglio di Sordi facendogli fare quello che già sapeva fare ancor prima d'essere il grande Alberto Sordi:

*Finito il carnevale Alberto torna a casa ubriaco... E Fellini azzardò. Sarà stata l'euforia della fine di un blocco di riprese, o invece per arginare gli eccessi di Alberto ubriaco e travestito, Federico fece approntare una sfera di legno per posare la macchina e dare la sensazione del capogiro. Ma Sordi è scatenato, non si vuole accasciare su una poltrona e supplica Fellini di girare un controfinale in cui il vitellone si fa*

*un caffè e poi chiede se c'è qualcosa da mangiare. Albertone dilagava e Federico era scoppiato: fu una delle pochissime volte, se non forse l'unica che gli vidi girare una scena assolutamente inutile*<sup>708</sup>.

Una scena decisamente inutile per l'economia del film (inutile per un film che in Spagna verrà distribuito con il titolo di *Los inútiles*), ma che ricorda moltissimo quell'altra famosissima dei maccheroni di *Un americano a Roma* (Steno, 1954). Un'icona universale del Nostro come mostro divoratore di spaghetti che ha fatto il giro del mondo. Si tratta d'una ulteriore riprova dell'importanza cruciale dell'esperienza di *I vitelloni* sia per quello che si è potuto apprezzare direttamente sullo schermo, come per tutto il lavoro previo e apparentemente scartato. Naturalmente parlando di immagini direttamente associate al nome di Alberto Sordi è impossibile non soffermarsi su quel gesto (per altro, già più sopra citato), del *bras d'honneur* del gesto dell'ombrello ai lavoratori “della mazza”.

### 2.32.3. Quella scena in cui Sordi fa quel gesto con il braccio dicendo “lavoratoriiii!” è indimenticabile<sup>709</sup>

*Nel giorno della sua morte ci piace ricordare quella scena di I vitelloni in cui Sordi fa uno sberleffo agli operai che facevano un picchetto partendo poi su un'auto a gran velocità. Ma l'auto si ferma e gli operai lo raggiungono per malmenarlo. Una metafora straordinaria della riscossa operaia nei confronti del conformismo piccolo borghese ed antioperaio*<sup>710</sup>.

Se si analizzano le sequenze iniziali di due film apparentemente tanto diversi come *Un eroe dei nostri tempi* (Mario Monicelli, 1955) e *As good as It Gets* [*Qualcosa è cambiato*] (James L. Brooks, 1997) si apprezzerà come il bizzarro protagonista di quest'ultima pellicola (il misantropo ed omofobo scrittore di romanzi rosa Melvin Udall) viene costruito nella sua primissima presentazione, da Jack Nicholson (vale a dire

---

<sup>708</sup> Dichiarazione di Moraldo Rossi in Rossi Moraldo e Sanguineti Tatti, *op. cit.*, pag. 45.

<sup>709</sup> Dichiarazione di Jack Nicholson pubblicata in *La Repubblica*, 26 febbraio 2003.

<sup>710</sup> Dichiarazione di Fausto Bertinotti rilasciata il 25 febbraio 2003, dopo la morte di Sordi (cfr. il sito *Albertosordi.it*, consultato il giorno 30 giugno 2003)

impegnandosi a non pestare mai le giunture tra piastrella e piastrella d'un marciapiede) allo stesso modo dell'Alberto Menicelli sordiano, del primo film nominato. Questa sorta di citazione omaggio certifica l'apprezzamento riconosciuto, nel titolo di questo capitolo, dall'attore statunitense per le invenzioni gestuali del Nostro e concretamente per quel famoso gesto del manico accompagnata da sonora pernacchia. Risulta ora interessante osservare come questa trovata, assai efficace nel dare non solo un decisivo contributo al successo del film, ma anche una spinta decisiva al lancio del mito di Sordi, venga confezionata come risultato d'una combinazione di contributi vincolati alla biografia sordiana. Sebbene il Nostro avesse, infatti, messo molto di suo nell'esecuzione del famoso lazzo satirico, la situazione era già descritta tanto nel primo soggetto (dove si parla di muscolosi operai) come in fase di sceneggiatura (dove i lavoratori della mazza erano indicati come "sterratori e selciaroli"). Ricorda Moraldo Rossi:

*Tutta la scena fu girata quasi di corsa a fine giornata su un troncone del raccordo anulare allora in costruzione, dove ci mettemmo un sacco ad arrivare giungendo infine quasi ai limiti della luce e girando solo le inquadrature essenziali. La cosa che io non sapevo e che seppi molto tempo dopo è che la gag della macchina che si ferma e non riparte era una scenetta di una serie intitolata Lo sai come succede?, inventata da Aldo Fabrizi tre o quattro anni prima di incontrare Federico. Poco dopo l'uscita del film Fellini mi fa finalmente conoscere Aldo Fabrizi che io, al culmine della mia intesa e complicità con Federico, chiamo amichevolmente Fabrizi. Lui mi guarda un po' in cagnesco senza che io riesca a capirne bene il perché. Il giorno dopo Federico mi racconta che l'ultimo re di Roma si era un po' risentito perché non gli avevo dato del "commendatore", tacendomi naturalmente che l'aveva voluto incontrare per rivendicare la paternità di quell'idea che nel frattempo ormai tutti attribuivano all'estro nascente della comicità italiana, l'ex vitellone, mammone, qualunque, negativo Alberto Sordi<sup>711</sup>.*

---

<sup>711</sup> Rossi Moraldo, in *op. cit.*, pagg. 45-46.

È proprio il *commendatore*, uno tra i primi a credere nell'abilità di Sordi (ed in un certo modo l'inauguratore di un tipo di comicità costruita attorno all'osservazione, al mettere in rilievo le piccole incongruenze quotidiane) a regalare al Nostro la sequenza che in buona parte ha contribuito al successo della pellicola: un motto di spirito di facile ed immediata comicità al quale Fellini riesce a vincolare un profondo senso tragico. Il *lobby watching* bonario di Aldo Fabrizi, attraverso il filtro visionario felliniano acquisisce i toni del dramma intimo, precipita nell'abisso del grottesco: ricorda Angelo Solmi come in proposito siano stati citati gli universi poetici di Dalí o di Jeronimus Bosch, ma molto probabilmente nessun pittore avrebbe saputo dipingere come la macchina da presa di Fellini, con estrema precisione, con particolari minuti, osservazioni originali ed illuminazioni improvvise, l'idea di sonnolenza morale...

*Universo scomposto, polveroso, disperato, è stato chiamato quello di I vitelloni; la verità è che si tratta di un'opera tragica, con un ritmo tutto tragico, cadenzato fino all'angoscia. E se la tragedia incombe continuamente, ma in fondo non scoppia mai, perché al tuono non s'accompagna il temporale, proprio per questo l'atmosfera di I vitelloni è tanto più greve, tesa, snervante, drammatica [...] ma in complesso i caratteri dei vitelloni sono vivi e sinceri, resi tali anche dalla perfetta recitazione di tutti, in primo luogo di Alberto Sordi, alle prese col personaggio più difficile<sup>712</sup>.*

Sebbene nella dichiarazione dell'ex presidente della Camera dei Deputati Fausto Bertinotti (apposta al principio di questo capitolo) si possa apprezzare una visione intelligente libera dalle ristrettezze ideologiche, all'epoca il regista riminese, temendo d'esser tacciato di conservatore e reazionario<sup>713</sup> (con tutte le nefaste ripercussioni critiche sulla pellicola, come poi in parte avvenne con il successivo *La strada*), aveva tutto l'interesse nel lasciare al Nostro la primogenitura della gag in questione. E così il gesto

---

<sup>712</sup> Solmi Angelo, *Storia di Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1962, pagg. 144-145.

<sup>713</sup> Ricorda Kezich come i giovani recensori di sinistra, dei primi anni cinquanta, pretendevano dal cinema una formulazione politicamente corretta dei problemi sociali (e spesso addirittura un contributo alla loro soluzione). Anche chi istintivamente si sentiva attratto dal *modus operandi* felliniano, cioè per un approccio alle cose pragmatico e spensierato, in fondo provava un minimo di cattiva coscienza (Id. *op. cit.*, pag. 136).

viene tramandato quale esclamazione naturale *un tiè venuto fuori così, poco più di un ahò, un ammazzete, un anvedi, un mannaggia, un pussa via, un quien sabe*<sup>714</sup>. Quando, non appena terminato, il film viene selezionato per la Mostra di Venezia, Fellini pensa bene di verificare le possibili letture antiproletarie organizzando una proiezione a Mestre. Non si trattava in realtà d'una prima assoluta giacché (come ricorda la Livi) una prima proiezione era già stata fatta in privato allo stabilimento Catalucci. In quel caso produttore, operatori, tecnici e maestranze varie, avevano avanzato molte riserve sulla qualità della pellicola denunciandone un'eccessiva frammentarietà. Ma sulla rive della laguna, in occasione d'una serata organizzata precisamente per sondare gli umori, di fronte a un pubblico non elegante né esclusivo, composto di impiegati, di operai, di piccola e grossa borghesia...

*... Fellini, Sordi e gli altri attori del cast, in un palchetto, assistettero con ansia a questo primo incontro con gli spettatori. Sordi era emozionatissimo. Per lui l'esito non significava soltanto conferma, ma rinascita o condanna. Diciott'anni di lavoro, di pianificazione, di fatica si stavano bruciando nella tensione di quelle due ore di proiezione: poiché Sordi ben sapeva che potevano essere annullati di colpo da un'accoglienza fredda, oppure potevano prendere spicco da una calda e costante esplosione di risa [dice Sordi] "Mi ricordo che i dirigenti della serata erano un po' preoccupati per quella mia battuta: Lavoratori! seguita da una pernacchia, e avevano paura che i lavoratori presenti in sala si sentissero derisi e si ribellassero. Invece quando arrivò il momento di Lavoratori! il teatro venne giù dal gran ridere"*<sup>715</sup>.

Gli assensi fragorosi si ripetono anche al Lido. Alle battute *Sai con chi andrei in Africa io? Con Esther Williams!... Con Franca Marzi!* il pubblico cominciava a riconoscere i propri discorsi fatti chissà in gioventù al bar attorno ad un biliardo, contribuendo così a creare nella sala un clima di interesse e partecipato divertimento. La pellicola infatti restituiva un ritratto della vita di provincia talmente esatto da trascendere i limiti del proprio contesto in una memoria comune e frammentaria come

---

<sup>714</sup> Rossi Moraldo, *op. cit.*, pag. 44.

<sup>715</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 86–87.

tal come si viene a configurare sfogliando un album di fotografie ingiallite. Com'accadrà con i futuri motivi e meccanismi del filone della commedia all'italiana, l'osservazione di costume e la satira, i momenti d'ilarità scanzonata, aprono varchi d'amara e profonda umanità: sostrato della condivisione e del riconoscimento del regista come dei suoi interpreti, su tutti Alberto, così come più sopra si diceva, il più vitellone dei vitelloni.

2.33. Io so a memoria la miseria e la miseria è il copione della vera comicità. Non si può far ridere se non si conoscono bene il dolore, la fame<sup>716</sup>

*I vitelloni costituivano per lo stesso Fellini una incognita, erano uno di questi film che il loro autori definiscono "duri" cioè duri a passare, duri a suscitare l'approvazione del pubblico. Ma I vitelloni, presentati ieri sera al palazzo del cinema, sono "passati", e sono "passati" anche brillantemente, con tre o quattro applausi durante lo spettacolo e quasi un'ovazione a spettacolo finito. [...] Ecco un film che, indubbiamente, è destinato a suscitare molte discussioni e ci sarà chi accuserà Fellini di aver fatto dell'impressionismo troppo affrettato e di non essersi preoccupato che di cogliere delle immagini. A me il film è piaciuto e piacerà a tutti coloro che sapranno intendere la segreta poesia di questo piccolo mondo provinciale, al quale il regista si è avvicinato con un amore, una tenerezza e una malinconia inconsuete. Ci sono ne I vitelloni delle scene che rivelano molta esperienza e che non possono essere frutto di una improvvisazione. Valga per tutto l'incontro di Alberto ubriaco con la sorella. Con questo film Federico Fellini ha fatto dimenticare tutto ciò che c'era di troppo limitato e definito ne Lo sceicco bianco. Ed ha preso*

---

<sup>716</sup> Dichiarazione programmatica di Totò, in Faldini Franca e Fofi Goffredo, *Totò: l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, Bologna 1977, pag. 79.

*con autorità il suo posto tra i registi italiani dai quali c'è molto da attendere. Allo spettacolo erano presenti tutti i "vitelloni", che avevano saputo rendere con tanto impegno e tanta commozione i loro personaggi. C'era Alberto Sordi, che era stato il migliore di tutti in un ruolo che ha raggiunto in qualche momento un tono intensamente drammatico*<sup>717</sup>.

Sebbene non fosse un film comico *strictu sensu*, il pubblico aveva accompagnato la visione di *I vitelloni* con fragorose risate, vincolate soprattutto alle apparizioni del Nostro. Data la struttura corale dell'argomento, certo Sordi non poteva esser considerato il personaggio principale della storia (infatti ottiene il nastro d'argento proprio per la categoria di non protagonista), ma senza dubbio s'era convertito nel centro d'attenzione, oltre che del pubblico anche della stessa critica che, durante diciott'anni di duro lavoro, aveva continuato ad ignorarlo. Le recensioni degli inviati al lido riferivano d'un Sordi "insuperabile", "perfetto per la parte", "acutissimo", "penetrante" "ottimo" e perfino "mirabile" in definitiva un'autentica scoperta per il nostro cinema comico<sup>718</sup>. Tuttavia, da quanto si può evincere nella citazione in testa al capitolo, tra tutti gli elogi, i più convinti ed affettuosi vengono dalla stampa partenopea, vale a dire da quella città che aveva dato i natali ai fratelli De Filippo con i quali il Nostro aveva ed avrà, come s'è detto, più d'una occasione di contatto.

Del resto proprio all'inizio del decennio il Nostro s'era cimentato in una nuova incursione in quella che potremo chiamare *l'arcadia partenopea*. Era tornato nuovamente in contatto con quella particolare comicità napoletana che aveva concentrato la tradizione comica napoletana, come segnala Ennio Bisपुरi<sup>719</sup>, nella lezione teatrale di Gennaro Pantalena<sup>720</sup>, tutto l'*humus* antropologico della *Campania felix* (vale a dire l'epoca aurea di pace e fertilità vissuta durante il periodo dell'antica Roma tanto repubblicano come imperiale). Sul finire del XIX secolo l'attore Pantalena aveva tentato di recuperare

---

<sup>717</sup> Ricciuti Vittorio, *Il Mattino*, Napoli, 28 agosto 1953.

<sup>718</sup> Cfr. Livi Grazia, *op. cit.*, pag. 87.

<sup>719</sup> Bisपुरi Ennio, *Totò attore. La più ampia e definitiva biografia artistica*, Roma, Gremese, 2010, pag. 9.

<sup>720</sup> L'attore partenopeo Gennaro Pantalena, affermatosi come caratterista nella compagnia di Eduardo Scarpetta al teatro San Carlino, aveva tentato di sviluppare una nuova versione del teatro dialettale colto. Dopo essersi separato dal famoso capocomico, aveva messo in scena con enorme successo, nel 1887, al teatro Fenice *O bbuono marito fa 'a bbona mugliere*, una riadattamento di *I mariti* di Achille Torelli. Senza disdegnare puntuali ritorni al teatro popolare di Scarpetta, aveva posto al servizio delle sue interpretazioni in *Miseria e nobiltà* o *A nanassa*, tutta la profondità interpretativa e le tecniche interpretative sperimentate nel teatro colto (N. del A.).

Pulcinella in tutta la sua evoluzione moderna. Vale a dire una tradizione che partiva dall'attore capuano Silvio Fiorillo verosimile creatore attorno al 1610 della maschera nel contesto della commedia dell'arte, passava per il grande interprete Antonio Petito<sup>721</sup> ed arrivava fino ad una sua nuova trasformazione moderna: il personaggio di Felice Sciosciammocca. Questa nuova versione (che pure conviveva con quelle precedenti) di Pulcinella era nata in occasione del ricongiungimento di Pantalena con il suo maestro Edoardo Scarpetta con la precisa intenzione di temperare gli eccessi volgari e plebei della maschera, per incontrare il favore d'una più raffinata sensibilità *fin de siècle*. Dal punto di vista cinematografico venire a contatto con la più cristallina espressione della comicità partenopea nella figura di Pulcinella (tanto nel suo aspetto quasi astratto di zanni, come in quello rozzo e volgare d'origine contadina, o infine nell'evoluzione a personaggio concreto con il nome e cognome di Felice Sciosciammocca), significava venire a contatto con Totò che detto personaggio scarpettiano lo aveva interpretato in tre film di successo [*Un turco napoletano* (Mario Mattoli, 1953), *Miseria e nobiltà* (Mario Mattoli, 1954) ed *Il medico dei pazzi* (Mario Mattoli, 1954)]. Infatti la precisione nell'esecuzione di tempi e gesti di Peppino (figlio naturale del co-inventore Scarpetta e di cui si sono ampiamente considerati i vincoli con il Nostro) trovava pari eccellenza solo in Totò, di cui il più giovane dei De Filippo diventerà meraviglioso partner cinematografico a partire dalla metà degli anni Cinquanta<sup>722</sup>. Del resto, come segnala Alberto Anile, è necessario tenere a mente che il connubio Toto - Peppino...

---

<sup>721</sup> Antonio Petito viene riconosciuto come il responsabile dell'acquisizione da parte della maschera di Pulcinella (figura dello zanni della commedia dell'arte ascrivibile alla regione campana), della dimensione più socialmente realista e rappresentativa del popolo napoletano con un'abile fusione di riso e amarezza. Con la lezione di Petito la maschera di Pulcinella passava ad essere da *scemo del villaggio*, vittima designata dei più furbi, ad uomo di città dotato di furbizia istintiva, carattere arguto ed insolente (N. del A.).

<sup>722</sup> Ricorda Giacovelli come dopo alcuni film in un certo senso già riassuntivi come *Totò a colori* (Steno, 1952) e *Totò all'inferno* (Camillo Mastrocinque, 1955), Totò aveva intuito che per scagionare il pericolo di un'involuzione doveva affiancarsi sul set un compagno in possesso di quella verve travolgente e perturbatrice propria di chi, come lui, proveniva dalla scuola della fame e del varietà. Peppino che aveva condiviso con Totò solo alcuni siparietti nel 1952 in *Totò e le donne* la spiritosa e misogina commedia di Steno e nel grigio melodramma di Fabrizi *Una di quelle*, era parso il candidato ideale. In questo modo si viene a creare quella che, per 12 film, sarebbe stata la più grande coppia comica del cinema italiano: sebbene Peppino si rammaricasse del fatto che questi film non venissero adeguatamente preparati, a distanza di tempo, è facile convenire che la forza comica dei loro duetti consistesse nel fatto d'esser recitati a soggetto, quasi improvvisati durante le riprese... *Totò era l'assurdo incarnato, l'anarchia beffarda; Peppino la logica pacata, il desiderio di concretezza e di tranquillità. E naturalmente l'empito di follia aggressiva dell'uno si incontrava e si scontrava con la citrullaggine calma dell'altro, dando vita alla miscela esplosiva della comicità, una comicità travolgente, fisiologica, cattiva, che con le sue fulminanti azioni e reazioni incrociate è l'esatto contrario della slow burn, combustione lenta, di Stanlio e Ollio* (Giacovelli Enrico, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, pagg. 59-60).

... fu il coronamento di cinquant'anni di frequentazioni e collaborazioni di Antonio De Curtis con l'intera famiglia De Filippo, di cui Totò fu una sorta di membro acquisito, un ennesimo fratellastro onorario: Titina se lo trovò accanto in una memorabile stagione al [Teatro] Nuovo di Napoli; Eduardo se lo mise vicino in Napoli milionaria; infine Peppino girò con lui ben quattordici film, nati per calcolo e scommessa come tutto il cinema commerciale fra gli anni Cinquanta e Sessanta, punto di arrivo di un confronto professionale iniziato da ragazzi a Napoli, proseguito in giro per l'Italia, incrociandosi per i palcoscenici più scalcinati e le piazze più prestigiose, e concluso a Roma, tra i riflettori del set e l'agiatezza di una vita alto borghese faticosamente conquistata<sup>723</sup>.

Una vicenda simile a quella del Nostro che solo dopo molti anni di sacrifici, di fame e sudore, di duri apprendistati sul palcoscenico, di collaborazioni disinteressate e di talento genuino generosamente dissipato cominciava ad intravedere i primi frutti del suo lavoro. Totò, però, a differenza degli altri, era entrato nel mondo del cinema come autentico protagonista. Non aveva dovuto passare per la estenuante e dolorosa gavetta delle numerose partecine di contorno, forte dei quindici anni di fortunata attività nell'avanspettacolo e di cinque da capocomico. Come s'era segnalato più sopra il debutto di Totò sul grande schermo era avvenuto dietro la direzione di Gero Zambuto (padre di Mauro la voce italiana di Stan Laurel) in *Fermo con le mani* (1937) quando i produttori nazionali, in odore di autarchia volevano scoprire un Chaplin italiano ed erano disposti a puntare su quei comici nostrani che entravano in scena con il bastoncino e la bombetta (cosa che all'epoca accadeva molto frequentemente). Precisa, in tal senso, Ennio Bisपुरi:

*Il produttore Gustavo Lombardo, fondatore della Titanus, intendeva dar vita a un personaggio simile a quello di Charlot, uno Charlot italiano, un vagabondo in frac, che il critico Gino Visentini definì poi, più modestamente uno Charlot dei poveri. Il tentativo di costruire un*

---

<sup>723</sup> Anile Alberto (curatore), *Totò e Peppino, fratelli d'Italia*, Torino, Einaudi, 2001, pag. 5.

*personaggio chapliniano apparve subito chiaro all'intelligenza italiana, che lo valutò come un evento positivo. Intellettuali e artisti del livello di Giorgio De Chirico e Carlo Carrà, Massimo Campigli, Leonida Repaci, Ercole Patti, Mario Soldati, Ennio Flaiano e Salvatore Quasimodo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta andavano regolarmente a vedere e applaudire Totò a teatro, e una sera proprio De Chirico, in preda all'entusiasmo, aveva esclamato: "Se l'America ha Charlot, noi abbiamo Totò". Del resto era stato l'attore stesso a suggerire quell'accostamento mettendo in scena la commedia, di cui era anche autore, "Totò, Charlot per amore", con straordinario successo di critica e pubblico [...] Totò, peraltro già molto famoso in teatro, invece era apparso subito a Pittaluga, Camerini, Bragaglia, e appunto a Lombardo come l'attore giusto - anche in virtù della struttura fisica e di una vaga somiglianza persino nel nome (To-Tò rispetto a Sciar-lò) - per far nascere un personaggio da collegare immediatamente con quello creato da Chaplin<sup>724</sup>.*

Tuttavia superando le somiglianze superficialmente legate ai pantaloni troppo larghi, la giacchetta galante, ma troppo stretta e consumata e la dignitosa bombetta (sintesi d'un mondo dickensiano declassato e caduto nella miseria) le convergenze tra il grande comico londinese e quello napoletano si concentrano sulla pratica di trasmutazione al nuovo *medium*, dei vari lazzi, battute e sketch accumulati sui palcoscenici del teatro popolare e sperimentate attraverso il contatto diretto con il pubblico (così come era avvenuto anche per il Nostro). Seppur estraneo all'inedefessa e geniale applicazione nella creazione delle gag cinematografiche e nel ossessivo lavoro di perfezionamento delle stesse (documentato con sorprendente precisione da Kevin Brownlow<sup>725</sup>) messo a punto da Chaplin, Totò condivideva con questi la capacità di

---

<sup>724</sup> Bispuri Ennio, *Totò attore. La più ampia e definitiva biografia artistica*, Roma, Gremese, 2010, pagg. 77-78.

<sup>725</sup> Gli storici del cinema Kevin Brownlow e David Gil grazie ad una serie di ricerche simili a quelle di due *detective*, sono riusciti a rinvenire una serie di materiali stupefacenti ed inediti (scene tagliate, copie lavoro, prove filmate e sequenze domestiche), che adeguatamente assemblati nel documentario *Unknow Chaplin* (1983) hanno fatto luce sulla tormentata complessità del metodo di lavoro chapliniano (cfr. Brownlow Kevin, *Alla ricerca di Charlie Chaplin*, Bologna, Edizioni Cineteca, 2009). Un metodo costruito sull'estenuante ricerca della perfezione attraverso la preparazione e l'autodisciplina. Un sistema di lavoro, quindi, diametralmente opposto a quello di Totò che, fedele alla tradizione attoriale

stabilire un rapporto di connivenza diretta con la platea che percepiva oltre l'astrazione delle due maschere. Era una carica di intensità strepitosa alimentata dalla scuola della fame, dell'arte d'arrangiarsi, della forza dell'umorismo come antidoto alle miserie. Per quanti, inoltre, hanno voluto periodizzare la carriera cinematografica del comico partenopeo, il parallelismo con l'evoluzione performativa di Chaplin dalla gestualità esplosiva delle sue prime *slapstick comedies* al patetismo dei suoi lungometraggi di denuncia sociale, s'è rivelato un assist formidabile. A prescindere (per utilizzare un motto proprio di Totò) dai gusti personali, critici e storici si sono trovati d'accordo nell'individuare in Totò due anime: quella dalla comicità più burattinesca, astratta e quasi surreale (concentrata principalmente nelle sue interpretazioni degli anni Trenta e Quaranta) e quell'altra più calata nella realtà del suo periodo e sempre attenta a metterne alla berlina tutte le contraddizioni. Questa seconda risponde ossia la tipologia di personaggio interpretato a partire da *I due orfanelli* (Mario Mattoli, 1947)...

*... libera parodia al maschile del celebre romanzo d'appendice e degli infiniti film che ne erano stati tratti. Sbaglierebbe tuttavia chi volesse cercarvi la parodia filologica di una sola opera o di un solo genere: preso per buono lo spunto di partenza, la parodia si estende a macchia d'olio a tutto l'universo, alla vita, alla storia, perfino all'attualità. In una sequenza che è un piccolo film nel film Totò impersona un Napoleone vagamente mussoliniano, che ricorda il Nerone di Petrolini; così come il siparietto finale ha una cattiveria amara da futura commedia all'italiana e anticipa*

---

della commedia dell'arte, anche sul set continuava ad improvvisare e a recitare a braccio. Utilizzava come canovacci sceneggiature composte dai migliori esperti nazionali (vale a dire Age & Scarpelli, Sergio Amidei, Vitaliano Brancati, Alessandro Continenza, Ennio De Concini, Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Marcello Marchesi, Vittorio Metz, Ettore Scola, Rodolfo Sonogo e Steno), rispettava l'*hic et nunc* dell'esecuzione scenica e la presa diretta per il conseguimento dell'applauso delle maestranze: *si rifiutava di doppiarsi [...] replicava malvolentieri e non voleva doppiare le battute venute male (Monicelli si vanta di essere riuscito a trascinare qualche volta il principe in sala di doppiaggio) ma di solito, quando piccoli rifacimenti erano indispensabili, i produttori ricorrevano a sua insaputa a imitatori come Carlo Croccolo [...] osservava perfino gli orari del teatro, imponendo di girare di pomeriggio* "non si può far ridere la mattina" diceva (Cfr. D'Amico Masolino, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008.pag.70 - 71). Un'ulteriore e definitiva differenza con la comicità di Chaplin consiste nel fatto che mentre quest'ultimo aveva programmaticamente rinunciato al parlato (in militante polemica contro la logorrea dei *talkies*), Totò aveva importato dall'avanspettacolo un suo caratteristico tipo di lazzo verbale, la derisione di un modo di parlare ricercato, espresso mediante l'accanimento contro certe parole o espressioni singole, che nella sua parodia diventarono proverbiali: "a prescindere", "ma mi faccia il piacere!" "sono un uomo di mondo" "ho fatto tre anni di militare a Cuneo" (cfr. Ibidem).

*con scetticismo popolaresco tanta storia dell'Italia a venire, con i ladri che non vanno in galera, anzi "Quello è un furbo, e la vita è fatta per i furbi: probabilmente diventerà ministro". Anche per questo il film piacque molto al pubblico: quello di Totò era un surreale con i piedi per terra*<sup>726</sup>.

Eppure, a prescindere (ancora!) dalle categorizzazioni, il successo della *vis comica* di Totò si fonda su quella originale creazione di una galleria di situazioni personali che, di volta in volta si trovava ad affrontare (ballerino, pompiere, pittore, soldato, facchino, boxeur, apprendista, garzone di caffè, pazzo per amore). Con la stessa rapidità di adattamento di Charlot, Totò s'adoperava per fare e disfare tutto quello che materialmente fosse possibile. S'impegnava a sviscerare fino alle estreme conseguenze tutte le possibilità fornite dal caso.

In questo senso le parole definitive vengono pronunciate da Roberto Escobar quando afferma che il Totò più amato, quello ancora vivo nella memoria del suo pubblico non può essere unicamente quello della maschera surreale o piuttosto quello vicino a tematiche neorealiste, ma quello dato dal mosaico immaginario creatosi nel corso del tempo, quello che ...

*... non sta né in alto né in basso ma lo si può trovare intento ad innalzare quel che è basso e ad abbassare quel che è alto. È fuori dagli schemi, quindi, pronto a sconvolgere ruoli e confini si trova, a maggior ragione, il Totò cui vogliamo guardare adesso. Spirito libero e affamato, che, armato di forchetta e coltello si ingegna a combattere in nome dell'anarchia gastronomica*<sup>727</sup> [...] *È il Totò che rivela verità, che si fa interprete, con disappunto, di realtà drammatiche, che svela, una volta per tutte come va il mondo, che si arrovella, senza pace, come tutti in cerca di soluzioni... Il pubblico ama riconoscersi nel Totò che riassume, nel solo arco di una scena, il profilo del meridionale al nord; diffidente, ammalato di nostalgia alimentare e d'ansia da maccherone*<sup>728</sup>.

---

<sup>726</sup> Giacovelli Enrico, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, pagg. 51-52.

<sup>727</sup> Escobar Roberto, *Totò. Avventure di una marionetta*, Il Mulino, Bologna 1998, pagg. 10-11.

<sup>728</sup> *Ibidem*, pagg. 27-29.

Un'ansia da maccherone che saprà attirare le antenne dell'umorismo di Sordi, una volta che questi avrà fatto propria la grande lezione della comicità partenopea temprata (come recita il titolo del capitolo) al fuoco delle ristrettezze della miseria e soprattutto della fame. All'interno della filmografia del principe De Curtis (come in buona parte avverrà anche per Sordi) sono pochissimi i film nei quali non appaia almeno una scena di un pranzo, di una tavola o di un piatto. Inevitabilmente assistiamo ad una battuta, un lazzo o uno sketch che si riferiscono al cibo, al mangiare, alla fame (per non parlare intere storie in cui la fame è la protagonista assoluta). È dunque proprio la fame, come sottolinea Viviana Lamentosa, l'onnipresente fame, la fame insaziabile, la molla primaria che fa scattare la comicità di Totò. Quando il comico partenopeo afferma "la mia è una fame atavica, provengo da una famiglia di morti di fame" oltre a certificare vincoli fisiologici riafferma la propria appartenenza alla tradizione comica napoletana quella che, secondo quanto più sopra affermato, gira attorno alla figura di Pulcinella:

*Poiché ciò che interessa qui è, soprattutto, il binomio Totò-fame, il riferimento a Pulcinella è irrinunciabile [...] La fame di Pulcinella è, innanzitutto, fame fisiologica, vuoto di viscere, effetto e segno di sottoalimentazione e di indigenza, connotabile sociologicamente come fame di plebi malnutrite e di poveri maleolenti. Non a caso è l'emblema del sottoproletariato napoletano eternamente insoddisfatto. La paura del digiuno è fonte di esasperazione e angoscia al punto che l'ossessione della fame assume la pregnanza visiva degli incubi [...] E se discendere dagli affamati cronici significa conoscere a memoria sacrificio e privazioni, è altrettanto vero che porta ad aguzzare l'ingegno, a sprigionare l'inventiva, a sviluppare l'arguzia<sup>729</sup>.*

Ora per quanto riguarda il Nostro, se si eccettua la breve collaborazione, già documentata in *Casanova farebbe così* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1942), il contatto diretto con la tradizione comica napoletana almeno in ambito cinematografico, aveva

---

<sup>729</sup> Lapertosa Viviana, *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Torino, Lindau, 2002, pag. 90.

rappresentato per il momento un'esperienza ancora fugace. Ma in occasione della riscoperta neorealista di Totò (soprattutto da parte del pubblico che ne aveva sancito l'eccellenza) si sviluppa in ambito produttivo una certa *ansia de commedia*. Si cerca freneticamente di trasportare tutto il repertorio comico prebellico (ricevuto in eredità dalla precedente tradizione del teatro farsesco, dall'avanspettacolo, dalla radio e dalle vignette dei giornali umoristici) nel cinema, ossia nel nuovo *medium*, il nuovo fulcro spettacolare, evasivo ed autorappresentativo dell'Italia della ricostruzione.

Ricorda lo sceneggiatore Agenore Incrocci che se Macario era stato la prima vedette proveniente dalla rivista a tentare d'uscire dagli schematismi a intreccio delle commedie brillanti di derivazione ungherese (con il ricorso ad un umorismo sopra le righe, un po' surreale di matrice *marcaureliana* o *bertoldiana*) si deve interamente a Totò il merito di aver nel cine del dopoguerra il linguaggio comico proveniente dall'avanspettacolo, la stampa satirica o la radio del passato ventennio. Era stato il principe De Curtis il primo a proporre alla nuova sensibilità cinematografica neorealista, l'efficacia ed il valore etico di antiche soluzioni umoristiche. Certo i produttori, non potendo disporre sempre di Totò o Macario, cercavano con avidità nuove soluzioni: una comicità meno vincolata a grandi *mostri sacri* e più organizzata attorno ad intrecci verosimili e situazioni, appunto, realistiche...

*... Durante il cinema fascista le commedie non puntavano sul comico, erano commedie a intreccio, brillanti, di derivazione ungherese; l'Ungheria era il paese dove poi, stranamente, venivano tutte ambientate. La scoperta di Totò e di alcuni attori di rivista ci portò a immetterli nel cinema e a muoverci nella loro direzione. Dopo la scoperta cinematografica di Totò, naturalmente ne spuntarono fuori altri, ci fu l'utilizzazione di Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Nino Taranto...<sup>730</sup>.*

È proprio al fianco di quest'ultimo che avviene la prima incursione di Sordi nel paese di Pulcinella. Anche Nino Taranto, infatti (come tutti gli attori partenopei),

---

<sup>730</sup> Dichiarazione di Age[nore] Incrocci in Fofi Goffredo e Faldini Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti* (1935-1959), Milano, Feltrinelli, 1979, pag. 177.

doveva fare i conti con l'eredità della fame atavica di questa maschera. Alberto Anile<sup>731</sup> la chiama la scelta obbligata, il luogo comune buono per tutte le stagioni, la maledizione d'affannarsi a consumare un pasto, di ingegnarsi per raggiungere un piatto di spaghetti (o maccheroni) anche solo per toccarli, prima di mangiarli, quasi avessero un valore scaramantico. Per Pulcinella l'unica certezza, di fronte alla complessità d'un mondo che avanza senza poter esser rincorso, è il desiderio di mangiare, la fame, la mancanza di cibo. Ricorda Viviana Lapertosa<sup>732</sup> come né Pulcinella, né Totò riescano mai a consumare un pasto soddisfacente. Eppure non si danno mai per vinti, continuano imperterriti a cercare del cibo, ad affannarsi per un piatto di minestra, perché è la negazione stessa l'impossibilità di saziarsi che innesca le loro funamboliche trame. Come Totò e Peppino anche Nino Taranto, un altro beniamino del teatro napoletano, viene impiegato proprio in una di queste avventure famelica alla maniera di Pulcinella nel film *È arrivato l'accordatore* (Duilio Coletti, 1952), si tratta di trasposizione cinematografica della commedia *Gonzague* di Pierre Weber, adattata da Paola Riccora e sceneggiata da un folto gruppo di collaboratori tra i quali spicca quell'Augusto Borselli che da lì a due anni pubblicherà su *La Settimana Incom Illustrata* la prima biografia dedicata ad Albertone. Commenta il Davinotti.

*Commedia d'altri tempi particolarmente insulsa e costruita su di un soggetto di poco interesse. Il protagonista è Nino Taranto in una performance di morto di fame che sarebbe stata meglio resa da Totò. Spacciandosi per un accordatore di pianoforti Taranto s'introduce in una villa dove la padrona di casa (Ave Ninchi) sta facendo i preparativi per un pranzo di gala allestito per far avvicinare la figlia (Antonella Lualdi) ad un ricco avvocato (Alberto Sordi). Dal momento che a causa dell'assenza di uno tra i invitati il pranzo diventerebbe per tredici, Taranto viene invitato (con sua immensa gioia) a parteciparvi. Il divertimento principale del film dovrebbe essere costituito dal fatto che Taranto viene continuamente allontanato dalla tavola e richiamato per evitare di restarvi in tredici. Al pranzo partecipano molti attori brillanti dell'epoca (Galeazzo Benti,*

---

<sup>731</sup> Anile Alberto, *Il cinema di Totò. 1930-1945. L'estro funambolo e l'amenò spettrò*, Le Mani, Genova 1997, pag. 17.

<sup>732</sup> Lapertosa Viviana, *op. cit.*, pag. 98.

*Fanfulla, Virgilio Riento, Alberto Sorrentino) che dovrebbero vivacizzare la situazione. Ma, ad esempio, Alberto Sordi (che riprende il personaggio petulante e bamboccesco di Mamma mia che impressione) si ritrova alle prese con una figura che poco gli permette di dimostrare il suo talento comico, ridotto in pratica a qualche scontato intercalare e privo della invadenza necessaria a dargli un senso. Appare anche abbastanza spesso, ma si ripete senza mai brillare. E Nino Taranto, perfetto come spalla ma inadeguato quando gli tocca un ruolo centrale, ha solo un paio di momenti felici (uno è sicuramente quando spinge un uomo al suicidio al fine d'appropriarsi degli abiti richiesti per partecipare al pranzo). Canta due volte la canzone che dà il titolo al film e, nella seconda parte è vittima di un rapimento che, prolungato, cambia in peggio il film<sup>733</sup>.*

Le osservazioni di Marcel Davinotti non rendono giustizia all'abilità espressiva di Taranto impiegata, non solo come spalla dell'anziano Totò degli anni Sessanta, ma anche in ruoli da protagonista [come nell'interpretazione del professor De Francesco in *Anni facili* (Luigi Zampa, 1953)]<sup>734</sup>. Tuttavia anche dopo un'attenta visione e contestualizzazione della pellicola non si può non convenire sul giudizio poco benevolo. Secondo una prospettiva, invece, più strettamente vincolata ai nostri obiettivi

---

<sup>733</sup> Cfr. la recensione in rete presente alla pagina [www.davinotti.com/index.php?f=145](http://www.davinotti.com/index.php?f=145) (ultima consulta 16 luglio 2011), dove l'autore quasi a garanzia della sua perizia, pubblica le sue annotazioni ancora scritte a penna (N. del A.).

<sup>734</sup> Ricorda Andrea Pergolari che l'attività cinematografica di Nino Taranto sia stata, in generale, frettolosamente sottovalutata, a differenza invece di quella teatrale [dove s'era imposto come grande erede di Raffele Viviani ed era uno specialista nella creazione di macchiette satiriche e di personaggi comici come Ciccio Formaggio (con la paglietta dai pizzi tagliati), Fortunato ed Il bel Ciccillo]. Oltre alla citata interpretazione (notevole per altre per ironia, profondità ed amarezza priva di sentimentalismo) dell'intransigente professore De Francesco (*Anni facili* di Luigi Zampa) che, di compromesso in compromesso, scende la parabola sociale ed etica dell'Italia postfascista, non si sono quasi mai sufficientemente considerate le apparizioni come spalla di Totò [*Totòtruffa '62* (Camillo Mastrocinque, 1961), *Totò contro Maciste* (Fernando Cerchio, 1962), *Il monaco di Monza* (Sergio Corbucci, 1963), *I due colonnelli* (Steno, 1963)]: Il principe De Curtis ormai stanco e quasi cieco riusciva a riacquistare un certo ritmo ed una notevole verve, grazie intervento del partner napoletano. Fuori d'ogni dubbio Nino Taranto ha collezionato una filmografia priva d'alti profili artistici ma d'efficaci risultati comici: inoltre con il suo aspetto da gentiluomo dei poveri, è sempre misurato, prudentemente ironico, profondo ed acuto (cfr. Pergolari Andrea, *Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana*, cit., pagg. 358-359). Rimane memorabile ai fini del nostro discorso il duetto intrapreso con il Nostro in *Accadde al commissariato* (Giorgio Simonelli, 1954) dove Taranto, commissario di pubblica sicurezza decide di rilasciare il nobile Tadini (Alberto Sordi) colpevole unicamente di girare vestito da donna perché, in questo caso (a differenza di *Un giorno in pretura*), non trova gli estremi per un oltraggio al pubblico pudore.

storiografici, si possono rilevare alcune annotazioni interessanti. In primo luogo la presenza, in una piccolissima parte, della giovane attrice Sofia Lazzaro (non già Scicolone e non ancora *Sophia* Loren) ripresa nel cast dopo un estemporaneo battibecco con il regista Coletti, proprio grazie all'intercessione di Sordi. E poi, soprattutto, il fatto che il Nostro ricoprì ruolo tutt'altro che secondario tanto che dopo l'esplosione del suo successo il film venne ridistribuito con il titolo di *Zero in amore* proprio in relazione alle sue disavventure amorose. Comunque, all'uscita del film l'interpretazione sordiana, percepita come estemporanea, appartenente ad un registro umoristico diverso, discorde dalla tonalità comica della pellicola, quindi sacrificato ed avulso. Sottolinea, in questa direzione, Claudio G. Fava:

*Più dello stralunato personaggio che egli ha disegnato nel film, Sordi si ricorda di “È arrivato l'accordatore” per un aneddoto. “Durante una ripresa in esterni trovai una bella ragazza in lacrime, inutilmente consolata dalla madre. Era una figurante che sarebbe dovuto apparire brevemente in una scena, ma uno degli aiuto-registi trovò che non sapeva stare, come le era richiesto, con un piede appoggiato al bordo di una piscina, e la sostituì. Andai da Coletti a perorare la causa della ragazza, e riuscii a farle affidare di nuovo il brevissimo ruolo. La ragazza era Sophia Loren”. L'attrice muoveva i primi passi nel cinema con il nome di Sofia Lazzaro; con il quale, appunto, figura nel cast del film<sup>735</sup>.*

Nei limiti, dunque, della nostra ottica storiografica è comunque interessante considerare come quest'ultima esperienza rappresenti un importante soglia d'accesso all'universo comico di Totò. Evento che, come vedremo, avverrà a fine 1952 in *Totò e i re di Roma* (regia di Steno) e costituirà un vero e proprio passaggio di testimone nella primazia comica cinematografica tra questi ed Albertone.

---

<sup>735</sup> Fava Claudio G., *Alberto Sordi. La biografia, la carriera artistica, i dati e le più belle foto di tutti i suoi film*, Roma, Gremese, 2003, pag. 54.

### 2.33.1. Se I vitelloni riavvicinò Sordi al pubblico, il successo definitivo arrivò nel 1954 con... Steno<sup>736</sup>

*Era il più bravo. Era il più grande. Era come Ribot<sup>737</sup>. Era come Petrolini. Era come Pelé. Era come Sugar Ray Robinson. Era come Louis Armstrong. Era un'altra categoria. Era il più buffo, ma soprattutto era il più spiritoso ed era un gran signore. Un signore di origini popolari. Dunque il più bel signore che un signore può essere. Non era mai volgare, mai cafone, mai superficiale, mai gratuito. Era sempre perfettamente in linea con la sua onestà intellettuale di attore semplice. E proprio per questo raffinatissimo. Era benpensante, tradizionale, ma modernissimo. Il suo compagnuccio della parrocchietta fu una fucilata di intelligenza dopo anni di telefoni bianchi e di commedie smielate. Il suo Nando nei film di mio padre *Un giorno in pretura* e *Un americano a Roma* era così avanti da essere moderno ancora oggi. Era un po' matto. Basta pensare alle sue canzoni. Era modesto. Mai presuntuoso. Ha insegnato a tre generazioni che la carriera di un artista non dipende solo dai grandi film ma dalla voglia di far bene il proprio mestiere anche nei piccoli film. Sordi usciva da *La grande guerra* o dai film di Fellini e si calava con lo stesso entusiasmo in piccoli film a sketch dove costruiva veri e propri monumenti di comicità e di poesia. Amava dire che non si era mai sposato perché, con un patto non scritto, aveva sposato il pubblico. È così. Alberto è stato il marito in tanti film e allo stesso tempo è stato il marito di milioni di spettatrici. Ne è stato anche il vedovo. È stato il nostro papà, il nostro vigile, il nostro medico. È stato fifone, coraggioso, vigliacco, opportunista, idealista, cattivo, generoso. È stato l'icona di celluloidi che meglio ha rappresentato il modello comportamentale degli abitanti di questa penisola. Quello, però, che è assolutamente stupefacente è che Alberto ha imitato alla perfezione gli italiani ma poi, per un misterioso meccanismo*

---

<sup>736</sup> Enrico Giacobelli, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, 1999, pag.71.

<sup>737</sup> Famoso cavallo della scuderia Tesio, nato nel 1952 che aveva terminato la propria carriera imbattuto la sua carriera, dopo aver accumulato un numero incalcolabile di vittorie tra cui spiccavano i due prestigiosi premi parigini dell'Arco di Trionfo (N. del A.).

*d'identificazione al contrario, sono stati gli italiani a imitare lui. Lui era noi e noi siamo tutti un po' lui.. La sua scomparsa mi addolora profondamente. Alberto era uno dei migliori amici di mio padre. Lo conoscevo da quando ero nato. Gli volevo bene e lui voleva bene a me e a mio fratello Carlo che ha avuto l'onore e la fortuna di essere per alcuni anni il suo aiuto regista. Mi dava delle carezze. Anche quando mi incontrava in questo ultimo periodo (lui diventato la metà di se stesso, perché gli anni che si allungano ci accorciano, e io con i capelli bianchi) ci capivamo al volo. Forse lui in me rivedeva quegli anni entusiasmanti della sua giovinezza quando Vittorio De Sica lo aveva scelto come eroe comico di questa nazione e mio padre lo aveva consacrato facendogli fare il bagno nudo nella "maranella" insieme a dei ragazzetti di periferia. Io, in lui, vedevo il senso profondo della nostra professione, fatta di sacrificio, di passione e di amore smisurato per il pubblico. Adesso, lassù, dove lui ha sicuramente una suite (me lo aveva detto, alzando gli occhi al cielo: "Ho parlato con Lui e mi ha detto che ho una stanza riservata"), ritroverò Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Sergio Amidei e il suo piccolo amichetto Steno<sup>738</sup>.*

L'affetto con il quale lo sceneggiatore Enrico Vanzina (primogenito di Steno e fratello del regista Carlo) ricorda Albertone è testimonianza di come il Nostro ha sempre riservato sincero riconoscimento nei confronti della famiglia Vanzina a cominciare dal padre, il regista Steno appunto.

Andrea Pergolari, autore di uno dei pochi saggi riguardanti il regista romano, mette in evidenza l'importanza del lavoro registico di quest'ultimo che possedeva uno stile sempre attento a valorizzare cinematograficamente la *vis comica* dei comici rivistaioli italiani (Totò ed Albertone su tutti). Steno riusciva ad organizzare magistralmente le loro gag da avanspettacolo in un discorso narrativo più ampio che conservasse (od addirittura aumentasse) la loro efficacia satirica. Si trattava d'un *modus operandi* che dimostra come l'attuale *impasse* creativa della commedia cinematografica

---

<sup>738</sup> Vanzina Enrico, *Commedia all'italiana. Ritratto di un paese che non cambia*, Roma, Newton & Compton, 2008, pagg. 143-144.

italiana sia da addebitarsi alla scomparsa di quei registi artigiani (Mattoli, Mastrocinque e soprattutto Steno) che sapevano valorizzare la *verve* di giovani attori provenienti dalla ribalta:

[si osservino] *le carriere di attori comici come Troisi, Verdone, Benigni e soprattutto Nuti, che hanno preferito dirigersi da soli pur non avendone spesso le capacità, e [si immagini] quale avrebbe potuto essere la loro strada espressiva sotto le abili mani di uno Steno o di un Salce*<sup>739</sup>.

Stefano Vanzina che firmerà praticamente tutti i suoi film con lo stesso pseudonimo adottato nei suoi esordi di disegnatore satirico (Steno allo stesso modo del grande Sergio Tofano, l'autore del signor Bonaventura, che si firmava *Sto*), era stato scoperto proprio da Mario Mattoli. Questi lo aveva ingaggiato assieme a tutte le penne più abili del *Marc'Aurelio* per arricchire di gag il suo *Imputato, alzatevi!* del 1939. E dal proprio mentore Steno aveva ereditato la stessa straordinaria abilità nell'impiegare la *vis comica* delle macchiette del teatro di varietà (tanto di attori emergenti, come Sordi, che già consacrati, come Totò) come chiave di lettura critica dei nuovi comportamenti sociali. In questo modo era riuscito (e riuscirà anche in futuro se si pensa al caso di Bud Spencer - Piedone) a creare personaggi tanto rilevanti nell'immaginario collettivo da divenire quasi dei modelli sociali. Allo stesso modo di Mattoli, Steno prediligeva una tecnica cristallina, libera (nella misura del possibile) da curvature virtuosistiche. Cercava di dirigere in modo da trasformare la buona predisposizione degli spettatori, per le qualità d'un attore, in un autentico successo popolare.

In questo senso, due tappe fondamentali della carriera di Sordi si compiono proprio grazie all'apporto decisivo di Steno (come vedremo con *Toto e i re di Roma* del 1951 ed *Un giorno in pretura* del 1953). In primo luogo l'abdicazione di Totò in suo favore come *re della comicità italiana*, quindi il raggiungimento definitivo del consenso del grande. Un risultato sospirato, desiderato, inseguito dal suo blasone d'origine popolare, come appunto ricordava Enrico Vanzina.

---

<sup>739</sup> Pergolari Andrea, *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Firenze, Firenze Libri, 2002, pag. 12.

Steno aveva conosciuto Totò nel 1947, ancor prima della sua fruttifera collaborazione con Mario Monicelli. L'incontro era avvenuto in occasione della sua collaborazione alla sceneggiatura del mattoliano *I due orfanelli*. S'era immediatamente instaurato tra i due un forte vincolo di reciproca stima ed amicizia che porterà alla realizzazione di numerosi progetti tra i quali *Guardie e ladri*, *Totò cerca casa*, *Totò e le donne* e soprattutto *Totò a colori*. Quest'ultimo film, secondo Bisपुरi...

... può quasi essere considerato un'antologia o un riassunto sceneggiato dei momenti più felici della carriera sia teatrale che cinematografica dell'attore napoletano, come lascia allusivamente intendere Steno presentando i titoli di testa incorniciati da un sipario rosso<sup>740</sup>.

Semberebbe quasi che il principe De Curtis abbia nominato il regista romano quale *biografo cinematografico ufficiale* della propria attività teatrale che proprio in quegli anni s'apprestava ad abbandonare definitivamente. *Totò a colori* dunque inaugura per il suo protagonista il principio d'un periodo di bilanci esistenziali confermato dal fatto che, contemporaneamente alla lavorazione del film, Totò aveva iniziato a scrivere la propria autobiografia. Un progetto coadiuvato da Eduardo Passarelli ed Alessandro Ferraù che intollererà allusivamente *Siamo uomini o caporali?* omonimo titolo del futuro film di Camillo Mastrocinque (una nostra vecchia conoscenza) del 1955. Appagato il desiderio (quasi la necessità) di lasciare una testimonianza viva dell'origine della propria comicità Totò ricorre ancora ai servigi di Steno (questa volta coadiuvato alla sceneggiatura ed alla regia da Mario Monicelli) per assicurare alla propria dinastia (quella della commedia cinematografica italiana) un degno successore. Ed in consonanza, dunque, con la metafora monarchica, il nuovo progetto assumerà il titolo di *Totò e i re di Roma*.

L'idea del film era nata da un soggetto di Dino Risi ispirato ai due racconti cechoviani *Esami di promozione* e *La morte dell'impiegato*. L'argomento era stato pensato apposta per Totò con l'idea di sviluppare l'esilarante sequenza di *Toto cerca casa* (Steno e Monicelli, 1949) in cui il protagonista viene scambiato per un alunno

---

<sup>740</sup> Bisपुरi Ennio, Totò attore. *La più ampia e definitiva biografia artistica*, Roma, Gremese, 2010, pag. 161.

delle elementari. Il sindaco (interpretato da Enzo Biliotti) durante un'ispezione interrogava Totò (finto alunno per necessità): “vediamo un po' se sai risolvere questo problemino. Una signora compra da un ortolano 375 chilogrammi di patate al prezzo di lire 45 e 80 al chilo. Quanto ha pagato in tutto la signora?”. “Mmm...Come si chiama l'ortolano?”. “Bah (guardando il maestro) questo è un sistema pedagogico che ignoro completamente... Beh l'ortolano si chiama Ubaldo... Ubalto Pistacchioni”. “Paternità?” “Diii..? figlio diiii...?”. “Ho capito (contina Totò) figlio di NN” [...]. “E la sorella (riprende Totò) come si chiama?”. “Mah (il sindaco non risponde sbigottito)”. “Scusi ma se Lei non me lo dice fa dell'ostruzionismo!!”.

Lo sketch aveva entusiasmato Carlo Ponti tanto che aveva affidato il nuovo progetto agli stessi autori Steno e Monicelli. Al gruppo s'aggregano il debuttante Ennio De Concini<sup>741</sup>, e Peppino De Filippo (un'altra vecchia conoscenza sordiana) che nonostante non apparisse nei titoli di testa, aveva ceduto alcuni spunti d'un suo atto unico *Quale onore!* vicenda d'un povero impiegato omaggiato della visita, nella propria modesta abitazione, dell'eccellentissimo capoufficio. Il risultato è la storia tragicomica di Ercole Pappalardo (Totò), archivistica capo al ministero, che

*vive da travet pensando alla nomina a cavaliere che non arriva da quindici anni, aspettando lo scatto, cercando di mantenere tra mille difficoltà la famiglia con cinque figlie femmine, dando la caccia ai topi tra gli scaffali, sperando di sognare i numeri vincenti del Lotto. Sua Eccellenza Langherozzi gli ordina di ritrovare una pratica smarrita da due anni: appartiene al maestro elementare Balocco [sic, ma in realtà Palocco interpretato da Sordi] che vuole organizzare un museo e rientrare in possesso di un pappagallo finito allo zoo. Le elezioni sono imminenti e Langherozzi non può permettersi una cattiva pubblicità nel paesino del maestro. Una sera il collega Petrucci invita Pappalardo al*

---

<sup>741</sup> Secondo quanto rivela Mario Monicelli a Tatti Sanguineti nell'intervista pubblicata in allegato all'edizione digitale di *Totò e i re di Roma* (Ripley's Home Video, 2002), il film in questione aveva rappresentato l'occasione del debutto (come scrittore cinematografico) dell'allora giornalista di *La fiera letteraria*, Ennio De Concini che in seguito sarebbe divenuto uno dei più prolifici ed eterogenei sceneggiatori del cinema italiano di genere cimentandosi tanto nel comico come nel western o nel melodramma ed infine nel mitologico di cui viene considerato uno dei maggiori fondatori (grazie alla stesura della sceneggiatura di *Le fatiche di Ercole* film di Pietro Francisi del 1958) (N. del A.).

*varietà del Sistina, con due ragazze. Durante lo spettacolo il povero Ercole non riesce a trattenere uno starnuto e lascia cadere una “schizzicata” in testa a Langherozzi seduto in platea. Il povero impiegato, disperato per l’incidente, cerca in tutti i modi di farsi scusare. Organizza anche una cena a casa sua per fare bella figura. Dato che il vecchio pappagallo è stato fucilato dai partigiani nel 1944, Pappalardo si è procurato un altro pennuto. L’uccello, purtroppo, ripete in faccia all’ospite una frase che ha sentito spesso pronunciare: “Langherozzi è una canaglia” provocando un mezzo dramma. Pappalardo gioca l’ultima carta, scrive una lettera di scuse. Langherozzi legge la missiva zeppa di errori e si infuria: un dipendente dello Stato non può scrivere così male. Obbliga l’archivista a prendere il diploma elementare. Ma all’esame si trova davanti Balocco, che si vendica. Pappalardo perde il lavoro e decide di morire. Arrivato in cielo scopre i numeri della prossima estrazione del Lotto e li comunica alla moglie in sogno, facendole vincere una grossa somma. Il Padreterno è indignato ma quando scopre che il poveraccio ha fatto per trent’anni l’impiegato statale lo spedisce diritto in paradiso. Forse, però, è tutto un sogno<sup>742</sup>.*

La postilla onirica proietta un cono d’ombra dubitativo su tutto il film. Si tratta d’un poco velato suggerimento della censura. Infatti, la commissione preposta, con molta perspicacia, aveva intuito che dietro l’alibi dell’ambientazione ottocentesca, si nascondeva (secondo i canoni della tradizione dell’avanspettacolo) una satira feroce contro la situazione politica contemporanea. Il governo dell’epoca (allo stesso modo di quello contemporaneo) insisteva a proclamare, che gli impiegati statali erano la vera struttura della Patria, il cemento armato della democrazia. Ma nei fatti la realtà dei funzionari di infima categoria era molto diversa dalle esternazioni pubbliche ed istituzionali. I poveri *travet* dovevano subire continue prepotenze e pesanti vessazioni dai loro superiori. Ettore Pappalardo (e tutti i suoi omologhi) lottavano quotidianamente per sopravvivere con uno stipendio da fame (l’eterna nemica del comico partenopeo).

---

<sup>742</sup> Ventavoli Bruno, *Al diavolo la celebrità. Steno dal Marc’Aurelio alla televisione. 50 anni di cinema e spettacolo in Italia*, Torino, Lindau, 1999, pag. 69.

Come Totò molti si vedevano costretti a condividere per cena un uovo alla coque con tutta la famiglia. Alcuni sopportavano la propria precarietà sognando l'affrancamento dalla miseria con una vincita al lotto. Era speranza quasi religiosa, una questione di fede quasi superstiziosa più vicina alla mentalità meridionale. Totò infatti viene tacciato d'essere un *terrone* superstizioso dalla moglie (a sua volta vittima di manie di grandezza propriamente settentrionali). In questo senso Steno e Monicelli denunciano i primi sintomi della frattura pregiudiziale tra italiani settentrionali e meridionali. E tuttavia i loro strali satirici continuano con un fuoco incrociato. Ironizzano sul silenzio tombale, sull'amnistia incondizionata applicata al passato vergognoso e connivente di molti impiegati statali (Totò – Pappalardo era stato assunto al ministero su forte interessamento dello zio, altissima personalità fascista della prima ora). E, contemporaneamente, mettono alla berlina le feroci e vendicative esecuzioni sommarie compiute dai partigiani (il pappagallo viene barbaramente fucilato perché cantava l'inno fascista *Giovinezza*).

Ma la critica di sinistra (che generalmente s'era dimostrata sempre avversa ai film di Totò) apprezza e sostiene il film. Era piaciuto il forte vincolo con la letteratura russa (e questa, tuttavia non costituiva una novità). Ma soprattutto aveva apprezzato l'atteggiamento sempre irritato del protagonista. Applaudiva con i frequenti sbotti d'indignazione di Totò: “*e poi uno dice che si butta a sinistra*”<sup>743</sup>, frase che il comico partenopeo pronuncia cinque volte (la penultima delle quali addirittura con il pugno alzato). Oppure solidarizzava con il desiderio d'una giustizia reale di matrice sovietica: “*ha da venire baffone* (alludendo chiaramente a Josef Stalin)”.

Di contro Giulio Andreotti, severo sottosegretario democristiano allo spettacolo, costringe ad operare di modifiche alla sceneggiatura per rispettare la morale cattolica e salvaguardare l'immagine del Governo. Il cambio più importante viene effettuato nella traduzione di tutta la sequenza ultraterrena nella dimensione onirica. L'aldilà (in consonanza con il nome del protagonista *Ercole*, ma soprattutto per non offendere la Chiesa) si trova sull'Olimpo. Un *paradiso pagano* che, tuttavia, soffre degli stessi delitti e corruzioni del mondo dei vivi, come la borsa nera, la lenta burocrazia, l'inflazione.

---

<sup>743</sup> Ricorda Bispuri come *E poi dice che uno...*, un'esclamazione d'indignazione molto usata negli anni Cinquanta, avrebbe dovuto essere il titolo, ma poi in un secondo momento s'era preferito sostituirlo perché considerato poco orecchiabile e troppo esplicito, tanto che si temeva di far credere il film si riducesse a un mero *pamphlet* politico da cabaret (cfr. Bispuri Ennio, *Totò attore. La più ampia e definitiva biografia artistica*, Roma, Gremese, 2010, pag. 168).

Persino gli angeli sono degli sbirri che arrivano su camionette per picchiare, a colpi di manganello, le anime in protesta (così come facevano i celerini dell'allora ministro degli interni Scelba).

Oltre la nuova già ricordata affiliazione alla grande letteratura russa contributo l'affresco tragicomico della dolente vita dei piccoli impiegati statali si inserisce in quel filone che secondo Bispuri comprende...

*... quei film centrati su impiegati, personaggi sofferenti e perdenti, frustrati e infelici messi a contatto con un mondo di corruzione, di parassitismo e di accondiscendenza al potere, per il quale provano insieme risentimento e invidia e al quale tuttavia inconsciamente aspirano. Per quanto riguarda gli antecedenti, il primo punto di riferimento è *Le miserie del signor Travet* di Mario Soldati (1945), tratto dalla commedia di Vittorio Bersezio *Le miserie di monsù Travet*. Il film descrive già nel titolo la vita agra di un povero impiegato, martoriato dai soprusi e dalle prepotenze del suo capufficio, che gli nega uno scatto di carriera dopo oltre trent'anni di servizio e arriva persino a corteggiargli la moglie, umiliandolo in ogni modo [...] Anche *Il delitto di Giovanni Episcopo* di Alberto Lattuada (1947), tratto dal romanzo di D'Annunzio *Giovanni Episcopo* e interpretato da Aldo Fabrizi, sia pure con sviluppi e snodi narrativi differenti vede al centro della vicenda un modesto impiegato, eternamente in lotta con il mondo che lo opprime, schiacciato all'interno di una condizione economica e sociale senza spiragli e con un lavoro ripetitivo e anonimo, che lo pone in rapporto quotidiano con ogni sorta di autorità superiore, cui deve rispetto e sottomissione<sup>744</sup>.*

Nella lista Bispuri inserisce anche *La famiglia Brambilla in vacanza* di Carl Böse (1942, il povero capofamiglia impiegato deve indebitarsi per venire incontro a una famiglia con mille esigenze), *Lo sbaglio di essere vivo* di Carlo Ludovico Bragaglia (1945, tratto dalla commedia omonima di Aldo De Benedetti, dove un povero impiegato, per rimediare alla insopportabile miseria e riscuotere un lauto premio

---

<sup>744</sup> *Ivi*, pagg.165-166.

assicurativo, si finge morto), *I morti non pagano tasse* di Sergio Grieco (1952, tratto dalla commedia omonima di Nicola Manzari, il cui protagonista è alle prese con i problemi di tutti gli impiegati ministeriali, incapaci di vivere serenamente perché stretti tra la morsa della miseria e il doveroso e frustrante ossequio ai superiori gerarchici) e soprattutto *Il cappotto* di Alberto Lattuada (1952, tratto dal brevissimo racconto omonimo di Nikolaj Gogol' *Schimièl*). Bispuri riesce a tracciare di film in film una fissa corrispondenza tra ruoli ed interpreti, come se il filone avesse sviluppato una particolarità nel gioco delle parti vicina alle maschere della commedia dell'arte<sup>745</sup>. Tutti i canovacci, d'origine letteraria, si adattano perfettamente alle capacità recitative di grandi comici dell'avanspettacolo (Carlo Campanini, Aldo Fabrizi, Tino Scotti, Renato Rascel e Totò) ed i loro rispettivi personaggi si trovano obbligatoriamente a dover affrontare un confronto, più o meno esplicito, più o meno metaforico con la propria disintegrazione, l'autodistruzione, la morte.

Come s'è ampiamente ricordato sopra, il Nostro aveva partecipato ad un paio di film di questa serie (*Le miserie del signor Travet* ed *Il delitto di Giovanni Episcopo*) interpretando un ruolo simile a quello del *fool*. La sua specialità era quella di dare voce (la voce in carne ed ossa) alle nuove forze sociali. E tuttavia in *Totò e i re di Roma* si spinge oltre. Diventa il carnefice di un ceto che soffre e s'arrabatta per sbarcare il lunario nella vana speranza d'un futuro migliore. È il sicario di poveri derelitti assoldato da mandanti che già allora speculavano sulla propaganda della ricostruzione. Mentivano e preparano il miraggio del *boom*. Sordi è un inflessibile esecutore armato dalla stessa classe politica di cui "il censore" Andreotti costituisce la diretta espressione. Come appunta Ventavoli...

*Sordi è il terribile maestro elementare che interroga il povero Ercole Pappalardo [...] e lo boccia perché non ricorda il nome dell'ultimo re di Roma, negandogli la licenza elementare e condannandolo al licenziamento. Umile coi potenti, spietato coi deboli, spia e vigliacco,*

---

<sup>745</sup> Bispuri insiste particolarmente sulle convergenze tra i due film contemporanei *Totò e i re di Roma* ed *Il cappotto*, segnalando come ad esempio la figura dell'autorità suprema (tanto alta e distante da sublimarsi nell'astrazione) venga interpretata dallo stesso attore, il veneziano Giulio Stival; similmente Anna Maria Carena ricompare in entrambe le pellicole il ruolo della megera castratrice (*Ibidem*).

*arrogante e ruffiano, è una delle prime efficaci tappe nella fenomenologia visiva dell'italianità più becera e insopportabile*<sup>746</sup>.

Ventavoli, Bispuri, Pergolari ed altri attenti chiosatori della pellicola concordano nell'analizzare l'ultima parte del lungo sketch d'esame come vero unico confronto di modi diversi d'intendere la comicità. Il duello comico aumenta poco a poco la propria intensità. I toni si alzano e la schermaglia meramente verbale diventa fisica. La baraonda si conclude con il famoso *paliatone* vale a dire la zuffa finale con morso del cranio. Il *paliatone* è allo stesso tempo battesimo e cresima. Un graffiante colpo di coda (proprio della tradizione della farsa napoletana) che investe Sordi di un nobile titolo. Con l'imposizione violenta del planisfero sul capo il principe De Curtis lo incorona *ultimo re di Roma*.

In realtà i battibecchi comici tra i due sono numerosi e disseminati lungo tutta la durata del film. Racconta Monicelli<sup>747</sup> che Sordi come d'abitudine praticava il suo *lobby watching*. Spiava e studiava attentamente i tempi e la mimica del collega e maestro, quindi interveniva con suggerimenti spunti per nuove situazioni, battute, improvvisazioni. Totò, da par suo, non voleva abdicare troppo facilmente. Aveva intuito da subito che si trovava al cospetto d'un giovane dalle tremende possibilità. Cercava continuamente di spiazzarlo con invenzioni fuori copione. Resisteva, non voleva perdere il centro della scena, ma Sordi riusciva sempre a ribattere con massima naturalezza. Durante il loro primo scontro, nell'ufficio del direttore generale, il Nostro deve affrontare le improvvisate gag di disturbo di Totò e del suo capufficio Capasso, (interpretato da Pietro Carloni, attore d'origine pugliese, ma napoletano d'adozione soprattutto dopo il sodalizio artistico ed affettivo con Titina De Filippo). Sordi si presenta con la stessa baldanza del compagnuccio con il suo ciuffetto a banana e la giacchetta compostamente abbottonata da giovane democristiano. Deve spiegare la difformità tra bombardino e clarinetto, la differenza tra zio *fraterno* e zio *fetente*, difendere le vettovaglie caserecce dal gioco delle tre carte dei compari partenopei. Nella scena successiva, che si svolge lungo il corridoio del ministero, l'archivista capo Pappalardo a fatica riesce a contenere la foga giovanilista del maestro Palocco. Totò

---

<sup>746</sup> Ventavoli Bruno, *op. cit.*, pag. 70.

<sup>747</sup> Cfr. Sanguineti Tatti (curatore) edizione digitale di *Totò e i re di Roma*, cit.

ammicca, sbuffa, fa roteare gli occhi, fa suonare l'orologio - sveglia, ma Sordi continua imperterrito al ritmo della marchetta del compagnuccio, del *jingle* della parrocchietta a proferire i propri logorroici sproloqui. Ed ancora i duelli si susseguono al Teatro Sistina dove dalla platea il Nostro scova deciso, con lo sguardo da provetto esploratore, l'autore dell'offesa, lo schizzo di starnuto sul capo di sua eccellenza. Infine accompagnando il direttore generale in casa Pappalardo, il Nostro contribuisce a smascherare i pietosi espedienti del padrone di casa per riparare l'offesa. Ricorda Bispuri come Totò fosse rimasto impressionato, attonito, sbalordito dalle straordinarie capacità di Sordi, tanto da immaginare nuove ed interessanti collaborazioni:

*L'esperienza vissuta con Sordi in Totò e i re di Roma convince Totò che quel giovane comico ancora esordiente ha delle qualità straordinarie e che pertanto potrebbe essere utilizzato ancora in coppia con lui. Lo invita a cena a casa sua e gli esterna, senza falsi atteggiamenti, tutta la sua ammirazione, proponendogli di lavorare insieme in un progetto ancora vago, ma che ha già un produttore disposto a finanziarlo, Totò e figlio, dove appunto Sordi dovrebbe avere il ruolo del figlio di Totò. Ma Sordi, che ha subito colto il rischio di essere schiacciato in un ruolo in cui trionferebbe solo Totò, suscita una serie d'obiezioni, sottolineando la diversità dei due caratteri comici, e garbatamente rifiuta. Da quel giorno però, ormai convinto che il nuovo comico emergente gli avrebbe potuto togliere lo scettro nei gusti del pubblico, Totò inizia ad annotare e a confrontare, senza alcuna invidia, i vari incassi dei suoi film e quelli d'Alberto Sordi, rendendosi conto col passare degli anni che il comico romano aveva saputo vedere giusto<sup>748</sup>.*

Spesso nei materiali audiovisivi, grafici statistici o semplicemente aneddotici aggregati alle pubblicazioni delle nuove edizioni cinematografiche digitali, si possono incontrare interessanti spunti interpretativi. In relazione alle eventuali possibili collaborazioni tra Albertone e Totò, acquista notevole interesse un'intervista realizzata da Lorenzo Codelli ad Enrico Vanzina, che accompagna le versioni restaurate di *Un*

---

<sup>748</sup> Bispuri Ennio, *Vita di Totò...* cit., Roma, Gremese, 2000, pagg. 212-213.

giorno in pretura e di *Un americano a Roma* (i due film sordiani firmati da Steno che aprono e chiudono il 1954 anno della definitiva consacrazione popolare del Nostro). Sul finire dell'intervista, il figlio primogenito di Steno, ricorda un fatto che gli aveva riferito suo padre.

*A proposito di questi due [Sordi e Totò] e del loro incontro in Totò e i re di Roma, vorrei raccontare un aneddoto che mi aveva riferito mio padre. In una scena importante nella quale solo Sordi doveva recitare, mentre Totò doveva stare zitto, quest'ultimo cominciò a girare attorno ed a sputacchiare sul collo di Albertone. Totò non aveva mai visto Sordi e sul set s'accorse che questi era straordinario, un'autentica forza della natura: s'era quindi un po' incupito e lo sputacchio [arma di distruzione ed autodistruzione del personaggio Ercole Pappalardo] era un modo per rubargli la scena<sup>749</sup>.*

Enrico Vanzina non specifica quale scena fosse e nemmeno se si trattasse d'un episodio avvenuto davanti, o dietro, alla macchina da presa. Se però si osserva attentamente la sequenza scontro tra i due (quello che avviene all'interno dell'ufficio di sua eccellenza il direttore generale), si può intuire che il tentativo d'*attacco salivare* sia avvenuto proprio in questo punto e sia stato posteriormente tagliato in fase di montaggio (rimane uno stacco poco fluido che non s'accorda sul movimento degli attori). Comunque il fatto, interpretato secondo la chiave di lettura indicata da Vanzina, rappresenta una testimonianza dell'impossibilità d'una possibile collaborazione tra Totò ed Albertone...

*Non ci fu mai una vera occasione per i due attori di convivere sul set. È stato un peccato per il cinema italiano, ma erano due personalità troppo forti. Soprattutto Sordi che in seguito ha evitato di lavorare insieme a Totò... evidentemente qualcosa era successo<sup>750</sup>.*

---

<sup>749</sup> Codelli Lorenzo, "Intervista ad Enrico Vanzina", materiale extra contenuto in Steno, *Un giorno in pretura*, ed in *Un americano a Roma*, entrambi pubblicati da Ripley's Home Video nel 2003.

<sup>750</sup> Ibidem.

Il finale celebra, anche se solo idealmente (o solo *oniricamente*) il funerale, la morte e la santificazione della componente più burattinesca e surreale (o futurista come sostiene Monicelli) di Totò. Tuttavia suona abbastanza debole l'ipotesi sordiana riportata da Giancarlo Governi<sup>751</sup>, secondo cui il grande comico partenopeo colpito dal fatto che un giovane comico si presentasse sulla scena senza particolari e buffe trasformazioni o malformazioni fisiche, interpretando un personaggio normale (ma s'è visto quale tremenda normalità), avrebbe deciso d'abbandonare le gag marionettistiche per ispirarsi anche lui alla realtà di tutti i giorni. Lo stesso Albertone ricordando i suoi incontri con il comico napoletano ne riconosce la supremazia:

*All'epoca di Mamma mia, che impressione! quando ancora proponevo un personaggio cattivo e inflessibile, Steno e Monicelli mi chiesero di partecipare al film Totò e i re di Roma, e io amichevolmente accettai. Con Totò, poi, non avevo mai lavorato, e fu un'esperienza straordinaria. Rispetto a noi comici, che dovevamo costruire dei personaggi per far sorridere il pubblico, lui aveva un vantaggio, un privilegio: quando entrava in scena tutti ridevano, qualsiasi cosa dicesse. Una volta, sempre con Steno e Monicelli, il principe De Curtis venne a vedere le riprese di Un americano a Roma e ne rimase impressionato. La sera, rientrando a casa, vidi arrivare un suo segretario che mi disse: "Il principe Totò la inviterebbe a pranzo". Così, incuriosito, andai in viale Parioli, dove lui aveva un appartamento, per capire la ragione di quell'incontro. "Il miglior modo di conoscersi è un invito a pranzo", mi spiegò, "perché nel mondo del teatro ci si riesce a conoscere solo fino a un certo punto". Era stato molto colpito dal mio personaggio, e così mi chiese come nascevano le idee che mettevo nei miei film. "Io ho dei registi che non valgono niente!" aggiunse. "Mi dicono fai tu! Come se io potessi fare tutto". "Ma tu non puoi essere diretto" gli spiegai. "I tuoi registi sono validissimi, ma non ti si può far recitare un testo, la tua è una personalità irripetibile. Ogni tua battuta, ogni tuo*

---

<sup>751</sup> Governi Giancarlo, *Alberto Sordi, l'italiano*, Roma, Armando Curcio Editore, 2010, pag. 79-80.

*intercalare fanno divertire e arricchiscono la scena. Per questo il pubblico li ricorda; io invece devo creare un personaggio altrimenti la gente non ride". Penso che Totò avrebbe dovuto continuare a fare il teatro delle origini, quello dell'avanspettacolo e della rivista, che invece portò nel cinema. Perché nel cinema vero, ce lo dimostrano i film fatti con Roberto Rossellini e Pier Paolo Pasolini, lui non faceva ridere affatto. Anche Charlie Chaplin aveva centinaia di persone che scrivevano per lui, ma chi dominava la scena era il suo personaggio da inglese povero, con la sua miseria e gli scarponi rotti. Il massimo del simbolismo. E così Totò. Avrebbe dovuto essere aiutato, confortato senza adulazione, ma lasciato libero di fare, perché non avrebbe potuto mai diventare un personaggio realistico<sup>752</sup>.*

Se è certamente plausibile affermare che il principe De Curtis fosse rimasto impressionato dalla *vis comica* dell'interprete di Nando Moriconi, è difficile, al contrario, sostenere che questi fosse il principale responsabile dell'incursione neorealistica di Totò. Già in *Totò cerca casa* (Steno e Mario Monicelli, 1949) piuttosto che nel posteriore *Guardie e ladri* (Steno e Mario Monicelli, 1951) l'attore partenopeo aveva compiuto questo passo. Tuttavia se ricordiamo che il Totò *più surreale* in una delle sue prime gag cinematografiche s'adoperava a trafugare con una canna da pesca, manicaretti e vettovaglie da una tavola altrui, si dovrebbe porre la questione in altri termini. Ci si dovrebbe interrogare retoricamente sull'esistenza d'una comicità più realistica di quella che nasce dalla fame. La fame atavica di Pulcinella, di Nino Taranto ed appunto di Totò.

---

<sup>752</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi a Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pagg. 84-85

## 2.34. Non preoccuparti del fatto che la gente non ti conosce. Preoccupati piuttosto del fatto che forse non meriti di essere conosciuto (Confucio)

*La triste scomparsa di Alberto Sordi, al quale la gente semplice ha tributato un omaggio di affetto davvero emozionante, mi ha fatto molto riflettere sul senso e sul valore profondo della popolarità. Quella vera, quella radicata nell'anima del popolo. E che non bisogna assolutamente confondere con la celebrità [...] Vivendo nel mondo dello spettacolo ho conosciuto e frequentato molte persone famose. E posso dire con assoluta certezza che esiste un enorme differenza tra le persone veramente popolari e le persone soltanto celebri. Infatti, sono i semi-divi, i parvenu del successo, a ostentare in maniera fastidiosa la loro presunta fama. Io, che li conoscevo bene, non ho mai visto Alberto Sordi, o Marcello Mastroianni, o Totò, arrivare a una manifestazione ufficiale scortati da una guardia del corpo. Mentre ogni volta che un reduce del Grande Fratello, o una giovane attrice, esplosa come valletta della TV, con il suo bagaglio di talento tutto racchiuso nelle misure di un maxi sedere, si presentano in pubblico, vengono guardati a vista da un plotone di bodyguard da fare invidia a George Bush. Per non parlare dei politici. I più miserabili e oscuri sottosegretari della nostra politica viaggiano tutti sulle auto blindate, scortati da minimo altre due auto cariche di giovani poliziotti armati fino ai denti. Come avrebbe detto Albertone: "Ma chi ve conosce?!". Sempre parlando di grandi dello spettacolo, Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Federico Fellini, consci della loro vera popolarità, che derivava dal loro talento, non hanno mai avuto bisogno di renderla ancora più visibile con atteggiamenti di puro "mezzo calzettismo". Mentre chi il talento non lo ha, ma vuole la popolarità a tutti i costi, non è mai sicuro di averla del tutto. E quindi mette in scena delle miserabili pantomime per affermare il suo status quo. Per essere davvero famosi ci*

*vuole intelligenza [...] Ma la fama, se non viene raffreddata continuamente con spruzzi di umiltà e di modestia, è la più illusoria delle conquiste umane. Perché così come è arrivata, passa. Mentre quella vera, ce lo dimostra l'amore di tutti gli italiani per Alberto Sordi, che non fu mai arrogante, mai presenzialista, mai vanesio, ma al contrario, semplice, modesto, sempre memore delle sue origini popolari e proprio per questo immenso, dura in eterno come accade ai monumenti*<sup>753</sup>.

Nella direzione indicata dalle riflessioni di Enrico Vanzina, lucidissime ed attuali, s'evidenzia come lo scettro della popolarità scambiato tra i due mostri sacri e suggellato dall'invito a cena, sia consistito principalmente nell'assunzione da parte del Nostro di una diversa visione del lavoro. Sordi assume definitivamente l'attitudine professionale *totoista* (secondo l'aggettivo coniato da Sanguineti) vale a dire la predisposizione militante a far ridere il numero più ampio possibile di pubblico. Aveva deciso di lanciarsi a capofitto praticamente su tutti i progetti che gli venivano proposti. Come aveva fatto Totò aveva smesso di preoccuparsi dell'opposizione, della freddezza o addirittura del silenzio della critica specializzata.

Dopo il riconoscimento ufficiale del Nastro d'argento (fatto tesoro delle decisioni sfortunate ed intempestive più che errate prese in occasione di *Mamma mia che impressione!*) il Nostro decide di sfruttare appieno la considerazione esponenzialmente lievitata presso i produttori. Comincia ad accettare tutti i film, tutti i ruoli che gli passavano tra le mani. All'esempio del principe De Curtis, s'era aggiunta un'inesorabile dose di motivazioni interne. La lunga, faticosa spesso umiliante attesa affrontata per raggiungere il successo era implosa in una specie di trionfo della volontà. Si trattava, più che di libera creatività artistica, d'intensa dimostrazione di bravura, di clamorosa affermazione di cieco orgoglio professionale.

Secondo quanto ricorda Grazia Livi è proprio in questo periodo che prende forma il *modus operandi et vivendi* sordiano: come se le passate frustrazioni si fossero sublimite nell'accanita concentrazione e dedizione sul lavoro. Come se dalla negazione di quel presenzialismo pseudo-divistico (tanto detestato da Enrico Vanzina e che al

---

<sup>753</sup> Vanzina Enrico, *Commedia all'italiana. Ritratto di un paese che non cambia*, Roma, Newton Compton Editori, 2008, pagg. 144-146. Dallo stesso passaggio del figlio primogenito di Steno è tratto anche l'aforisma confuciano (N. del A.)

Nostro aveva valso la fama di avaro) avesse tratto alimento la propria capacità di osservazione impietosa e tanto ossessiva che le sue giornate ne erano completamente dominate...

*... Dopo il successo di I vitelloni Sordi decise d'accettare tutte le proposte che gli venivano fatte e d'improvviso si trovò occupatissimo. Non erano grandi film né grandi personaggi (molti di questi erano solo sketch o episodi) ma erano soprattutto modi per imporre il suo nome, per impedire ad altri comici meno dotati d'affacciarsi sullo schermo con facilità, usurpando il suo posto conquistato con fatica. Nello spazio di due mesi e mezzo Alberto Sordi si trovò a interpretare ben undici film, tre dei quali si svolgevano contemporaneamente con dei turni stabiliti apposta per lui, che andavano dalle otto alle tredici, dalle quindici alle diciannove, dalle venti alle ventiquattro. Passò freneticamente da un teatro di posa all'altro, e per più di due mesi non dormì quasi mai. Mangiava pochissimo, beveva molti caffè e soprattutto si teneva desto con l'ossessione di dimostrare, di riuscire. Girò fra l'altro Amori di mezzo secolo (episodio Dopoguerra 1920, diretto da Mario Chiari nel 1954), Canzoni canzoni canzoni [episodio Io cerco la Titina (Domenico Paolella, 1953)], Due notti con Cleopatra (Mario Mattoli, 1954), Il matrimonio (Antonio Petrucci, 1954), Gran varietà [episodio Fregoli (Domenico Paolella, 1954)], Tripoli bel suol d'amore (Ferruccio Cerio, 1954), L'allegro squadrone (Paolo Moffa, 1954), Ci troviamo in galleria (Mauro Bolognini, 1953): filmetti che non aggiungevano nulla alla sua interpretazione in I vitelloni ma servivano solo alla sua mania di presenza, alla furia d'esibire la sua bravura sulla scia della rivelazione di Venezia. Ai registi e ai produttori portava continuamente idee, spunti...<sup>754</sup>.*

Anche se i film citati non escono tutti durante lo stesso anno, la coincidenza temporale della loro lavorazione testimonia la prospettiva teleologica disegnata da Grazia Livi che popone come orizzonte creativo di tanta energia del bulletto filoamericano (Meniconi/Moriconi). Di seguito all'esperienza felliniana, per Sordi si

---

<sup>754</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 89-91.

apre un periodo d'attività intensissima (paragonabile a quella che Verdi un secolo prima definiva d'*anni di galera*<sup>755</sup>). Il Nostro si propone di compiere un lento passaggio dalla trasposizione cinematografica delle macchiette costruite per la radio alla configurazione di nuovi e più completi personaggi. Aveva capito che un tipo di film come *Mamma mia che impressione!* (un *istant movie* ante litteram) che voleva sfruttare direttamente la sua fama radiofonica, non poteva assicurargli altrettanto successo al cinema. Prende così la decisione strategica di partecipare a progetti di film scritti, diretti o coordinati da esperti *cinematografari*: vale a dire a formidabili esperti del mestiere. Solidi realizzatori liberi da capricci o preoccupazioni autoriali. A fronte d'altri registi conclamati autori conclamati non si vergognavano di portare a termine sceneggiature improbabili. Sapevano, al contrario, riunire con efficacia sketch eterogenei interpretati da attori che andavano per la maggiore (anch'essi più che mai eterogenei) in pellicole adeguate alle richieste del mercato di allora. Nonostante la disincantata visione odierna privilegi l'osservazione delle performance sordiane ed impedisca di valutare con adeguata sensibilità filologica l'effettivo equilibrio attoriale del momento, proprio dall'immediata ed inevitabile valutazione comparativa innescata da queste ripetute prove corali, emerge l'eccellenza del Nostro. In questi poutpurri filmici s'evidenzia la sua capacità (infinitamente superiore a quella dei suoi colleghi) di saper cogliere ed interpretare le indicazioni dei suoi collaboratori. In primo luogo le osservazioni di costume d'una schiera di sceneggiatori di primordine (Sergio Amidei, Age e Scarpelli, Ettore Scola e come vedremo Rodolfo Sonego). Quindi i suggerimenti di registi quali Domenico Paolella, Giorgio Bianchi, Mario Chiari, Antonio Petrucci, Paolo Moffa e Ferruccio Cerio, vale a dire artigiani del celluloido di vecchio stampo (quest'ultimo addirittura aveva lavorato anche a Salò preservandosi, poi da eventuali epurazioni con un lungo soggiorno in Spagna) che sapevano calmierarne la *verve* ed affinarne le doti interpretative.

Il passaggio a questa nuova fase, seppur molto rapido nell'esecuzione (stagione 53-54), è graduale nei risultati in relazione alle sue numerosissime *performance* cinematografiche e, comunque almeno per il resto del 1953 ancora legate al contesto canoro. Proprio durante quest'anno, infatti, Sordi partecipa a *Canzoni, canzoni, canzoni*

---

<sup>755</sup> Cfr. Giacobelli Enrico, *Un italiano a Roma. La vita, i successi, le passioni di Alberto Sordi*, cit., pag. 16.

(Domenico Paolella) un film a episodi che costituiva la seconda parte della trilogia del regista foggiano<sup>756</sup> dedicata alla drammatizzazione delle più popolari canzoni italiane. Si trattava d'un filone di altissimo gradimento di pubblico che (come più sopra ricordato), quando ancora le trasmissioni televisive erano in fase di sperimentazione, poteva finalmente dare un volto ai protagonisti delle melodie più amate, ascoltate alla radio. Tuttavia, come spesso accade per le sequele...

*... la fantasia è più debole, le trovate scarseggiano, persino le scenografie e i costumi sono meno variopinti e suggestivi. Qualche elemento delicato rimane, qualche motivo di commozione c'è ancora, ma i consensi del pubblico, questa volta, se ci saranno, andranno quasi unicamente agli interpreti, scelti sempre con abilità indiscutibile. Ricorderò prima fra tutti, Silvana Pampanini, affascinante di grazia, di splendore e di malizia [...] e Alberto Sordi, che ancora una volta si è rivelato padrone di tutte le gamme più varie della caricatura e della farsa<sup>757</sup>.*

Infatti, nel secondo dei cinque episodi che compongono il film<sup>758</sup>, che prende il titolo dal famoso motivo del primo dopoguerra *Io cerco la Titina*, di cui s'è detto, il Nostro mette in mostra con estrema sobrietà tutte le competenze accumulate nella rivista (cantante, ballerino, comico e trasformista). Accanto lui ballava e cantava la giovane Delia Scala<sup>759</sup> che proprio della rivista sarà una delle ultime grandi soubrette. Sebbene si riveli un campione d'incassi per l'anno 1953, il film (come sottolinea Bisपुरi<sup>760</sup>) sembra scivolare nel territorio della macchietta, della sceneggiata e del vaudeville. Risulta dunque un testo inferiore al precedente, nonostante gli sforzi degli sceneggiatori e del regista per agganciare alla satira di costume le singole canzoni che venivano

---

<sup>756</sup> Le altre due sono *Canzoni di mezzo secolo* (1952) e *Canzoni di tutta Italia* (1955) (N. del A.).

<sup>757</sup> Rondi Gian Luigi, *Il Tempo*, Roma, 23 ottobre 1953.

<sup>758</sup> Gli altri sono *Signorina grandi firme* (con Silvana Pampanini ed Aroldo Tieri), *Bel soldatino* (Marina Vlady e Galeazzo Benti), *Guapperia* (con Cosetta Greco ed Erno Crisa) e *Signorinella* (con Antonella Lualdi e Franco Internelenghi) (N. del A.)

<sup>759</sup> Ricorda Pergolari come Delia Scala (nome d'arte di Odette Begogni) sia stata una delle maggiori dive del teatro di rivista italiano interpretando numerosi successi di Garinei e Giovannini (*Giove in doppiopetto*, *Buonanotte Bettina*, *L'adorabile Giulio*, *Rinaldo in campo*), oltre che una delle primissime soubrette televisive e partner cinematografica di molti comici tra cui lo stesso Totò in *Signori si nasce* [(Mario Mattoli, 1960) cfr. Pergolari Andrea, *Amori miei... cit.*, pag. 332].

<sup>760</sup> Cfr. Bisपुरi Ennio, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, pag. 39.

illustrate e sceneggiate. Tra la schiera di questi ultimi compare un giovane intraprendente Ettore Scola:

*Il cinema degli anni dei miei inizi era un cinema poco simpatico. Ho cominciato in un momento assai brutto, il momento della reazione al neorealismo, quando c'era un tipo di commedia tutta falsificata, camuffata, antineorealista: un'Italia irreale, paesana, conciliatoria, allegra, col sesso ancora molto schiacciato, e con personaggi tipo la servotta, la segretaria, l'amante! Il periodo più cupo del nostro cinema. Pian piano si è cercato, con la commedia, di portarci un po' più vicini alla realtà, ma agli inizi anche quelli erano film "mitologici". Dei film di Paolella però ho un ricordo non fastidioso, rispetto ad altri che facevo allora. Perché c'era dentro una matrice popolare, c'era un motivo... Anche Sanremo era un fatto popolare no? E quelli erano gli anni di Sanremo, il cui successo era comunque un dato da registrare...<sup>761</sup>.*

A sostegno delle parole del regista irpino è necessario ricordare che il pubblico *popolare* (vale a dire quello composto principalmente dalle collaboratrici domestiche e dai soldati) condivideva una fortissima passione per le canzoni. Vale a dire di motivetti che venivano trasmessi dalla a tutte le ore radio il medium, appunto *popolare*, che amplificava a dismisura la fama degli interpreti. I futuri spettatori, che già conoscevano a memoria le canzonette correivano nelle sale per canticchiarle in coro davanti al grande schermo. Il successo del film era già sancito in precedenza dal successo della sua colonna sonora. Come ricorda l'attore Dante Maggio<sup>762</sup> diversi cantanti che erano protagonisti di questi film godevano d'una popolarità da divi.

Lo stesso Scola (nella precedente citazione) sottolinea la grande popolarità che festival di Sanremo aveva riscosso. Si trattava d'una nuovissima formula di concorso canoro che inizialmente era stato snobbato dalle case discografiche, ma che grazie alla sua ritrasmissione radiofonica sulla Rete Rossa s'era trasformato in un autentico fenomeno mediatico. Nel giro di due settimane, già a partire dalle primissime edizioni,

---

<sup>761</sup> Dichiarazione di Ettore Scola in Fofi Goffredo e Franca Faldini, *op. cit.*, pag. 268.

<sup>762</sup> *Ivi*, pag. 270.

le canzoni che erano state presentate al festival ligure, vendevano oltre 80 mila copie di dischi. Nilla Pizzi<sup>763</sup> s'era rivelata assoluta trionfatrice delle prime due edizioni del 1951 e del 1952. Nella seconda (poiché il regolamento prevedeva la presentazione di più d'un brano) la Pizzi aveva occupato tutti e tre i gradini d'un podio figurato, vale a dire il primo, il secondo ed il terzo posto.

I produttori italiani non si lasciano scappare la possibilità di sfruttare cinematograficamente il successo della giovane cantante bolognese. Le si viene immediatamente confezionato un film su misura (dove apparirà anche il Nostro) la cui regia viene affidata all'esordiente Mauro Bolognini<sup>764</sup>. Sottolinea Sergio Toffetti...

... agli esordi forti di Antonioni, Fellini, Pietrangeli, Emmer, si affianca un'autorialità più debole che cresce dentro il mestiere più rapidamente della sua identificazione critica, a partire, ad esempio, dalle opere prime "casuali" di Monicelli e Steno, Risi, Bolognini<sup>765</sup>.

Questi, aveva condotto un lungo periodo d'apprendistato come aiutoregista di Luigi Zampa [*Anni difficili* (1948), *L'onorevole Angelina* e *Campane a martello* (1949), *Signori in carrozza* (1951), *Processo alla città* (1952)]. Aveva quindi intrapreso sempre come aiutante un'interessante esperienza in Francia [*La minute de vérité* (Jean Delannoy, 1952) e *Nez de cuir* (Yves Allégret, 1952)] dove aveva imparato che il regista (detto con parole sue) non è uno che "necessariamente deve gridare"<sup>766</sup>. Tornato in Italia viene incaricato da Ermanno Donati e Luigi Carpentieri, direttori della casa di

---

<sup>763</sup> Ricordano Enrico Lancia e Roberto Poppi (cfr. Lancia Enrico e Poppi Roberto, *Le attrici*, Roma, Gremese, 2003, pag. 293) che la cantante [Adio]Nilla Pizzi (si era lasciata tentare dall'avventura cinematografica in seguito all'enorme successo canoro della prime due edizioni del Festival della canzone italiana di Sanremo. Nonostante l'assenza di *glamour* e la sua limitata fotogenia la giovane cantante aveva dimostrato una presenza disinvoltura nei film musicali ed anche delle discrete doti recitative, alcuni melodrammi dall'atmosfera molto cupa come *Ergastolo* (Luigi Capuano, 1952) e *Pentimento* (Mario Costa, 1952).

<sup>764</sup> Con il regista pistoiese il Nostro avrà modo di lavorare in futuro in altri film come *Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo* (1956), *I miei cari* e *Luciana* [episodi del corale *La mia signora* (1964) film a episodi costruiti attorno alla coppia Sordi - Mangano], *Senso civico* [episodio ancora con Alberto Sordi e Silvana Mangano per il corale *Le streghe* (1967)] (N. del A.)

<sup>765</sup> Cfr. Toffetti Sergio, "Fuori l'autore: registi esordienti", in De Giusti Luciano (curatore), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2003, vol. VIII, pag. 474.

<sup>766</sup> Cfr. Brocchi Pier Maria e Pezzotta Alberto, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro Cinema, 2008, pag. 18.

produzione *Athena Cinematografica*, di redigere la sceneggiatura di *Canzone appassionata* (Carlo Simonelli, 1952)...

... un dramma ambientato in un commissariato [di poco in anticipo sul filone semiserio lanciato dal successivo *Accadde al commissariato*<sup>767</sup> (1954, ancora di Carlo Simonelli)] dove si cerca il movente dell'omicidio [...] È proprio in *Canzone appassionata* che Bolognini trova una delle star del suo esordio dietro la macchina da presa, Ci troviamo in galleria. Si tratta di Nilla Pizzi, che aveva trionfato al primo Festival di Sanremo (1951) con *Grazie dei fiori*; nel film di Simonelli è la protagonista "omicida" e ovviamente canterina<sup>768</sup>.

L'anno seguente, dunque, la medesima coppia Donati – Carpentieri affidano al giovane Bolognini la regia del film con la Pizzi. L'intenzione era quella di realizzare una pellicola da inserire nel filone dei film-varietà inaugurato da *I pompieri di Viggiù* (Mario Mattoli, 1949). Era una serie di film che sulla falsariga di *Luci del varietà* (Alberto Lattuada e Federico Fellini, 1950), *Vita da cani* (Steno e Mario Monicelli, 1950) e *Limelight* [Charles Chaplin (1952) verso il quale si effettua un diretto omaggio] portava in sé alcuni spunti riflessivi sulle affiliazioni tra cinema ed una forma di intrattenimento popolare (come il teatro di varietà) ormai crepuscolare. Dunque i produttori affiancano all'astro canoro bolognese un autentico mattatore del teatro di rivista Carlo Dapporto. Con discreto successo infatti, il comico piemontese in precedenza, aveva già provato a trasferire al cinema alcune sue macchiette rivistaiole: la più famosa era rimasta quella del francese snob e un po' *blasé*<sup>769</sup> di *Il vedovo allegro* (Mario Mattoli, 1949).

In questo nuovo progetto Dapporto interpreta il ruolo di Ignazio Panizza, in arte Gardenio, un capocomico che, alle prese con l'organizzazione d'una tournée in

---

<sup>767</sup> Si tratta di uno dei 13 film del 1954, che annoverano nel proprio cast la presenza di Sordi (N. del A.).

<sup>768</sup> Brocchi Pier Maria e Pezzotta Alberto, *op. cit.*, pagg. 18-19.

<sup>769</sup> Cfr. Canova Gianni, "Modelli, strategie e migrazioni mediatiche: la nascita della commedia italiana", in De Giusti Luciano (curatore), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2003, vol. VIII, pag. 257.

provincia, bazzica per la Galleria Colonna<sup>770</sup> nella speranza di mettere insieme una compagnia e trovare una scrittura:

*All'esordio, Gardenio viene preso a pomodori in faccia, e solo la soubrette Marisa [Sophia Loren] salva lo spettacolo. Una sera il pubblico reclama sul palcoscenico la barista del posto, Caterina Lari, che ha una splendida voce. La donna accetta la proposta di Gardenio e si unisce alla compagnia, con un cognome spagnolo, subendo l'ostilità di Marisa. Il potente impresario Tittoni [Mario Carotenuto], appena sente Caterina, ne capisce il valore. E Gardenio si spaccia come suo fidanzato, obbligandola in pratica a sposarlo. Convocata alla radio, Caterina diventa presto una star. Come contentino, Gardenio partecipa in ruoli minimi a spot e trasmissioni radiofoniche, e viene umiliato in un programma televisivo sperimentale, dove viene preso a torte in faccia. Alla fine si ribella e fa fare una figuraccia in diretta al commendator Buzzin, produttore di un pestifero sciroppo, il Cipol, che deve pubblicizzare. Stanco dei troppi impegni di Caterina e del proprio ruolo gregario, Gardenio decide di separarsi da lei. Caterina, generosamente, finanzia Tittoni perché procuri a Gardenio una serata al Sistina. Questi, ignaro, ottiene per la prima volta successo, anche senza Caterina. E si riconcilia con lei, chiamandola sul palco per cantare una canzone fuori programma<sup>771</sup>.*

Pur nel rispetto delle convenzioni del filone (pochi movimenti di macchina per riportare più fedelmente gli sketch ed i colori uso di vivaci e patinati del Ferraniacolor sul modello inaugurato l'anno precedente da Steno per *Totò a colori*), Bolognini fugge da un superficiale compiacimento e si dirige verso una satira della frivolezza che tocca alcune punte di grottesco. Come sottolineano gli autori della citata sinossi Brocchi e Pezzotta, il tono è beffardo sin dalla prima sequenza quando il paesaggio descritto con enfasi del narratore fuori campo, viene sardonicamente smentita dalle immagini. Il

---

<sup>770</sup> Si tratta della famosa galleria romana dove si trovava l'omonimo teatro "Galleria" nel quale il Nostro s'era fatto le ossa nella compagnia di Fanfulla. Lo stesso Sordi nell'autobiografico *Polvere di stelle* (1973) compirà del luogo un omaggio tanto gradito dalla cittadinanza capitolina che oggi il luogo è stato ribattezzato con il nome di Galleria Alberto Sordi (N. del A.).

<sup>771</sup> Brocchi Pier Maria e Pezzotta Alberto, *Ivi*.

narratore presenta la “galleria” come “luogo dove con elevate discussioni si decide la sorte dei ministeri”, mentre, contemporaneamente, vengono inquadrati un gruppo di popolani che discutono animosamente davanti ad un manifesto di propaganda del PCI... Si racconta come la “galleria sia il regno dagli artisti, delle subrettine, dei comici, dei macchietti, dei ventriloqui, dei fantasisti, dei soprani...” appare invece una serie di figure strambe e bislacche. Una vera e propria collezione di *freaks* tra cui vi è il protagonista Gardenio presentato trionfalmente come “la bomba atomica della comicità”. Vediamo, invece, un capocomico in crisi d’ispirazione che cerca di sbarcare il lunario con strambotici tentativi nei nuovi scenari mediatici. Alla radio interpreta spot pubblicitari per un dentifricio alla clorofilla e fa il rumorista in melodrammi di infima qualità. S’inventa poi “testimonial” di una *réclame* di un “estratto vitaminico al succo di cipolla”, per la televisione in uno dei primi esperimenti del nuovo medium nell’Italia degli anni 50. A prima vista potrebbe sembrare un simpatico cialtrone (quella è la consueta tipologia d’appartenenza) in realtà si scopre un personaggio sgradevole egoista e vanitoso. Un capocomico talmente offuscato dal proprio narcisismo d’esser incapace di riconoscere ed imparare dai propri errori.

Il giovane Bolognini, attraverso la stravagante figura del protagonista, riesce a inserire con garbo ed eleganza una punta di satira (si ricordi che la sua delega era quella di confezionare un prodotto meramente commerciale, un *film d'exploitation*) contro quell’ottuso perbenismo che difendeva strenuamente l’organizzazione patriarcale. La critica viene resa esplicita grazie al breve cameo del Nostro. Questi telefona a casa di Gardenio e dopo essersi presentato come se stesso, Alberto Sordi, rivela direttamente al pubblico (brechtianamente, con lo sguardo in macchina) che sta compiendo uno scherzo telefonico. Una delle sue attività preferite (come s’è visto) volta a punzecchiare Gardenio che chiama “signor Lari” vale a dire con il cognome della moglie (perché costretto a malincuore a sopravvivere come “marito” di una cantante di successo. Sordi lo sbertuccia, lo colpisce direttamente nell’orgoglio maschilista, lo mette alla berlina in un crescendo parossistico che raggiunge l’esasperazione.

Sebbene lo stesso Sordi non conservi memoria di questa sua apparizione, il film presenta una singolare anticipazione di un tema che sarà poi presente nel successivo successivamente in *Un americano a Roma*. Vale a dire l’interesse del cinema italiano per la televisione. Un nuovo medium rappresentato come divoratore della vivida

freschezza del teatro popolare. Una nuova forma d'intrattenimento sfruttatrice e manipolatrice della buona fede dei suoi partecipanti (secondo la visione degli sceneggiatori Sandro Continenza, Lucio Fulci e dello stesso Steno). Questi ultimi nel secondo semestre dell'anno in corso avevano messo un cantiere un nuovo progetto (nato principalmente da un'idea di Fulci) di sbirciare nelle austere aule di tribunale per scoprire come gli italiani tirino a campare, escogitando compromessi con la legge. Si trattava di un'esplorazione di quel territorio occulto abitato da "testimoni oculari di professione", criminali di piccolo cabotaggio, e poveri disgraziati traditi dai partner. Tutto un campionario di realismo comico e minimalista, proprio della sensibilità di Steno, che prenderà il titolo fortunato di *Un giorno in pretura*.

2.34.1. Io l'ammazzo il coccodrillo... io ti spezzo  
la spina dorsale me ne mangio tanti di coccodrilli...  
io ti mangio coccodrillo!<sup>772</sup>

*All'epoca in cui lavorammo assieme Sordi era simpaticissimo, molto disponibile e niente affatto rompiscatole. Rompiscatole, e lo dico in senso positivo per lui, lo divenne più tardi quando tirò fuori le sue idee e dimostrò che aveva ragione perché difatti è durato nel tempo, ha dato prova che è quello che ha il fiato più lungo. Comunque, io non avvertivo la sua invadenza, forse perché mi piaceva talmente che mi facevo plagiare da lui senza oppormi minimamente. Ecco, magari in qualche caso mi facevo plagiare un po' troppo, tipo in Piccola posta, quando mi divertiva da morire con i suoi racconti sulle vecchie e con le vecchie, al punto che dimenticai totalmente quello che poteva piacere o dispiacere al grosso pubblico. In fase di lavorazione Sordi dava un grossissimo apporto, era un'esplosione continua di battute e sapeva tenere fronte a chiunque, persino a Totò<sup>773</sup>.*

---

<sup>772</sup> Grido di furiosa fagomania del personaggio sordiano di Meniconi (*Un giorno in pretura*) una volta verificata l'inefficacia del tronchetto di bambù come pugnale per annientare il tronco – coccodrillo (N. del A.).

<sup>773</sup> Dichiarazione di Steno a Fofi Goffredo e Faldini Franca, *op. cit.*, pag. 286.

Così, Steno riassumeva in poche righe le impressioni avute quando s'era trovato a dirigere il Nostro. L'ex umorista del *Marc'Aurelio* (tra i più sardonici ed impietosi nello scagliarsi contro ipocrisia e perbenismo dell'ordine costituito) sapeva individuare a prima vista le possibilità di *vis comica* violenta, dilaniante, anarchica. Tutte caratteristiche, congeniali al proprio particolarissimo scetticismo, che sapeva individuare tanto negli attori emergenti (era stato il caso di Totò e sarà una costante di tutta la sua filmografia) come nei suoi collaboratori più stretti. Questo era stato, il caso di Lucio Fulci quel futuro campione della produzione di grande consumo che Andrea Pergolari<sup>774</sup> proprio in ragione del suo irriducibile disincanto romano (tanto provocante da assumere l'aspetto d'un anticonformismo radicale), ha definito il più intellettuale regista di genere ed il più arrabbiato degli intellettuali italiani. Fulci apprezzava Steno con una devozione a suo stesso dire quasi filiale ed era entrato in perfetta sintonia con il suo particolare filone di realismo comico e minimalista costruito sul particolare *modus operandi* di ritagliare articoletti dalle pagine dei quotidiani alla ricerca di notizie curiose, per contemplare ed assolvere con sorriso indulgente la vita metropolitana ed i piccoli delinquenti della nuova Italia. Il futuro *poeta del macabro*<sup>775</sup> aveva suggerito di raccontare dalla prospettiva d'un pretore inflessibile ed illuminato dal prestigio morale di Cicerone, piccole storie da tribunale. Brevi racconti di giustizia spicciola applicata ai soliti ignoti, ai ladri di galline ed a quelli che rubano i portafogli alle fermate del tram, ai loro difensori, ai cancellieri, a quelli che litigano in autobus ed, infine, agli sfrattati (come recita l'epigrafe del film). Tutti poveri diavoli inquisiti mentre l'inarrestabile flusso della ricrescita economica, perpetrava ingiustizie ben più gravi ed impunte tra cui gli scandalosi guadagni di giovani somari ignoranti (come il figlio dello stesso pretore che giocava centravanti nella Lazio).

Nonostante la bontà del progetto, Steno è costretto a portare a termine il progetto di *Un giorno in pretura* con estrema difficoltà. In primo luogo, come ricorda Bruno Ventavoli<sup>776</sup> la lavorazione veniva costantemente accelerata da Gianni Hecht Lucari,

---

<sup>774</sup> Pergolari Andrea, *Amori miei...* Cit., pag. 167.

<sup>775</sup> *Nemo profeta in patria*: come avviene per altri registi italiani di genere, è la critica cinematografica francese a regalare a Lucio Fulci un riconoscimento autoriale, rivalutando soprattutto la sua produzione degli anni 70, dedicata appunto al genere del terrore. Da qui il titolo di *poeta del macabro* o di *padrino del gore* (N. del A.).

<sup>776</sup> Ventavoli Bruno, "Dalle mattine in pretura ai giorni di giorni di Cabiria", in Id., *Al diavolo la celebrità ... cit.*, pagg. 89-96.

produttore dai modi alquanto sbrigativi. Questi s'era arricchito con la sua Documento Film grazie alla realizzazione di centinaia di documentari. Puntava molto sulla quantità (più della qualità), che in ambito documentaristico poteva rivelarsi un'autentica miniera d'oro. Infatti nel dopoguerra, secondo la legge per una cinematografia, un documentario riceveva una percentuale degli incassi della sala dove veniva proiettato, quindi se possedeva la fortuna di essere abbinato a un film di successo poteva incamerare milioni, a fronte di costi molto ridotti. Semioffuscato dalla fretta, Steno si accorge solo pochi giorni prima di passare alla fase di montaggio di avere ancora a disposizione circa seicento metri di pellicola. Pensa allora di rivolgersi a Sordi questo giovane rompiscatole sempre generoso di spunti e raccontini divertenti perché gli suggerisca un'idea per un episodio che riguardasse un furto od una truffa tale da poter avere come sfondo la pretura.

Al Nostro vengono in mente quelle torride estati passate da ragazzino, quando chi non aveva la possibilità d'andare ad Ostia, per trovare refrigerio, s'accontentava di fare il bagno in quelle pozze d'acqua ferma e putrida che si chiamavano "marane". Erano pozze che servivano ad incanalare acqua per irrigare la campagna romana a ridosso della periferia, ma...

*... erano sicure, e poi insieme ci si divertiva senza problemi: uno si spogliava nudo come un verme e si buttava, perché la moda del costume [da bagno] ancora non esisteva, o meglio, esisteva ma tra la gente d'un certo ambiente. La periferia stava nascendo allora, ma chi abitava lì vicino, vedendoci nudi, chiamava la guardia doganale (chi usciva dalle porte di Roma allora doveva pagare la dogana) che aveva il compito di "ripescarci" e multarci. La guardia allora ci prendeva tutti i vestiti e, per riaverli bisognava pagare dieci lire di multa. Ora siccome a quei tempi erano un capitale e i nostri vestiti non le valevano certo, finiva che nessuno andava a ritirarli<sup>777</sup>.*

---

<sup>777</sup> Dichiarazione di Sordi a Schiavina Maria Antonietta in Sordi Alberto., *Storia di un commediante, racconti, aneddoti e confessioni raccolti da Maria Antonietta Schiavina*, Milano, Zelig Editore, 2003, pag. 49.

Il racconto continuava con l'arrivo d'un giovanottone villosa, dall'aria americana, con il sigaro in bocca e che indossava un cappello di paglia a tesa larga proprio come quello di uno sceriffo. Si spogliava nudo, respirava forte, si ungeva, faceva guizzare i muscoli al sole. Poi vedeva lì i ragazzini e d'un tratto gli veniva un sospetto "Che m'avete sporcato la marana?" "No.. no... *ammerigano!* Ti stavamo aspettando e volevamo vederti nuotare perché volevamo anche noi diventare bravi come te. Dai *ammerigano* facci vedere il tuo stile... facci Tarzan" "No, Tarzan no!!" rispondeva lui. Alla fine cedeva alle lusinghe. Avanzava, atletico, vigoroso e si tuffava nell'acqua sporca con un disinvolto tuffo d'angelo. Non gli pareva vero di mostrarsi in tutta la sua potenza. Si trattava di oltraggio al pudore, un episodio che poteva fare al caso di *Un giorno in pretura* e che, annotato di getto su tre paginette aveva divertito moltissimo Steno...

*... Il giorno dopo Steno e Sordi andarono alla Documento e aspettarono nel corridoio che il produttore li ricevesse. "Infine fummo ricevuti", racconta Sordi, " mi ricordo che il produttore s'alzò dalla scrivania e disse ironico: "No, no, no". Aveva strappato le tre paginette. Poi aggiunse: "Assolutamente l'uomo nudo no. E che, siamo matti? Studiamo piuttosto un'altra cosa: un soldatino, una sentinella..." Ci aveva un atteggiamento di arroganza, era uno che ti faceva sentir questo: tu, caro mio, non sei nessuno, dipende da me se puoi fare o no una certa cosa, io se voglio mi sento autorizzato anche ad offenderti. Poi dopo una settimana mi telefonò Steno: "Guarda che lo facciamo, il produttore ha cambiato idea". Così girai l'episodio tutto nudo, ma quando il produttore lo vide, gli sembrò una cosa pornografica. Mi parlò, duro, in termini da manicomio. Ma poi l'episodio uscì, con qualche modifica<sup>778</sup>.*

Fino all'ultimo il produttore aveva cercato di interdire l'interpretazione di Sordi. Preferiva un comico a suo parere, più aitante, Walter Chiari (che comunque appare nello stesso film come protagonista d'un altro episodio). Gli altri due co-produttori Ponti e De Laurentiis avevano già deciso di tagliare l'episodio di Sordi. Solo all'ultimo momento

---

<sup>778</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 90-91.

grazie all'intervento di Silvana Mangano, il marito e il socio tornano in parte sui loro passi: mantengono l'episodio sordiano ma cedono la distribuzione alla Minerva Film. L'intuito della signora De Laurentiis, invece, coglie nel segno con estrema precisione. Infatti quando il film viene proiettato in prima assoluta al Corso Cinema (oggi cinema Etoile) in piazza San Lorenzo in Lucina, quella del Nostro è l'unica storia che riesce ad ottenere unanimi consensi è quella di Ferdinando Meniconi un giovane sfaccendato...

*... detto "l'americano" un giovanotto romano senza arte né parte, vestito "all'americana" (bluejeans, maglietta, cinghia di cuoio al polso), il quale sorpreso nudo in una villa è stato accusato di oltraggio al pudore. Nando con improvvisi scoppi di voce, allusioni ad attrici ed attori cinematografici che sfuggono totalmente al pretore [Peppino De Filippo], passaggi clamorosi dal pianto al riso, divagazioni sulle sue capacità di linguista e sui danni che la guerra ha arrecato ad una sua ipotetica carriera, racconta quel che è successo: recatosi in una "marrana" nei pressi di Roma si è spogliato nudo per fare il bagno, di fronte al clamore mezzo ammirativo e mezzo ironico di un gruppo di ragazzini, i quali gli chiedono di "fare Tarzan". Un vigile urbano incaricato di impedire i bagni liberi (e nudi) in quegli stagni che allora circondavano la città, si impadronisce dei suoi panni, ripromettendosi di coglierlo al suo ritorno a terra e di multarlo, siccome allora usava. Ma al vigile viene comunicato che sua moglie sta per partorire, nell'eccitazione si dimentica totalmente "dell'americano", il quale deve restare in acqua nudo sino a sera e poi intraprendere il difficile viaggio di ritorno. "Come un lumacone. Vostro Onore". entra in una villa dove un'anziana signora [Amalia Pellegrini] quasi sorda e quasi cieca lo crede un dipendente e gli impone di leggerle un brano in francese. Finché, scoperto e inseguito dai cani, viene rintracciato ed arrestato. Il pretore Lorusso, frastornato, si limita a condannarlo con la condizionale<sup>779</sup>.*

---

<sup>779</sup> Fava Claudio G., *op. cit.*, pag. 67.

Il cinema si trovava in pieno centro ed il film era uscito i primi giorni dell'anno. Come ricorda Enrico Vanzina, la gente era ancora indaffarata a completare gli acquisti per l'Epifania. Allora molti entravano per vedere la performance sordiana, poi uscivano a far spese e rientravano al seguente spettacolo. Ricorda lo stesso Albertone<sup>780</sup> che il giorno successivo alla prima era stato svegliato da Marini proprietario del cinema Corso perché, la sera prima, la sala era stata invasa da giovanissimi borgatari che avevano quasi sfacciato il locale per l'entusiasmo. Difficilmente la gioventù di periferia correva ad assistere alle prime visioni in centro città, di norma preferiva assistere alle seconde o terze visioni nei cinema della propria zona, questa era la prova del grande successo personale. Sebbene il film ospitasse un cast di primordine composto da Walter Chiari, Silvana Pampanini, Leopoldo Trieste e soprattutto Sophia Loren (proprio nell'anno della sua grande esplosione), il vero trionfatore del film, come proclama Ermanno Contini<sup>781</sup>, è Alberto Sordi. Finalmente, infatti, dopo una lunga ed inquietante avversione, il grande pubblico riconosce ed apprezza, in forma molto più lungimirante rispetto alla critica ufficiale, quella bonaria parodia dei frenetici entusiasmi per il nuovo modello di vita, l'*american way* alimentato dai miti cinematografici Gary Cooper, James Cagney, i western di Hopalong Cassidy, dai fumetti e dalle riviste d'igiene muscolare. Una tendenza non solo giovanile e non solo periferica che stava dilagando in modo rapido e molto diffuso. Tanto diffuso che ancor oggi riesce difficile risalire con certezza ad un'unica paternità del personaggio di Nando Meniconi/Moriconi<sup>782</sup> (o Meliconi come scrivevano alcune recensioni dell'epoca) modellato, si diceva più sopra, sulle stravaganze del pittore Mimmo Rotella (che infatti aveva vissuto molti anni a Kansas City), su quelle del capogruppo di Cinecittà nato a Trastevere ma che si faceva chiamare Blacky Norton e su molti altri personaggi reali presenti nella memoria del Nostro nel momento d'eseguire la propria performance. Il merito di questo suo nuovo e definitivo successo popolare consiste nell'assunzione in forma consapevole di tutta una serie di trucchi di grandi umoristi con cui aveva avuto la fortuna di collaborare, osservati, studiati, fatti propri in modo conciso, moderno ed agilissimo. L'acquisizione d'una mimica tutta cinematografica (perché naturalmente improponibile in teatro ed ancor meno alla radio o in sede di

---

<sup>780</sup> Dichiarazione di Sordi a Schiavina Maria Antonietta in Sordi Alberto., *op. cit.*, pag. 50.

<sup>781</sup> Contini Ermanno, *Il Messaggero*, Roma, 18 febbraio 1954.

<sup>782</sup> Infatti quando nel 1975 Sordi ha riproposto il personaggio di Moriconi in uno degli episodi del film di Sergio Corbucci *Di che segno sei?* senza dir nulla né a Lucio Fulci né a Sandro Continenza, questi ultimi gli hanno immediatamente fatto causa rivendicando la loro parte di autoria (N. del A.).

doppiaggio) è costruita sull'assimilazione e reinterpretazione di smorfie ammirate in altri (come ad esempio gli occhi roteanti di Gilberto Govi ed il labbro contratto alla Macario). A sua volta l'espressività del volto viene modulata su una coreografia corporale che, sulla camminata ed i movimenti ampi ed eleganti alla maniera di Oliver Hardy o di Vittorio De Sica, sapeva inserire fulminei scatti d'anarchia distruttiva alla Totò. Questi annientava a colpi di morsi la testa dell'esaminatore Sordi come fosse un piatto di spaghetti, il Nostro lo fa con tronco immaginandosi fosse un cocodrillo.

Come sostiene Tino Ranieri quella furiosa e sgangherata elocuzione del compagnuccio, ottiene uno spessore più maturo ondeggiando repentinamente tra la vanagloria dell'ammissione di colpa ("oltraggio al pudore, vostro onore") e le lamentele piagnucolose del "a me mi ha bloccato la guerra, che fanno pensare irresistibilmente ai petroliniani Giggi er bullo o Gastone. E quindi ricongiungono la comicità sordiana con ...

*... tutta una tradizione latina di maschere dialettali, fino alle ultime deformazioni del surrealismo romanesco: si confrontino i "Salamini" con certe lunari filastrocche senza senso che Sordi sa improvvisare e snocciolare così bene. Dall'altro lato, l'exasperazione del motivo mitologico d'indole prettamente cinematografica, il passo della generazione dei "comics". Il sogno è popolato dei vari Superman: poliziotti, cowboys, giornalisti, sgominatori di bande e casti affascinatori di donne. Nel trapasso tra la leva di "Gastone" e quella di Nando Moriconi la manifestazione cinematografica — e in questo senso s'intende solo Hollywood, naturalmente — ha un influsso definitivo, ultrapotente. Il "viveur" di ieri non sogna più Parigi ma la metallica America<sup>783</sup>.*

In pellicole dedicate al mondo del varietà e dell'avanspettacolo, *Ci troviamo in galleria* (Mauro Bolognini, 1953) o *Polvere di stelle* (Alberto Sordi, 1973), s'era osservato come il furto di smorfie, battute e gag fosse una delle prime lezioni della grande scuola dell'arte scenica. Arte intesa come capacità di metabolizzare in uno stile interpretativo proprio (ed originale nel migliore dei casi) tempi, modi e pratiche imparate davanti e dietro al palcoscenico. Pochi attori come Sordi hanno saputo

---

<sup>783</sup> Ranieri Tino, *op. cit.*, pagg. 34-35.

metabolizzare uno stile tanto compiuto e completo da cancellare ogni costruzione. Mario Monicelli<sup>784</sup> sostiene che Sordi a differenza di altri grandi attori, comici e non (come ad esempio Vittorio Gassman), è sempre fuori dalla recitazione sembra sempre *non recitare*. Una non-recitazione di cui *Un giorno in pretura*, rappresenta una chiarissima illustrazione. Afferma Andrea Pergolari,

*se osserviamo attentamente il duetto tra Peppino De Filippo e Alberto Sordi, la sovrapposizione della personalità dei due attori sui rispettivi personaggi di Salomone Lo Russo e Nando Moriconi è così prepotente da precludere allo spettatore qualsiasi immedesimazione in una vicenda realistica. Il pretore Lo Russo non è interpretato da Peppino: è Peppino, con la sua apparente docilità che nasconde un carattere bizzoso e permaloso, sempre pronto a scattare in una battuta fulminea; così come Moriconi è Sordi e l'idiozia e insieme l'astuzia del personaggio sono diretta espressione dell'aggressività dell'attore. Il risultato non è un resoconto veritiero di un fatto reale, ma un gioco a due di botte e risposte, di tormentoni — i continui “Vostro Onore” di Sordi, le piccate repliche di Peppino: “Io questo lo mando in galera” — in cui i due attori non si calano nei rispettivi personaggi, ma sintetizzano, con la loro recitazione, due tipi: il pretore è un uomo d'altri tempi, un “conservatore saggio e dignitoso, leale e di buoni sentimenti (a questo proposito Steno dedica un intero episodio, quello dell'incontro con un vecchio mancato amore Silvana Pampanini), offeso dalla mancanza di educazione della nuova generazione; Moriconi è il bullo romano, esibizionista e logorroico, aggiornato alle nuove mode esterofiliache e filoamericane: si vede come un nostrano Tarzan fa il bagno nudo nella marana, combattendo con un tronco d'albero mentre crede di essere nella giungla a lottare con i coccodrilli<sup>785</sup>.*

Ma l'eccellente competenza attoriale (di questi due *creatori di maschere* nella già disquisita accezione di Maurizio Grande) rimarrebbe relegato ai battibecchi di

---

<sup>784</sup> Cfr. Monicelli Mario, “Il vero Sordi”, in Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 226.

<sup>785</sup> Pergolari Andrea, *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Firenze, Firenze Libri, 2002, pag. 37.

caroselli d'avanspettacolo o ai semplici sketch da film rivista, se non venisse organizzato in una narrazione di maggior respiro; se non avesse potuto beneficiare di quel valore aggiunto del cinema italiano del dopoguerra che è stato l'intensa attività d'un *collettivo* di sceneggiatori efficacissimi. Si trattava d'una polifonia di osservatori, sensibili ritrattisti di atmosfere ed umori, cronisti d'una società non ancora ammalata di cinismo come quella degli anni Sessanta, ma altrettanto agguerrita. Un'Italia che lentamente cominciava a salutare la miseria nera e ad intravedere un luccichio di benessere. Queste "botteghe" di sceneggiatori hanno compiuto una mansione importantissima che è stata troppo spesso oscurata da una critica ed una storiografia più attente all'autorialità. Il loro lavoro è stato tacciato di bozzettismo e di buonismo ossia di descrivere tipologie, caratteri e comportamenti senza alcun approfondimento psicologico dei personaggi, né sufficiente acume satirico. In realtà un'équipe di sceneggiatori come quella di *Un giorno in pretura* ha saputo incorporare le nuove ed imprescindibili istanze neorealiste nel *récit* della commedia, ha saputo ricostruire dalle macerie belliche quell'immaginario comico italiano consustanziale al sostrato sociale del paese ed alla sua tradizione di Commedia dell'Arte<sup>786</sup>. Per dirla con Goffredo Fofi questo *atelier* di fotografi attenti all'evoluzione culturale e comportamentale forse troppo spesso ha perdonato (e raramente ha davvero condannato), ma quando lo ha fatto, ha lasciato un segno nel processo di civiltà, e (non di viltà) che il paese doveva affrontare.

Com'era avvenuto per la rocambolesca produzione di *Un giorno in pretura*, accadeva...

*... spesso che un progetto potesse passare di mano in mano, un ruolo si spostasse da un attore all'altro; e alla base dell'impresa c'erano piuttosto gli sceneggiatori che non i registi o gli attori, perché se un film era stato pensato per un regista o un attore, poteva senza difficoltà adattarsi a un'altra regia, a un altro interprete. Anche se cosa avrebbero potuto essere *Il sorpasso* o *Divorzio all'italiana* con il *Sordi* di quegli anni possiamo anche immaginarcelo. Ma importava il "genere", il filone, il comune e il*

---

<sup>786</sup> Cfr. Di Marino Bruno, "Transizioni: tra neorealismo rosa e commedia all'italiana", in Bernardi Sandro (curatore), *Storia del cinema italiano 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2004, vol. IX, pag. 111.

*collettivo, e a questo “comune” si poteva perfino ascrivere il film più dirompente di quegli anni, La dolce vita — che ha così tanti tratti da amara commedia all’italiana, un film che però sopravanza il genere per una sete di interrogazioni più alte, per una fame di scavi più radicali. Si riscopriva il paese e la sua vitalità, positiva o già perversa, alla luce dell’incombente benessere, della motorizzazione e dell’urbanizzazione selvagge, dell’immigrazione interna, della liberazione sessuale, delle rivendicazioni di dignità della donna e della coppia, del centrosinistra, della chiesa dell’aggiornamento roncalliano e montiniano e del Concilio, e anche di una televisione non ancora tutto-masticante e tutto-vomitante...<sup>787</sup>.*

Proprio dall’autore d’una di dette investigazioni più profonde (coadiuvato in questo caso anche dall’ancor più radicale Antonioni) era stato disegnato il personaggio di *Lo sceicco bianco* che nella propria duplicità d’eroe dei fotoromanzi e di bullo volgare e opportunista (contemporaneamente, sottomesso al tremendo energumeno della moglie), anticipa le divagazioni bipolari di Meniconi/Moriconi. Quando i sogni hollywoodiani evaporano, la realtà dello sceicco Rivoli propone un grado di demistificazione troppo intenso e sgradevole (allo stesso modo di come troppo diretta ed azzardata era la critica di *Mamma mia che impressione!*) per essere compreso ed apprezzato dal grande pubblico. Nel caso dell’*ammerigano*, diversamente, il gruppo di sceneggiatori capeggiato dallo stesso Steno compone una caricatura divertita ed estensivamente più efficace perché libera da acretudini negative. Nando Moriconi non è un sognatore frustrato, ma un giovane spavaldo e sprizzante d’energia che è disposto a volare pindaricamente nei cieli del Kansas, solo a condizione di ricadere su un bel materasso di spaghetti alla matriciana. Ricorda Tino Ranieri:

*Questo Kansas di sola fantasia (come lo è, dopo tutto, mille volte anche il Kansas dei “western”) assume già per Nando Moriconi sufficienti motivi di caleidoscopio, tutti a lui propizi, che lo danno sempre vincitore. Vediamolo percorrere di notte le vie deserte, dopo l’ultimo spettacolo e l’ultima nocciolina, a passo di “gangster” con il monologo smozzicato che*

---

<sup>787</sup> Cfr. Fofi Goffredo, *op. cit.*, pag. 133 e segg.

*ha appena finito d'imparare dai suoi dilette eroi: Nando, sognatore solitario, non ha risveglio, quindi non avrà delusioni*<sup>788</sup>.

Il sogno dell'*ammerigano* è più diffusamente condivisibile, perché immediatamente si presenta in quanto tale. L'America si mantiene lontana e, all'interno di un contesto saldamente ancorato alla realtà. Meniconi/Moriconi rimane un personaggio ridicolo e risibile, ma comunque allegro e vitale perché s'accontenta della porzione d'America che già possiede in sé. Quest'aspetto, catalizzatore della pubblica condivisione dell'umorismo dell'*ammerigano*, viene sviluppato in forma decisiva nel passaggio dall'episodio di *Un giorno in pretura* al suo *spin-off*, *Un americano a Roma*, grazie all'apporto di Ettore Scola, la nuova acquisizione del collettivo di sceneggiatori. Ponti e De Laurentiis, ancora scottati per aver ceduto il grande affare di *Un giorno in pretura* al loro collega Mosco (pensando di dargli una fregatura), pensano di riscattarsi mettendo in piedi un progetto che sviluppasse compiutamente il tema del coatto trasteverino all'interno d'un intero lungometraggio. Data la maggiore solidità dell'operazione era necessario redigere un soggetto che permettesse di sviluppare in forma umoristicamente originale il carattere del protagonista, ma anche di disegnare le situazioni e le psicologie di contorno. Ad Ettore Scola che proprio in quell'anno aveva dimostrato una certa perizia nello scrivere per il Nostro<sup>789</sup>, viene affidato il compito di comporre l'impianto narrativo sul quale il resto del gruppo avrebbe inserito (a mo' di sketch, senza una vera successione logica) gli episodi che illustrassero comicamente quel carattere costruito sul facile mito a stelle e strisce. Annota Ennio Bisपुरi:

*Scola ricorda che le sedute di sceneggiatura per Un americano a Roma durarono parecchi mesi. Ogni volta venivano letti collettivamente i singoli passaggi del film che ciascuno aveva elaborato separatamente con ampie discussioni, correzioni e riscritture, come se si fosse trattato di un film di Visconti [...] L'impronta di Scola si intravede soprattutto nella prima parte, costituita da una comicità esente dalle preoccupazioni*

---

<sup>788</sup> Ranieri Tino, *op. cit.*, 36-37.

<sup>789</sup> Ad Ettore Scola si devono il soggetto e la sceneggiatura del mattoliano *Due notti con Cleopatra*, del ricordato *Io cerco la Titina* (episodio di *Canzoni, canzoni, canzoni*) e poi sempre nello stesso anno di: *Fregoli* (episodio di Gran varietà, Domenico Paolella), *Accadde al commissariato* di Giorgio C. Simonelli ed *Una parigina a Roma* di Erich Kobler (N. del A.)

*dell'intreccio, dove la macchina da presa segue o, per dirla con Zavattini, "pedina" il personaggio, che in una sala rumorosa assiste a un film, naturalmente americano, vaga per le vie poco illuminate del quartiere, si diverte a minacciare con le dita a forma di pistola un metronotte esterrefatto, dialoga con un piatto di spaghetti (scena ormai divenuta un classico del cinema italiano), telefona in piena notte alla fidanzata (Maria Pia Casilio) che è a servizio da un onorevole (Vincenzo Talarico), si ritira nella sua stanza tappezzata di fotografie dei più noti divi americani e con una mazza da baseball attaccata al muro, per poi partecipare, il giorno dopo, alle audizioni di tip tap in un infimo teatro da cui viene cacciato in malo modo. Nel cesellare il personaggio, l'apporto di Scola può considerarsi decisivo...<sup>790</sup>.*

Con l'apporto di Scola, dunque, il bullo sprizzante d'energia si configura come il più condannato dei sognatori perché in fondo non ha nessuna intenzione di realizzare i propri sogni: non gli interessa in realtà trasferirsi a Kansas City perché il suo desiderio d'evasione è già appagato dal Kansas dei western di Hopalong Cassidy che la *sala chiassosa* gli somministrava, non ha bisogno di vivere le grandi epopee hollywoodiane *in situ*, perché a suo piacimento il Colosseo si può trasformare nello scenario romano di *Fourteen Hours* (Henry Hataway, 1951), in una baracca di fortuna si possono rivivere le vicende trepidanti di *Stalag 17* (Billy Wilder, 1953) e nel burrone della Maranella può riscattare l'ambasciatore americano come se fosse il prigioniero di *Ace in the Hole* (Billy Wilder, 1951). Chiosa Gian Piero Brunetta:

*Parodia, capovolgimento di senso, commutazione, ossia trasferimento per via analogica – e con espliciti riferimenti – di strutture narrative e moduli espressivi in contesti tipicamente italiani, ma anche imitazione, riproduzione artigianale e con materiali poveri, di film in cui la produzione americana investiva capitali cospicui. Questi film diventano*

---

<sup>790</sup> Bispuri Ennio, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, pagg. 42-43.

*un'ottima bottega di formazione per giovani sceneggiatori e futuri registi come Ettore Scola*<sup>791</sup>.

La realizzazione dunque di *Un americano a Roma* rappresenta un modello esemplare della grande produzione cinematografica dell'epoca dove assumeva grande valore, come si ricordava più sopra, il lavoro collettivo, la messa in comune delle diverse competenze di attori, registi e soprattutto sceneggiatori alla maniera delle famiglie di artisti delle botteghe rinascimentali. La regola aurea della "bottega" di Steno (appresa quando assieme all'amico e collega Mario Monicelli firmava le sceneggiature per Totò) era dunque quella di perseguire l'adattamento del copione e dei dialoghi (in un secondo momento anche della regia) alle caratteristiche dell'attore protagonista, in modo da metterlo in condizioni di dare il meglio di sé. Il Nostro che in questo momento della sua carriera aveva puntato strategicamente sulla quantità di presenze, in queste condizioni lavorative si sarebbe trovato a suo perfetto agio, se non fosse stato per il rischio di cadere nella macchietta ed esaurire in brevissimo tempo il proprio successo. La recensione fiorentina di *La Nazione* relativa al film in questione, in tal senso recitava:

*il Sordi, lanciato sulla via della celebrità nazionale, interpreta film a catena; e nella fretta, reso sicuro di se stesso dal successo che gode, allenta i freni dell'autocritica e si contenta di effetti più sommari e approssimativi invece di far desiderare al suo pubblico i propri film, concedendoglieli di rado, gliene offre uno ogni mese. È facile pronosticare che, se non si sorveglierà maggiormente e non cercherà di migliorarsi, o almeno di risparmiarsi, raggiungerà Carlo Croccolo e Tino Scotti nel limbo degli attori smessi, che da una popolarità troppo facile, non avendo più nulla da dire ed essendosi già offerti tutti, sono passati all'insuccesso assoluto, tanto che non trovano più lavoro. Un americano a Roma conteneva un ottimo spunto comico, che però è stato guastato dalla troppa fretta della realizzazione (colpa anche del regista Steno): un cafone della*

---

<sup>791</sup> Brunetta Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Bari, Laterza, 2009, pag. 227.

*Garbatella, per il fatto di cantare con inflessioni romanesche le canzoni alla Bing Crosby e di ballare lo swing con una rudimentale tecnica alla Fred Astaire, si crede un americano di elezione, autorizzato quindi a scorrazzare sull'autostrada con una gigantesca Harley Davidson e una stella di sceriffo sulla maglia, a parlare con un ipotetico slang e perfino a minacciare di gettarsi nel vuoto, come il protagonista de La quattordicesima ora. Ottima — dicevamo — è l'invenzione, ma Alberto Sordi invade troppo ogni metro della pellicola, facendone in definitiva un'autentica e insopportabile sordeide<sup>792</sup>.*

Il 1954 aveva rappresentato per Sordi l'apogeo del proprio stacanovismo cinematografico, l'apice di quello che Grazia Livi chiama *talento patologico*, un insieme d'ambizione sfrenata e di tenace identificazione con il lavoro che lo spingevano a lavorare instancabilmente ed appassionatamente. Il suo narcisismo (più o meno latente) tanto lo caricava da non sentir mai bisogno di riposo. Era diventato un autentico beniamino del pubblico. La sua popolarità aveva acquisito, perfino, dimensioni pericolose. Veniva riconosciuto dalla folla e fermato come se fosse un divo, ed in più di un'occasione aveva interrotto la circolazione cittadina con danni alle vetture. Aveva finito per concedersi sempre meno ai suoi fan, per isolarsi, per chiudersi in quell'isolamento che gli causerà la fama di misantropo ed avaro di cui s'è detto...

*... di rado si prendeva una vacanza, di rado si faceva vedere solo con una donna in un ristorante o in un night club. Lavorava con un ritmo di sette-otto film all'anno, seguito dal fedele Gastone Bettanini che rifiutava o stipulava contratti, accorto e zelante, a nome di Sordi, parlando col "noi". "Noi siamo inclini a prendere in considerazione la parte che ci avete offerto" ...<sup>793</sup>.*

Uno dei rarissimi momenti di svago a cui può dedicarsi in questo periodo coincide con un sopralluogo negli Stati Uniti che il *tycoon* della Titanus, Goffredo

---

<sup>792</sup> S. Fr., *La Nazione*, Firenze, 23 dicembre 1954, in Pallotta Alberto, *op. cit.*, pagg. 207-208.

<sup>793</sup> *Ibidem*, pag. 109.

Lombardo, gli affida per dare avvio al progetto di *Un romano a New York*. Il Nostro si reca nella Grande Mela, quindi in California dove durante due settimane cerca d'incontrare il maggior numero di stelle hollywoodiane. Incontra Ginger Rogers (che gli sembrava “una bella contadina tutta soda con le guance rosse) Marilyn Monroe (“una morbida statuina di biscotto con le guance color latte”) e Kim Novak (“un tipo un po’ in carne, innamorata della vita e dell’umanità”...

... perfino l'ex presidente americano lo invita a Kansas City, cittadina di 453.290 abitanti resa famosa, almeno in Italia, dall'americano-filia di Nando Moriconi. Sordi riceve le chiavi della città e addirittura la carica simbolica di governatore onorario, con cui non potrebbe certamente sospendere una condanna alla sedia elettrica, ma della quale può molto pavoneggiarsi al ritorno in Italia<sup>794</sup>.

Il progetto per il momento viene momentaneamente accantonato (l'idea verrà ripresa, nel 1967, dallo stesso Sordi, regista e protagonista di *Un italiano in America*) ma il mese di sosta da modo al Nostro di riflettere sulla possibilità del rischio, paventato dal critico di *La Nazione*, d'essere catalogato come macchietta, come caratterista bravissimo e bruciare in un batter d'occhi la propria carriera. Per una persona come lui che aveva imparato a programmare tutto al minimo dettaglio, la sola possibilità d'un tale rischio rappresentava un pensiero insopportabile. Parimenti a quello che era avvenuto con Bettanini (per quello che riguardava tutte le questioni fiscali e manageriali), gli sarebbe piaciuto stringere un patto di collaborazione, strettissimo, con Ettore Scola: ma questi aveva in serbo altre aspirazioni anche per la sfera artistica il Nostro aveva bisogno d'uno sceneggiatore di fiducia sullo stile, che come si diceva aveva già dato contributi decisivi nella configurazione dei ruoli sordiani: il futuro regista irpino avrebbe potuto essere proprio l'uomo adatto se non avesse. L'alternativa, tutt'altro che seconda scelta, s'era presentata durante la preparazione di *Il seduttore*, uno dei tredici film sordiani dell'annata. Nell'occasione Sordi aveva avuto modo di conoscere il *modus operandi* di Rodolfo Sonego, un ex partigiano bellunese che [dopo una consulenza per un film sulla resistenza *Pian delle stelle* (Giorgio Ferroni, 1946)]

---

<sup>794</sup> Giacovelli Enrico, *Un Italiano a Roma*, cit., pagg. 17-18.

era stato chiamato a Roma nel salotto di Sergio Amidei dallo stesso Roberto Rossellini, per lavorare ad uno dei suoi tanti progetti, poi rimasti, solo, tali. Ricorda Sonego:

*La prima volta che ho visto Sordi fu una sera in casa di Amidei, nei primissimi tempi dopo il mio arrivo a Roma. Era una palla di sego, bello grasso, pasciuto. Tosto, come quelli che vanno all'oratorio. Suonò, si infilò dentro, voleva a tutti i costi parlare con urgenza ad Amidei che aveva invece l'attico pieno di gente. "Famme fa' questo, daje, famme fa' quello!". E Amidei lo sbattè fuori energicamente: "Via! Non mi rompere le palle", come si fa con uno scocciatore risaputo. Seppi poi che la cosa accadeva con una certa frequenza: Sordi assediava, Amidei respingeva. Finché una volta Sordi, o per resistere o per irritare Amidei, notoriamente impegnatissimo anche sul fronte sindacale, sbatté i piedi per terra: No, no, e poi no! Io da qui non me ne vado. Tu non puoi cacciarmi via: questa casa è un posto di lavoro!"<sup>795</sup>.*

Sonego sin dai primi soggiorni romani aveva dimostrato le sue capacità di autentico narratore. Era convinto assertore della complessità della struttura del racconto popolare, nascosta dietro un'apparente semplicità. Al contrario d'altri affermati sceneggiatori "formalisti" (che avevano preferito adattarsi alla personalità di registi come Visconti, Fellini o Antonioni, di cui era molto amico) a Sonego interessavano gli aneddoti tratti dai comportamenti dall'humus italico. Prediligeva quelle storie di vita che nascondevano episodi di incongruenze comiche. Se avesse avuto l'intenzione d'accasarsi con qualche personalità di spicco del mondo del cinematografo, avrebbe desiderato questa non fosse un intellettuale quanto piuttosto un comico un po' pazzo, aperto a tutte le suggestioni, capace degli scherzi più inauditi, dotato d'una buona dose di cattiveria naturale, e soprattutto capace di seguirlo in tutta una serie di creature satiriche che generalmente gli attori si rifiutavano di interpretare<sup>796</sup>.

---

<sup>795</sup> Dichiarazione di Rodolfo Sonego in Sanguineti Tatti (curatore), *Il cinema secondo Sonego*, Bologna, Transeuropa, 2000, pag. 218.

<sup>796</sup> Dichiarazione di Rodolfo Sonego a Codelli Lorenzo, *Positif* n° 216, marzo 1979, pagg. 48 e segg.

2.34.2. Il romano e il veneto si rassomigliano in parecchie cose [...] i veneti per dire mangiare dicono magnar e il romano dice magnà<sup>797</sup>

*Il particolare talento di Sordi dava lo scatto inventivo [...] l'ingegno di Sonogo chiariva i motivi, li ampliava nella tessitura coerente delle scene, li rendeva plausibili [...] Dice Sordi: "Con Sonogo mi trovai subito benissimo, era una comunione, un'intesa. Io arrivavo con un'idea e lui diceva: Toh' pensavo mezz'ora fa proprio a questo!. Capiva il mio linguaggio, usava le mie stesse parole". E dice Sonogo: "A volte ricordavamo insieme persone e situazioni che conoscevamo. Allora le rifacevamo recitandole insieme. Ci si divertiva molto. La capacità di ricezione di Sordi era straordinaria. Capiva subito [...] Alberto è come una civetta. Di colpo apre l'occhio, guarda e ha una folgorazione improvvisa. Per lui la seconda fase della pietà non esiste. Ciò che esiste è la capacità di questo giudizio critico fulminante"*<sup>798</sup>.

Sebbene Sonogo e Sordi si fossero già incrociati nel salotto di Sergio Amidei, come si ricordava più sopra, il loro vero incontro professionale avviene in casa del regista Franco Rossi, dove si stava celebrando una delle consuete riunioni di sceneggiatori per l'adattamento cinematografico della commedia di Diego Fabbri *Il seduttore*. Si trattava d'una pièce a tesi, ispirata dai migliori sentimenti cattolici del proprio autore. Franco Cristaldi anche lui ex partigiano, fondatore e presidente della Vides<sup>799</sup>, ne aveva acquistato i diritti con l'intenzione di potenziare gli aspetti umoristici dell'argomento ed aveva chiamato a collaborare anche Sonogo su invito del collega Leonardo Benvenuti un po' per compensare l'eccessivo cattolicesimo degli scrittori Ugo Guerra, Giorgio Prosperi e Guido Leoni. Questi parlavano delle traversie d'un povero peccatore caduto nella tentazione d'un *ménage* con tre donne, la moglie che

---

<sup>797</sup> Essenza della compenetrazione d'idee tra Sordi e Sonogo, spiegata in modo lapidario dal nostro in Schiavina Maria Antonietta, *op. cit.*, pag. 82

<sup>798</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 102-105.

<sup>799</sup> All'epoca, tuttavia in seguito a due produzioni andate malissimo, Cristaldi lavorava ancora come ragioniere presso la ditta Marzotto (N. del A.).

rappresentava Gesù, un'americana che rappresentava lo Spirito Santo ed un'amante francese ch'era il demonio. Sul possibile attore a cui affidare il ruolo del seduttore era circolato ripetutamente il nome di Sordi, non solo per la dimostrazione di bravura finalmente comprovata in quel periodo, ma anche per la sua rinomata devozione religiosa: nonostante le titubanze di molti, soprattutto del distributore Amati (il quale sosteneva che il Nostro avrebbe accentrato eccessivamente sulla propria comicità l'intero progetto e che, del resto, lo stesso Fellini lo aveva utilizzato unicamente come comprimario), Sordi viene invitato ad assistere ai lavori di sceneggiatura:

*Partecipai a una seduta di sceneggiatura ed ebbi l'impressione di gran confusione. Mi sembrava d'essere in un salotto letterario, così squallido... C'era uno con la testa tutta riversa che faceva risatine ironiche, un altro che leggeva il giornale, altri che buttavano lì una frasettina e andavano via... Poi tutt'a un tratto sentii questo vocione, era Sonogo e mi accorsi che l'unico che diceva cose sensate e realizzabili era proprio lui. Ci intendemmo subito: eravamo i soli ad avere idee abbastanza chiare sul film<sup>800</sup>.*

Il gruppo che partecipava alla riunione aveva letto tutti i precedenti copioni dello sceneggiatore bellunese e sebbene ne avesse apprezzato l'humour, ma non sembrava averne tratto un gran profitto, dato che al suo arrivo la discussione s'era fatta eccessivamente sofisticata, si stava configurando un'autentica mattonata destinata ad un sicuro insuccesso, lo stesso Albertone sbadigliava e s'annoiava a morte...

*Cosicché alla fine io dissi: "Mah!, io vedrei un tipo fatto così e così, che ha una moglie che ha una trattoria in via della Vite, mentre lui se ne va in giro a fare il seduttore". E iniziai a raccontare delle storie vere di uno che avevo conosciuto dai fratelli Mengli, che si chiamava Iurlo e aveva il pallino della donna francese, e dissi che il protagonista del nostro film era, a mio giudizio, un tipo come questo Iurlo<sup>801</sup>.*

---

<sup>800</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi in Sanguineti Tatti, *op. cit.*, pag. 48.

<sup>801</sup> Dichiarazione di Sonogo a Sanguineti Tatti, in *op. cit.*, pag. 50.

Sonego aveva preso ad intrattenere tutto il gruppo con le avventure parigine di *questo Iurlo*, il suo ritorno a casa, l'ossessione di vedere in ogni donna una possibilità di conquista, le piccole bugie ed i sotterfugi per ingannare la moglie comprensiva e fedele. Lei era una brava lavoratrice e manteneva in piedi l'economia domestica, mentre lui perdeva il giorno a coltivare sogni d'evasione, a confidarsi con i suoi amici preti. Lo sceneggiatore descriveva il personaggio pensando all'Alberto di *I vitelloni* quindi ad un attore dalle possibilità, come il Nostro, anti accademiche, anti apolinee, ma pronto ad esagerare debolezze reali fino alla soglia del grottesco. La proposta globale di Sonego era quella d'uscire dalla visione ristretta della morale cattolica, per ampliare la satira, *ridendo castigat mores*, sul malcostume diffuso nella mentalità maschile italiana di considerare l'idea di seduzione come valore primario dell'esistenza, come sottocultura che si alimenta del mammismo contro la quale Sonego, rompendo gli argini del *politicamente corretto*, s'arrischiava d'essere anche un po' offensivo: "Facciamone uno stronzo...l'italiano stronzo come è nel suo modo di comportarsi con le donne, il marito italiano stronzo che crede d'essere chissà chi e disprezza la moglie che invece tiene in piedi tutta la famiglia..." Parole che naturalmente suonavano come un coro di bellissime sirene agli orecchi di Sordi:

*"Ecco, questo volevo, ho trovato il mio uomo. Rodolfo mio, tu sei il mio uomo, non ti molto più, se tu fossi una donna ti sposerei domani, purtroppo sei un uomo, ma io ti sposo lo stesso, artisticamente parlando: tu sarai il mio soggettista e sceneggiatore, il mio scrittore, nella buona e nella cattiva sorte, in ricchezza e in povertà, finché morte non ci divida"*<sup>802</sup>.

Il taglio satirico che proponeva lo sceneggiatore bellunese, era qualcosa d'assolutamente nuovo non catalogabile in alcun genere esistente, né la lettura del copione poteva garantire quei momenti d'ilarità sufficienti a decretare un successo di cassetta. Non si trattava più di pura comicità farsesca, ma d'un personaggio criticamente approfondito, che si veniva a configurare sviluppando la traccia lasciata dalla meschinità del vitellone felliniano e la reale e riconoscibilissima caricatura scoliana dell'americano. Sulla carta difficilmente, il produttore ed i suoi collaboratori si

---

<sup>802</sup> Cavicchioli Luigi, *Domenica del Corriere*, 9 maggio 1981.

sapevano figurare come il pubblico seduto nel buio della sala si sarebbe divertito assistendo ad i maldestri tentativi d'un personaggio pavido, convenzionale, infingardo che apparteneva alla grigia quotidianità: guardava le donne per la strada, le osservava con il binocolo dall'ufficio, invitava una semisconosciuta a ballare compiendo una piroetta e sussurrandole un goffo complimento all'orecchio cercava di stringerla stretta, s'infilava i guanti prima di mettere le mani sul volante, d'inverno portava il *trench* alla Bogart con la cintura allacciata in vita ed il basco in testa calato di traverso. Nella sua illimitata abilità nel costruire il personaggio Sordi aveva incontrato in Sonego un perfetto alleato, ispiratore e catalizzatore dell'osservazione satirica della vigliaccheria, l'infingardaggine e l'opportunismo correnti, riproposte con una causticità tanto insolita e sconcertante che lo stesso produttore era stato assalito da un conato di scetticismo dubitando che lo spettatore invece di ridere avrebbe respinto quel modello troppo uguale a se stesso, avrebbe rifiutato quell'uomo deprimente e divertente ad un tempo. Ricorda Sonego:

*Infatti quando abbiamo visto il film in proiezione la prima volta c'erano una ventina di persone tra Amati, il distributore, alcuni giornalisti e alcuni pittori, ma all'uscita se ne andarono via tutti senza salutarci. Non sapevano che cosa dirci visto che sembrava che quello non fosse un film, ma una cosa fatta da dilettanti che non apparteneva a nessun genere Amati disse a Cristaldi di restituirgli l'anticipo versato, e nei tre locali destinati per l'uscita del film fu proiettato un film americano. Cristaldi cercò di vendere il film senza riuscirci, [...] fare della commedia, prendere dei personaggi negativi e farne dei mostri, che erano dei mostri della nostra società nel momento in cui tu li rappresenti, diventa difficile farli accettare. Comunque nonostante avessimo del denaro a disposizione, tutte le volte che i produttori leggevano i copioni, li ritenevano dei disastri, perché erano poco comici o perché erano amari<sup>803</sup>.*

---

<sup>803</sup> Forgione Aurelio, *Il mestiere di sceneggiatore: Rodolfo Sonego e la commedia all'italiana*, Tesi di Laurea, relatore prof. Antonio Costa, Università di Bologna, Anno Accademico 1979-1980.

Cristaldi era riuscito a far programmare la prima nella sala dell'Imperiale (un cinema che oggi non esiste più), e la sera della prima aspettava con trepidazione i resoconti d'affluenza. Al primo spettacolo non si presentano molte persone. Già al seguente si registra il tutto esaurito. Alla fine dell'ultimo è tanta la folla rimasta fuori da dover chiamare la forza dell'ordine ed organizzare, successivamente, una speciale proiezione notturna.

Era la prova provata della nascita di un'intesa vincente, l'osservazione secca e mordace, la lucida capacità di critica sonoghiana, costituiva la linfa prelibata e instancabilmente nuova per l'intuito e l'esecuzione attoriale del Nostro. Durante la vacanza americana (sopra ricordata) ha modo di riflettere sul compagnuccio e su Cesarino il suo antenato della Roma antica [protagonista di *Due notti con Cleopatra* (Mario Mattoli, 1954)], sullo sceicco di carta Fernando Rivoli, sull'americano, il vitellone, il *sedicente seduttore*, tutta una serie di profili reali di gente che, normalmente, a Roma, si potevano incontrare per la strada, in tram, in trattoria, ma di cui, oltreoceano, dove si trovava in quel momento, non v'era nemmeno l'ombra. Il successo appena assaporato, e digerito durante il soggiorno nella mecca del cinema, si converte quasi in un'assunzione furiosa della pubblica delega di rappresentare quella galleria di personaggi reali e ridicoli che popolavano la mediocrità del costume patrio: lo scapolo, il ragioniere, il rappresentante di commercio, il fruttivendolo, l'impiegato, il vedovo, il giornalista fallito, il funzionario, il pappagallo da strada, il vigile, il soldato. Erano tutte manifestazioni concrete d'una tipologia di cittadino cresciuto sotto il fascismo, gettato dentro ad una democrazia che non ha imparato a capire e rispettare. Un modello negativo di cittadino che non ha potuto maturare una coscienza civile adeguata alla ricostruzione repentina degli anni Cinquanta. Al contrario, s'è adeguato ad un contesto sociale votato al mero servilismo verso potenti, intendendolo come l'unica tattica utile per ottenere il proprio personalissimo successo. Obiettivo che non può raggiungere onestamente con la perizia del proprio lavoro, perché non possiede una vera professione (generalmente è uno svogliato faccendiere) né un codice deontologico, che richiederebbe consapevolezza morale e maturità di giudizio. Gli unici criteri che insegue sono quelli che alimentano la propria rispettabilità, la buona ma superficiale reputazione, l'apparenza mantenuta tra quei conoscenti che, prima o poi, potranno procacciargli un nuovo affare. Anche la moglie o le eventuali amanti formano parte di

tale corredo di rappresentanza perché vanitoso, immaturo ed egoista com'è, non possiede la sufficiente responsabilità per sostenere alcun legame, anche solo effimero. Inoltre chi gli dimostra affetto, sincero interesse, o anche solo reverenza, perde immediatamente considerazione e credibilità ai suoi occhi, perché è pronto a giustificare qualunque crudeltà verso le persone più deboli e subalterne. Donne, vecchi e bambini, infatti, possono essere facilmente zittiti e sopraffatti.

L'osservazione, precisa e mordace di Sonego sapeva cogliere sotto l'abito dei diversi tipi questa mostruosa essenza e quindi sintetizzarla con forza e precisione nei personaggi che proponeva al Nostro. Chiosa Grazia Livi:

*Sordi sentiva questi personaggi con precisione, con forza, e cercava di portarne le caratteristiche a un massimo di esasperazione satirica. Di fronte ad essi s'identificava con rabbia, con passione sarcastica. Li conosceva e li riconosceva e in questo consisteva l'originalità del suo talento. Amava raccontarli al pubblico più dall'esterno che dall'interno, con le occhiate, i gesti, le smorfie, le allusioni della sua intuizione umoristica. Da attore non colto quale è, non si poneva dei "perché" davanti al personaggio, ma subito lo bloccava dal di fuori nella mossa nervosa d'un piede, nel tic di un labbro, nello stiramento del collo<sup>804</sup>.*

Perfetto creatore di personaggi, li costruiva tutti dall'esterno con una naturale, quasi istintiva abilità, anti accademica ed anti mimetica che non ha bisogno di ricercare profonde motivazioni stanislavskiane. Sordi aveva messo a punto un controllo completo del corpo, dei gesti, della mimica facciale e delle minime sfumature d'intonazione della voce. Era divenuto un autentico meccanismo ad orologeria che necessitava solo della carica del proprio sceneggiatore. Un esecutore satirico dalla perfezione mostruosa. Un Golem che, per essere animato, aveva bisogno, solo, delle parole magiche di Sonego.

---

<sup>804</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 104-105.



3

CONCLUSIONI



### 3.1. “Ho fatto il neorealismo, ma dal lato del comico, perché quando ti riferisci alla realtà, l’ironia è l’unica cosa che ti salva dalla tragedia”<sup>1</sup>

*L’incontro con Rodolfo Sonego fu fondamentale per Sordi. Più o meno dal ‘54 [...]. Fu una collaborazione felice che provocò la nascita di un filone cinematografico completamente nuovo. Il particolare talento di Sordi dava lo scatto inventivo a questo filone, l’ingegno di Sonego chiariva i motivi, li ampliava nella tessitura coerente delle scene, li rendeva plausibili e permetteva al nuovo genere d’affermarsi. [...] dice Sonego: “A volte ricordavamo insieme persone e situazioni che conoscevamo. Allora le rifacevamo recitandole insieme. Ci si divertiva molto. La capacità di ricezione di Sordi era straordinaria. Capiva subito. Una volta mi ricordo che gli spiegai che cosa può essere l’isterismo in un uomo. L’isterismo di tipo nazista applicato al personaggio del Vedovo, un personaggio semi-impotente che ha un’azienda che va a rotoli e una moglie nella quale vede un’avversaria. Era una reazione molto lontana dal carattere di Sordi, ma lui la capì immediatamente e la interpretò, a caldo, subito dopo la mia spiegazione rendendola straordinariamente credibile. La sicurezza del suo istinto mi colpiva sempre”<sup>2</sup>.*

Nel pluridecorato mediometraggio del 2009 *La ciudad de los signos*, l’autore Samuel Alarcón ipotizza l’esistenza di una nuova sindrome di Stendhal, un virus allucinatorio che contagia preferibilmente l’*homo cinematograficus* straniero in visita nella capitale od in altre città nelle quali la forza storica dell’Urbe s’è depositata. Tra le rovine di Pompei, il cineasta spagnolo rivive, e rivede, la crisi affettiva ed esistenziale di

---

<sup>1</sup> Dichiarazione di Alberto Sordi ad Alessandra Levantesi, in Id., “Io l’autor-attore”, in Bruzichelli Pia (coordinatrice), *Alberto Sordi: un italiano allo specchio*, Assisi, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, 1995, pag. 16.

<sup>2</sup> Livi Grazia, *op. cit.* pagg. 102-104.

Alex e Katherine Joyce nel loro *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1953). È come se i simulacri di George Sanders ed Ingrid Bergman fossero rimasti incatenati in un *loop*. Magnetizzati nell'orbita iterativa dell'immaginario rosselliniano che trae forza ed alimento dal *daimon* antico dell'Urbe. Quando finalmente i due sembrano aver risolto, saggiamente ed equilibratamente, le proprie incomprensioni con una definitiva separazione, improvvisamente il *genius loci* distrugge le loro certezze. Il furore magmatico che quella notte del 79 d.C. aveva inghiottito il matrimonio pompeiano, che aveva cristallizzato nello sgomento la loro amorosa congiunzione, riemerge con la potenza d'un *eros panico*. Samuel Alarcón registra la forza irrazionale, dei vulcani (Vesuvio e Stromboli), dei miracoli (Pompei e Maiori), della *tyche*, l'imprevedibile, l'imponderabile risvegliato da Rossellini. E lo racchiude (rappresentandolo) in una nuova forma, strutturata ma insicura, incerta, debole alle minacce d'energie telluriche. Sensibile al calore flussi dionisiaci che pulsano nei sotterranei di Roma, *la città dei segni*. Sono le forze che accendono la furia demolitrice dell'Erisittone<sup>3</sup> sordiano fagocitatore di maccheroni e di personaggi (la forza mostruosa del suo istinto gli consentiva di rappresentare isterismi a lui lontanissimi). Sono esalazioni arcaiche che eruttano nelle corna di Pan (spuntate in fronte al Mosè di Michelangelo), si gonfiano nei bubboni decorativi di maschere grottesche e mascheroni. Simulacri di volti tardorinascimentali, che eccedono la misura sia per dimensione che per intensità emotiva...

*... reggono portali, balconi, mensole di finestre; si corre il rischio, assetati di baciarli: dalla smorfia della loro bocca esce spesso una cannella di fontana. Fioriscono anche nelle chiese e la Controriforma cattolica li caccia, sostituendoli però con teschi e scheletri di marmo e stucco, a cui si contrappongono puttini e angioletti alati<sup>4</sup>.*

---

<sup>3</sup> Mitico figlio di Triopa, re di Tessaglia, condannato da Demetra, per aver abbattuto alcuni alberi del bosco a lei sacro, ad una terribile fame, che gli fece dilapidare tutti gli averi paterni. Lo aveva soccorso la figlia Mestra che, potendosi trasformare in qualunque animale, assumeva ogni giorno una forma nuova in modo che il padre potesse venderla e sfamarsi. Ma Erisittone insaziabile e perseguitato dalla fame, finì con il divorare se stesso. Dante *Non credo che così a buccia strema... Erisittone fosse fatto secco... per digiunar, quando più n'ebbe tema* [cfr. *Pur.* XXIII, 25-27. (N. del A.)].

<sup>4</sup> De Benedictis Maurizio, *Da Paisà a Salò e oltre: parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2010, pag. 138.

Lo stesso Sergej M. Ejzenstejn<sup>5</sup> cineasta colto e sensibile aveva subito il fascino dei mascheroni. Ne aveva scoperti alcuni di interessanti: quelli che decorano gli angoli della parte inferiore decorano il baldacchino del Bernini in San Pietro. A quattro angoli dentro gli stemmi dei Barberini è scolpito il volto d'una donna che urla. Otto maschere che, se qualcuno vi gira attorno, si animano in successione come veri fotogrammi di una storia di tradimenti e dolori. Si tratterebbe del volto d'una ragazza del popolo (messa incinta e abbandonata da un nipote del papa Urbano VIII). Il suo grido di partoriente sarebbe un grido di ribellione lasciato lì dall'artista, davanti alla cattedra del pontefice che non aveva riparato all'ingiustizia, come fosse un film di protesta *ante litteram* contro il sopruso dei potenti. La *maschera* urlante diventa *mascherone*. Suscita paurosa e, nel contempo, affascinante meraviglia. Come particolare eccede la propria funzione d'eccentrismo decorativo, si sovrappone all'opera d'arte che lo contiene per acquisire un valore in sé.

È prigioniero nella *città dei segni* un altro grido di dolore, l'urlo della Magnani, un'altra popolana romana, immortalata nell'icona tragica di *Roma città aperta*, con Rossellini (ancora!) al posto di Bernini. Sottolinea De Benedictis:

*Siamo davanti alla maschera dell'atroce dolore di una perdita essenziale, fino all'apice tragico della perdita della vita. Accanto alla vittima riversa c'è il figlioletto piangente. Così come, se estendiamo il confronto iniziato, il volto di un bambino in uno dei fregi del baldacchino testimonia (secondo Ejzenstejn) la dolorosa maternità della ragazza e la speranza di una vita che si afferma. Alla fine di Roma città aperta il ragazzino, dopo la fucilazione del prete, si avvia insieme ai coetanei verso una presumibile nuova società (sullo sfondo della scena c'è sempre il cupolone di San Pietro, con dentro il baldacchino). La sofferenza, la stessa morte hanno il loro risarcimento, che vale un acquisto di coscienza storica, etica ed estetica, diretto autorialmente da Rossellini: secondo, anzi, una nuova o innovativa autorialità. Egli sa comunque come gestire la maschera della sua attrice, messa al più alto livello nel limite della forma. È noto che la Magnani, più di un quindicennio dopo, nel film che*

---

<sup>5</sup> Ejzenstejn Sergej M., *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, pagg. 87-100.

*Pier Paolo Pasolini aveva impostato su di lei, Mamma Roma (1962), tese ad esagerare. Forse a far tendere verso qualcosa come un mascherone, la maschera d'equilibrio autoriale che il regista voleva creare tra lei e la propria versione della città di Roma, alla quale affidava tutto un personale mondo intellettuale ed emotivo. Ma questa è altra storia, interpretazione e direzione<sup>6</sup>.*

Rossellini suscita e domina la *tyche*, cristallizza l'evento in una forma incatenata in un ciclo autoconcluso, il grido di dolore di donna Pina, come la separazione ed il ricongiungimento dei coniugi Joyce: pacificazione precaria ma iterativa.

Meno fortuna avrà il suo allievo Fellini. Troppo ardua l'impresa con il Nostro (che lui stesso ribattezza *Albertone*), tutt'altra pasta di mascherone rispetto al docile *Marcellino* (nomignolo di Mastroianni che sottintende qualcosa di controllabile, dominabile, come la sua ricettiva plasmabilità). Troppo forte la forza istintuale, quasi animalesca di Sordi. La potenza irriflessiva d'un attore, illetterato, (come lo ha chiamato Sonego<sup>7</sup>) che non ha letto libri, nemmeno i testi sacri. Non ha letto niente, non gliene importa niente di niente. E l'anti-intellettualismo ha conservato intatto il suo istinto come una pura entità biologica, come un autentico essere notturno. Un animale del bosco che ci vede anche di notte come una civetta, dal colpo d'occhio infallibile come il falco. Una bestia selvaggia come un cobra dall'esecuzione immediata e fulminante...

*Gli intellettuali, gli scrittori sono privi di queste attitudini da animale selvaggio, di questa capacità di reazione. Perché l'animale che si trova di notte di fronte ad una preda improvvisa o aggredisce o è aggredito. Non ha tempo neanche un istante di riflettere: deve scattare come una molla e basta. Stimolato dagli errori e dai difetti della gente, scatta nelle imitazioni, prende di mira il personaggio, magari anche*

---

<sup>6</sup> De Benedictis Maurizio, *op. cit.*, pagg. 154-155.

<sup>7</sup> *Se si prova per un momento a immaginare quali sono le radici culturali di Sordi e mie, verrebbe automatico constatare che nessuno dei due riesce a influenzare l'altro. Non sono mai riuscito a far leggere ad Alberto una centesima parte della mia biblioteca, né lui è mai riuscito a portarmi in un ambiente o a vivere una giornata come probabilmente lui la vive. Così accade anche nel lavoro. Ma la cosa più importante in questo rapporto è il coraggio di Alberto, che gli deriva da una sorta di follia che gli è propria e che è propria del grande attore.* Rodolfo Sonego a Sanguineti Tatti, in *Id.*, *op. cit.*, pagg. 220-221.

*un personaggio lontanissimo dal suo carattere. Ci lavora sopra con accanimento e alla fine lo distrugge*<sup>8</sup>.

Una furia distruttrice, divoratrice di cocodrilli, di maccheroni, del mondo intero che l'amico Fellini ha cercato invano di domare. Perché, confida Mario Monicelli a Grazia Livi, gli attori bravi sono come animali da circo, hanno un grandissimo fiuto, appena si accorgono che il domatore non è sicuro allora prendono il sopravvento<sup>9</sup>. Eppure l'incontro di Sordi con il grande *domatore* di Rimini è stato decisivo. Appoggiandosi sul fatto d'avergli affidato il ruolo d'un attore di fotoromanzi (quindi il ruolo d'un guitto smodato e gigionesco), Fellini cerca a fatica d'organizzare le risorse magmatiche del Nostro. Intende depurarlo dagli eccessi plasmando criticamente la sua zona d'ombra tra il desiderio d'aggreire, inghiottire *l'altro da sé* (la volontà seduttoria, cioè la mania di piacere e conquistare, divorare la preda) e la paura della vendetta o del castigo (fino a puerili smorfie di pianto, quando la moglie grassona lo scopre con la sua ammiratrice sulla spiaggia<sup>10</sup>). In mezzo ai due estremi, lascia scorrere la furia dell'attore nello stordimento, la vertigine dello sguardo spiritato e vuoto di pensiero. Il vuoto inquietante diegetizzato dalla botta presa in barca (quando lo sceicco cerca di sedurre la *bambola appassionata*), quell'impercettibile sentimento del *vacuum* che, come diceva Petrolini, è sempre stata la prima risorsa dei grandi attori, dai comici dell'arte in poi:

*Gli artisti sanno la straordinaria efficacia di un luogo comune, di una buffoneria risentita infinite volte; quando queste cose arrivano a tempo, riassumono una situazione, sono un mezzo d'espressione, danno un calcio alla logica, al senso comune, all'opera stessa e formano la vera e propria soluzione teatrale. L'attore che dispone di questi mezzi, risolve da attore una situazione che nessun altro mezzo letterario avrebbe potuto risolvere con tanta efficacia; dà vigorosamente uno scappellotto alla storia e alla tragedia, piomba sugli spettatori e li prende nel pugno, tradisce la loro attenzione e li accaparra per qualche tempo; apre, nel dramma, lui stesso, quello spazio vuoto; ed egli stesso lo colma con*

---

<sup>8</sup> *Ivi*, pagg. 222-223.

<sup>9</sup> Mario Monicelli a Livi Grazia, in *op. cit.*, pag. 109.

<sup>10</sup> Cfr. De Benedictis Maurizio, *op. cit.*, pag. 173.

*un'insuperabile bravura, fino a quando non intervengono le risorse del letterato. [...] L'attore, in momenti come questi, non fa più che dell'autobiografia. Io do all'autobiografia in teatro un'importanza pari a quella che essa ha nelle arti. Intendo un'autobiografia superiore, un modo di insinuare nell'opera i propri sentimenti e punti di vista, la propria ironia o il proprio patetico, come espressioni caratteristiche di uno stato d'animo individuale in cui tutti si riconoscono*<sup>11</sup>.

L'illetterarietà di Sordi lo ha condotto *naturaliter* sulla strada del suo antesignano romano. Come il presente lavoro ha precedentemente esposto, anche il Nostro s'era formato sulle ribalte da quattro soldi. E davanti al pubblico aveva sperimentato nuovi trucchi e funambulismi. Praticando con assiduità il *lobby watching* aveva imparato a sondare la stupidaggine, a vivisezionare la puerilità e l'imbecillità del nostro prossimo, ad anatomizzare il grottesco. Quel grottesco *fellinesque*<sup>12</sup> che, come si dimostrerà nel *Satyricon* (1969), era tanto congeniale, alla sensibilità dell'amico Federico. Per il momento questi, ancora alle prese con la modalità della caricatura (ancora fresco è il ricordo dell'esperienza al Marc'Aurelio), riesce a calibrare frenesia ed irruenza sordiane sulle pose enfatiche dello sceicco. La decisione di inquadrare Albertone preferibilmente dal basso esasperava il suo tratto *pacioccone* in opposizione comica alle pretese seduttorie del portamento da principe arabo. Un guerriero di carta disegnato a metà tra Rodolfo Valentino [*Il figlio dello sceicco* (George Fitzmaurice, 1926)] ed *Il feroce Saladino* (film nel quale, si ricordi, aveva esordito), ma anche sulla ridicola volontà di potenza del celebre ritratto di Mussolini, a cavallo con la scimitarra sguainata. E quindi anche ad imitazione satirica dalle facce del duce nei discorsi, deformazione mimica in smorfie di maschera grottesca, di mascherone.

---

<sup>11</sup> Pertolini Ettore, "Discorso dell'attor comico" in Id., *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004, pag. 178.

<sup>12</sup> "Ho sempre pensato che prima o poi sarei diventato un aggettivo della lingua americana" dice divertito Fellini quando gli si fa notare che ormai il termine "felliniano", "fellinesque", fa parte del linguaggio corrente americano. "Sono lusingato e divertito: mio padre voleva che facessi l'ingegnere, mia madre il vescovo, e io sono diventato un aggettivo. Non so cosa voglia dire "fellinesque", immagino si riferisca a qualcosa di opulento, stravagante, onirico, bizzarro, anormale, patologico, nevrotico, fregnacciaro... Sì, forse fregnacciaro è la cosa che mi sembra corrisponda di più" (dichiarazione di Fellini in "Hollywood mi ha fatto sognare", *La Repubblica*, 30 marzo 1993, pag. 42).

### 3.2. “Il grottesco scava nell’intercapedine della maschera di Sordi in un’arte del raggiro e della menzogna come uniche risposte [... alla] vigliaccheria”<sup>13</sup>

[In Michelangelo Buonarroti] *si trova la genesi interna della maschera e [...] del mascherone ovvero della forma più tipica e diffusa, a partire dal maturo rinascimento, dell’espressione grottesca messa in auge dalla scoperta della Domus Aurea. A Roma, nella chiesa di San Pietro in Vincoli, sulla statua di Mosè gravano [...] le sculturine di alcune faccette ghignanti (opportunamente riprese nel documentario di Michelangelo Antonioni sul monumento) [...] Michelangelo affida poi la maschera – anzi, decisamente il mascherone – del proprio aspetto alla pittura della Cappella Sistina, quasi a concentrarvi ed espungere il negativo dell’impresa artistica, della sua personalità e dell’intera natura umana. Si rappresenta, dunque, come pelle scorticata (Marsia<sup>14</sup>, mezzo uomo mezzo satiro, scuoiato nel trionfo della classicità apollinea) appesa, coi tratti del viso pendenti nel triste orrore di involucro svuotato<sup>15</sup>.*

Nell’ora del giudizio, Michelangelo s’autorappresenta a penzolini dal braccio di San Bernardo, nel sembiante dei resti di Marsia, scorticato, sconfitto dal campione *apollineo* della cristianità, ma presente con il mascherone d’*involucro svuotato* per mettere a nudo i turbamenti sotterranei del tardo Rinascimento. Angosce latenti,

---

<sup>13</sup> De Gaetano Roberto, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pag. 106.

<sup>14</sup> Come racconta Ovidio nel VI° libro delle *Metamorfosi* il satiro Marsia, aveva imparato a suonare tanto bene il flauto (gettato via da Atena che non voleva più vedere lo strumento che le gonfiava le gote e *la faceva diventare un mascherone*) da partecipare ad una sfida con Apollo. Dopo un iniziale pareggio quest’ultimo dimostra che può suonare il proprio strumento (la cetra) anche al contrario (secondo altre versioni dimostra che a differenza dell’avversario può cantare e suonare allo stesso tempo), Marsia perde e viene legato ad un albero (quasi come un San Sebastiano) per essere scorticato. Così recita il primo canto del Paradiso *O buon Apollo [...] entra nel petto mio, e spira tue... sì come quando Marsia traesti... de la vagina de le membra sue* [cfr. *Par. I*, 19-22. (N. del A.)].

<sup>15</sup> Maurizio De Benedictis, “Alberto Sordi. L’attore, il mascherone e l’homunculus” in *Id., Da Paisà a Salò e oltre: parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2010, pagg. 135-136.

nascoste nelle profondità del *montarozzo*, nel colle Oppio romano dove era sepolta la Domus Aurea. Opposto dantesco alla volta celeste della Sistina, molti artisti (tra cui lo stesso Raffaello<sup>16</sup>) si calavano con una fune ed una candela appesa in fronte per strappare all'oscurità ed alle esalazioni della muffa la visione d'affreschi di figure fitozoo-morfiche, corpiccioli diabolici tra l'umano, l'animale ed il vegetale e mostruosi faccioni ghignanti. Mascheroni, maschere grottesche (perché appunto apparse nelle tenebre delle grotte, negli anfratti del *montarozzo*) quando in pieno Rinascimento, sono dipinti o scolpiti per decorare i palazzi, in ragione della loro spettacolarità relegano spesso i propri edifici a mero contorno. E le facciate divengono sfondi di supporto di diavoli e mostri pantagruelici che divorano quanto hanno intorno.

Come Michelangelo riesce a sfuggire all'equilibrio olimpico del proprio autoritratto (come pelle di satiro appesa ad un braccio), così Albertone sfugge alla chiusura della propria veemenza in formalina, della propria foga tra i lacci d'un pretesto narrativo. Fortemente voluto (contro il parere di tutti) dall'amico Fellini per il successivo *I vitelloni*, mal sopporta la disciplina dell'affresco corale, gli equilibri (seppur caricaturali) dell'ozioso quadro di provincia, dipinto con una punta satirica, intinta nel lirismo della memoria...

*L'infantilismo evoca realmente una madornale reinfetazione - ancora sul mare, di una Rimini-Ostia - nel grembo di una tana infera. I segni della maschera lampeggiano eccessi. Nel gesto-suono della pernacchia (e suono come sintesi della "voce" degli inizi), che in un punto Sordi rivolge a degli operai, traspare un'ancestrale provocazione: un mandare al diavolo non solo quelli "lavoratori della mazza", ma tutti quanti, compreso il pubblico e anche chi lo compie. Offesa infernale, omologa del dantesco "fare le fiche". A quella pernacchia, prepotentemente istintiva in una dinamica tipica dell'attore, segue la fuga atterrita davanti alla reazione dei lavoratori<sup>17</sup>.*

---

<sup>16</sup> Sappiamo che tra questi anche Raffaello Sanzio, un altro campione della cristianità apollinea, ha compiuto una discesa agli *inferi* della Domus Aurea lasciandovi data e firma (N. del A.).

<sup>17</sup> De Benedictis Maurizio, *op. cit.*, pag. 175.

La maschera grottesca trascende l'opera, implode in mascherone, apre una voragine tra personaggio ed esecuzione. Un'intercapedine in cui s'annida il vuoto petroliniano. Un dirupo dove avviene lo slittamento del senso, dove sdrucchiola la diegesi. L'attore che radica la propria interpretazione sulla tecnica, sul *paradosso diderotiano* anche quando si lancia in tirate istrioniche [si pensi al Vittorio Gassman di *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959) o di *Il sorpasso* (Dino Risi, 1961)] si ascrive all'idea dell'esistenza di un'armonia profonda tra il proprio temperamento ed il ruolo. È l'attore indossatore di maschere, quello che secondo il filosofo Georg Simmel<sup>18</sup> partecipa della corrispondenza tra la totalità della vita e la forma (la maschera appunto) che viene a contenerla, dunque a esprimerla: l'artista che testimonia la riconciliazione e l'armonizzazione nell'arte degli elementi dell'universo. Una cosmografia nella quale non ha spazio l'Alberto Sordi votato alla disarmonia, al distacco, alla difformità...

*... Tra coriandoli e stelle filanti, si vede Alberto ottenebrato abbracciare e trascinarsi dietro, con una corda, la grossa maschera di una faccia di pupazzo in cartapesta [...]. È come se Sordi uscisse di maschera — fuori da quel pupazzo — e si dichiarasse mascherone. Ne sguscia come si è visto Michelangelo uscire nell'autoritratto della Sistina, in guisa di pelle appesa a un braccio; o Pinocchio ritrovarsi all'esterno della spoglia lignea lasciata su una sedia [...] Momenti in cui la maschera deflagra a mascherone, in zone al di là della coppia di bene e male, e anche di bello e brutto; luoghi della gratifica piena di sé e dell'estremo dispiacere, chiamanti in gioco il nascere e il finire<sup>19</sup>.*

Fellini aveva provato ancora a *formalizzare* diegeticamente (e disinnescare) il mascherone sordiano, nell'ebbrezza post carnevalesca, nella contrizione vigliacca per la fuga di casa della sorella, nei raggiri per spillarle qualche spicciolo e promettere alla madre che cercherà lavoro. Ma il suo faccione truccato eccede qualunque travestimento, carnascialesco ed attoriale, supera lo stordimento della sbornia nello svuotamento totale d'idee. Azzeramento di percorso culturale come recita l'incisione "Ogni pensiero vola" del gran mascherone del giardino di Bomarzo.

---

<sup>18</sup> Cfr. Simmel Georg, *La filosofia dell'attore*, Pisa, ETS, 1998, pag. 38

<sup>19</sup> De Benedictis Maurizio, *op. cit.*, pagg. 176-177.

### 3.3. L'attore pantera

*Nasceva così, fra il '54 e il '60 l'eroe negativo che appassionava, divertiva, e che, per la prima volta da quando il cinema italiano era nato, provocava nel pubblico una catarsi alla rovescia: la catarsi dei difetti, dei cattivi sentimenti. Dai cinematografi non si usciva più addolciti, magari piangendo, ma si usciva irritati, divertiti, o addirittura compiaciuti di aver riconosciuto nell'eroe cinematografico i nostri stessi difetti. Si scopriva la viltà, il conformismo della mentalità media e ci si scandalizzava ridendo. Si era introdotti, per la prima volta, nei gretti meandri psicologici dell'uomo comune, o meglio del romano comune: perché soprattutto a Roma si compie la fusione perfetta fra una certa morale qualunquista, e una rettitudine apparente dettata dall'antico ossequio al potere temporale e alla Chiesa. L'eroe positivo intanto, quello che si era imposto nel cinema neorealistico del dopoguerra, lentamente spariva. Sordi era riuscito a soppiantarli e questo rappresentava per lui un doppio trionfo: il trionfo del suo talento e quello della sua volontà, della sua ambizione violenta che aveva saputo sovvertire le regole del cinema tradizionale, distruggere un vecchio cliché e imporre con forza il proprio<sup>20</sup>.*

L'affascinante saggio del professor De Benedictis (ampiamente citato in queste pagine conclusive) invita a seguire un percorso sotterraneo tra gli atteggiamenti cardini, la fenomenologia del *witz* sordiano ed un particolare humus capitolino, perché è a Roma, come ricordava Grazia Livi, dove la *rettitudine* è *apparente*, collocata in superficie perché *dettata dall'antico ossequio ai poteri superiori, solari e rivelati*. Non si deve tuttavia concludere che le radici del proprio umorismo fossero unicamente istintuali. La costruzione della sua maschera (vale a dire la messa in moto istantanea di tutte le abilità atte alla performance) segue convenzioni diverse da quelle del teatro tradizionale. Sono convenzioni che vengono dal teatro di varietà (come quella di imitare parodiando e di convertire la scansione analitica della battuta altrui in velocità trasformistica) che fanno perdere le loro origini e si cancellano in quanto tali. La

---

<sup>20</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 105-106.

maschera sordiana dunque deflagra nel mascherone come le pitture dell'antica Roma sconfinavano nel grottesco, per rappresentare in modo più efficace la complessità della *tyche*<sup>21</sup>: turbine degli eventi e che mescola i destini e quei regni naturali che l'Ellade chiudeva nei limiti della forma. Ha buon gioco quindi Sonego ad esclamare:

*Sordi attore non ha limiti [...] È un grande attore, è una pantera, e la pantera non ha bisogno di entrare in una biblioteca, ma fa dei giochi di equilibrio, dei salti incredibili, e a modo suo sa essere perfetta*<sup>22</sup>.

La mostruosità zoomorfa del Nostro, naturalmente va presa solo come allegoria del suo *modus operandi* all'interno dell'ambito professionale. Esemplifica il suo rifiuto della cultura come rifiuto dei libri e delle biblioteche, il diniego ad accasarsi con qualunque scuola politica che spesso gli sono valsi le accuse di qualunquista, conservatore reazionario (se non addirittura, come s'è detto, di revisionista). Ciò nonostante ha conservato la prontezza ed il coraggio felini di capire un film importante, anche se i contenuti di questo erano lontanissimi dalla sua vita privata e dalle sue credenze. Perché, direbbe Carlo Diano, la maschera che ha scelto (o dalla quale è stato scelto) è quella dell'*arte dell'evento*. Non quella classica dell'arte della forma (il macigno di un'idea lineare, centrale e frontale), ma una maschera deformabile, dilatabile a mascherone.

A dire il vero anche Alessandro Blasetti aveva compiuto un curioso tentativo di impiegare cinematograficamente il geysir solforoso sordiano come una maschera classica. Come puro emblema dalla forma fissa dello spazio scenico dell'attore, associata alla funzione tecnica di amplificatore vocale universalizzante. Il regista di *Quattro passi tra le nuvole* affida al Nostro il ruolo d'etereo narratore in *Prima comunione* (1950, ma pare che l'idea sia stata dello stesso Zavattini), come se fosse una traduzione sullo schermo della voce amplificata dalla radio, la cassa di risonanza

---

<sup>21</sup> Secondo il filosofo e grecista Carlo Diano mentre la Grecia classica, l'Ellade, aveva creato il concetto di *forma* a difesa dell'imponderabile, nell'ellenismo prende il sopravvento l'idea del caso. Il sillogismo classico *X è uomo, l'uomo è mortale, X morirà*, funzionava in una forma perfetta poiché conteneva il proprio destino. La nuova mentalità ellenistica introduceva la *tyche* vale a dire tutta quella serie di eventi che si oppongono alla forma: *X morirà quando e come? Se si ammala e l'organismo cede? Se esce di casa e riceve una coltellata?* (cfr. Diano Carlo, *Forma ed evento. Principi per un'interpretazione del mondo greco*, Venezia, Marsilio, 1993, pag. 58).

<sup>22</sup> Dichiarazione di Rodolfo Sonego a Tatti Sanguineti, in Id., *op.cit.*, pag. 221.

popolare. Prima il lungo tirocinio canoro e vocale al doppiaggio (studiare, imitare per poi sovrapporre), poi la messa a frutto del *lobby watching* negli studi radiofonici (affinamento d'una gamma sonora nelle ampie modulazioni di toni dai vibrati prepotenti e dagli strascichi ruffiani). Di nuovo la sua voce sonante, robusta ed epurata dal sostrato pulsionale del *romanesco* (sulla scorta dell'esempio del Belli che usava l'italiano per esprimere l'ossequio papalino, ed il vernacolo per esprimere la volontà di sovvertirlo), innesca disordini infernali: all'enunciazione scioccamente giuliva sui buoni propositi pasquali, subentra il sottotesto egoistico che ne svela reconditi risvolti egoistici. La maschera sordiana è ancora *diavolo ex machina*. Una maschera moderna da Commedia dell'Arte, con increspature che la bestializzano, protuberanze che la demonizzano come avviene per il Mosè di Michelangelo, una scultura dal volto equilibrato nelle forme, sulla cui fronte spunta un bozzo che sta a metà tra il resto di corna ed un terzo occhio. Un'antenna sensibilissima che gli consentiva di rimanere sempre in perfetta sintonia con i tempi. Con furia polifemica poteva divorare ed interpretare tutti i personaggi purché fossero veri, vivi ed in carne ed ossa:

[Con il successo dell'*americano*] *capii che come avevo interpretato quel personaggio potevo interpretarne anche altri. Li potevo fare tutti, perché erano tutti veri, erano tutti personaggi - della vita, gente che si incontra... Capii che li dovevo rappresentare proprio io, e nel più breve tempo possibile. Ce ne avevo talmente tanti dentro e li dovevo fare tutti per forza! Allora mi prese una grande furia, come una specie di ondata, e infatti dal '53 al '60 io li feci tutti, li rappresentai tutti... Cominciavo un genere nuovo che faceva ridere con cose realistiche. Cominciava un genere demolitore, il genere mio*<sup>23</sup>.

Il 1954, si diceva, è l'anno in cui le sale cinematografiche con circa ottocento milioni di biglietti venduti registrano il record assoluto delle entrate<sup>24</sup>. La gente consumava cinema furiosamente e, con *grande furia*, Sordi correva da un set ad un altro annichilendo la concorrenza di tutti i suoi colleghi. Quella generazione di comici legata

---

<sup>23</sup> Livi Grazia, *op. cit.*, pagg. 101-102.

<sup>24</sup> Il record assoluto di biglietti venduti si registra in Italia si assiste nell'anno successivo (1955) con 819 milioni di presenze per poi incorrere in una graduale inversione di tendenza in seguito all'entrata in campo nell'industria dell'ozio della televisione suo terribile avversario (N. del A.)

all'umorismo morbido, grazioso ed ingenuo, viene improvvisamente spiazzata. Erminio Macario, Tino Scotti, Renato Rascel, Walter Chiari ed Ugo Tognazzi, vengono tutti presi in contropiede: alcuni decadono al ruolo di spalla, altri riescono a sopravvivere adeguandosi alla nuova maniera sordiana, da lui stesso definito, appunto, chiama il proprio *genere demolitore*. Finalmente il Nostro compie, *lui même* quello che De Benedictis chiama il passo decisivo...

*... tenta di piegare alle esigenze della narrazione la vertigine della furia. Rende così intrusiva, nelle emozioni del pubblico, la sua vena irrazionale dai fumi diabolici. Se prima pulsava sciolta, cioè in relativa libertà dalle parti [poche e corte], ora traversa a pieno le occasioni del racconto (è pure l'adeguarsi del personaggio ad una vera trama, dove s'incanala la gag anarchica dei vecchi maestri, da Chaplin a Keaton)<sup>25</sup>.*

E la comparazione con i grandi maestri, che evidenzia più chiaramente l'alterità del nostro, perché profondamente diverso è stato il percorso formativo: unico, originale e mostruoso. Unico perché costruito empiricamente sul proprio corso di vita, originale perché radicato (come indica il titolo della presente ricerca) in una storia antica, arcaica. In *una forza del passato* come dice il poeta, *che viene dai ruderi dalle chiese, dalle pale d'altare, vissuta tra i crepuscoli, le mattine su Roma... come i primi atti della Dopostoria dall'orlo estremo di qualche età sepolta. Mostruoso perché nato dalle viscere d'una donna morta*<sup>26</sup>.

È lo stesso Pasolini, del resto, a sottolineare con veemenza la singolarità sordiana. Anche gli altri mostri sacri della comicità come Chaplin, Keaton o Tati sono, *feti adulti*, *bambinoni anarchici*, *scapigliati e perdenti*. Il loro infantilismo è quello stesso di cui erano affetti Proust e Pascoli. Sono la persistenza dell'ingenuità e

---

<sup>25</sup> De Benedictis Maurizio, *op. cit.*, pag. 200.

<sup>26</sup> Si tratta del frammento d'una poesia propria che il poeta fa recitare a Orson Welles nel mediometraggio *La ricotta* (episodio del collettivo Ro.Go.Pa.G. del 1963): *Io sono una forza del passato... Solo nella tradizione è il mio amore... Vengo dai ruderi, dalle chiese,... dalle pale d'altare, dai borghi... abbandonati sugli Apennini o le Prealpi, ... dove sono vissuti i fratelli... Giro per la Tuscolana come un pazzo... per l'Appia come un cane senza padrone... O guardo i crepuscoli, le mattine... su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,... come i primi atti della Dopostoria,... cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,... dall'orlo estremo di qualche età... sepolta. Mostruoso è chi è nato... dalle viscere di una donna morta... E io, feto adulto, mi aggiro... più moderno di ogni moderno... a cercare fratelli che non sono più* (Pasolini Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Milano Garzanti, 1964, pag. 22).

dell'im maturità a configurare il nume tutelare del decadentismo e di qualsiasi operazione artistica moderna che si riveli, non propriamente rivoluzionaria, ma di sicuro compromesso umanitario. Un moto sincero d'animo che indica i mali della società senza preoccuparsi dei rimedi...

*Comunque resta un dato di fatto; che in ogni comico vero del nostro tempo (e di tutti i tempi del resto) c'è una profonda rivolta morale, che, se implica l'ingenuità inabile e improduttiva dell'infanzia, ne implica anche la bontà. La bontà: ecco quello che manca totalmente in Sordi. Charlot ha fatto ridere tutto il mondo perché era buono; Harold Lloyd, Stan Laurel & Oliver Hardy hanno fatto ridere tutto il mondo perché erano buoni, Tati ha fatto ridere tutto il mondo perché è buono. La Magnani – che tuttavia non si può dire comica”, nel senso stretto della parola – è piaciuta a tutto il mondo, pur essendo così particolaristicamente italica, perché è generosa, appassionata. Alla comicità di Alberto Sordi ridiamo solo noi: perché solo noi conosciamo il nostro pollo. Ridiamo ed usciamo dal cinema vergognandoci di aver riso, perché abbiamo riso sulla nostra viltà, sul nostro qualunquismo, sul nostro infantilismo<sup>27</sup>.*

Il mascherone sordiano, dunque, è allergico ad immediate globalizzazioni, perché direttamente vincolato, anzi (come s'è voluto dimostrare), prodotto stesso d'una frammentaria e variopinta mentalità. Di costumi e consuetudini di pensiero, intraducibili ed incomprensibili all'estero come illustra, in conclusione, l'aneddotico confronto del Nostro con la grandissima attrice nordamericana Shelley Winters. Racconta Mario Monicelli<sup>28</sup> come nel suo *Un borghese piccolo piccolo* (1977) la Winters dovesse interpretare seduta su una carrozzella, paralizzata agli arti inferiori dopo il trauma della morte del figlio, una scena d'intensa drammaticità. L'azione prevedeva che Sordi entrasse per ribadire il proprio rancore, l'odio atavico di vendetta. Era tutto molto duro. La Winters era molto agitata ed aveva chiesto un minuto di silenzio. Ascoltava, seduta, da una piccola radiolina una melodia di canti

---

<sup>27</sup> Pasolini Pier Paolo, “La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono”, in Id, *I film degli altri*, Parma, Ugo Gunda Editore, 1996, pagg. 27-31.

<sup>28</sup> Cfr. Monicelli Mario, “Il vero Sordi”, in Fofi Goffredo, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pagg. 227-228.

ebraici che la aiutavano a concentrarsi. Tutti aspettavano impazienti perché era già l'ora di pranzo. Nel silenzio generale si sente Sordi che appoggiato alla parete, guardando fisso negli occhi la partner s'appresta a scartare un panino per azzannarlo. La Winters stupefatta non può trattenere un moto di rimprovero: "Ma come, io mi sto concentrando per preparare una scena così drammatica e tu mangi?". E lui: "Vabbe' tu c'hai il metodo Strasberg... Io c'ho quello del pane e salame".

Un autentico mascherone.

Ormai alla fine della risoluzione del caso, in chiusura di questo lungo lavoro di ricerca (condotto in gran parte ad interrogare e decifrare una larga eterogeneità di testi e documenti, nel claustro del mio piccolo studio), mi sovengono quelle righe di Umberto Eco<sup>29</sup> quando questi cita il metodo d'indagine di Isidro Parodi, il personaggio di Borges e Bioy Casares<sup>30</sup> che risolveva complicatissimi casi criminali restando chiuso in carcere ed usando come documenti i racconti di persone che di solito mentivano o facevano una grande confusione.

Eco, dunque, riprendendo la teoria dell'abduzione (momento di scelta dell'ipotesi per spiegare induttivamente determinati fatti empirici) di Charles Sanders Peirce, compara le indagini d'un detective e quelle d'uno scienziato. Il primo cerca di ricostruire lo sviluppo di un'eccezionale serie di eventi passati, sino a ritrovare il loro autore (che s'impegna a non essere scoperto). Il secondo produce congetture sulle cause di eventi che si verificano regolarmente o che si sono eccezionalmente verificati *una tantum* (come la storia di vita di Alberto Sordi). Se quest'ultimo procede alla ricerca senza avere la certezza che la legge congetturata sia effetto di un'intenzione (piuttosto che d'un caso), anche il detective deve considerare l'ipotesi che il delitto non abbia un unico autore, ma che vi siano più responsabili indipendenti tra loro. Un delitto frutto di molte cause. *Una storia figlia di molte storie.*

Allora qui ho cercato di raccontare una di tante storie. Calato dal colle Oppio, giù nel montarozzo, con un lume di candela fissato in fronte, ho cercato di rivelare alcuni tratti del Nostro mascherone. Ancora molto c'è da scoprire. Ma è sempre meglio accendere una piccola fiamma, che maledire l'oscurità.

---

<sup>29</sup> Eco Umberto, "introduzione" a Lozano Jorge, *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio, 1991, pagg. 11-15.

<sup>30</sup> Cfr. Borges Jorge e Bioy Casares Adolfo, *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Roma, Studio Tesi, 1990.



4

RIFERIMENTI  
BIBLIOGRAFICI



## 4.1. Bibliografia generale

### 4.1.1. Questioni metodologiche sull'approccio biografico

- BECKER Howard S., *Sociological Work. Method and Substance*, Allen Lane, The Penguin Press, 1970.
- BERTAUX Daniel, "Racconti di vita", in BICHI Rita (curatrice), *Racconti di vita. La prospettiva etnosociologica*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- BOURDIEU Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983.
- BOURDIEU Pierre, *Ragioni Pratiche*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- DENZIN Normand K. e LINCOLN Yvonna S., "Interpretative Biography", in *Qualitative Research Method*, London, Sage Publications, 17, 1989.
- GOFFMAN Erving, *Stigma. L'identità negata*, traduzione di Roberto Giammanco, Verona, Ombre Corte, 2003.
- JEDLOWSKI Paolo, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- LONARDI Cristina, *Raccontare e raccontarsi. L'approccio biografico nelle scienze sociali*, Verona, Qui Edit, 2006.
- OLAGNERO Manuela e SARACENO Chiara, *Che vita è. L'uso dei materiali biografici nell'analisi sociologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993.
- OTERO Olivero F., *Educar con biografías. Retazos de 33 personajes*, Pamplona, Eunsa, 1997.
- RICOEUR Paul, *Tempo e racconto*, Volume III, Milano, Jaka Books, 1988.

### 4.1.2. Riferimenti bibliografici letterari e saggistici

- BELLI Giuseppe Gioacchino, *Sonetti*, Milano, Garzanti, 2005.
- BORGES Jorge e BIOY CASARES Adolfo, *Sei problemi per don Isidro Parodi*, Roma, Studio Tesi, 1990.
- DE SANTIS Giuseppe, *Cinema*, 10 gennaio 1943.
- DE SILVA Diego, *Mia suocera beve. Vita, affetti e cause perse di Vincenzo Malinconico, filosofo involontario*, Torino, Einaudi, 2010.
- DIANO Carlo, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Marsilio, Venezia, 1993.
- GADDA Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2007.
- GIBELLINI Pietro, "Belli oltre il realismo", in Giuseppe Gioacchino Belli, *Sonetti*, Milano, Garzanti, 2005.
- GOGOL' Nicolaj, *Anime Morte*, Milano, Garzanti, 2004.
- LEVI Carlo, *Roma fuggitiva. Una città e i suoi dintorni*, Roma, Donizelli Editore, 2002.
- MANZONI Alessandro, *I promessi sposi*, Milano, Garzanti, 1989, XVIII edizione.
- MONELLI Paolo, *Roma 1943*, Torino, Einaudi, 1993.
- MULLINI Roberta, *Corruttore di parole. Il fool nel teartro di Shakespeare*, Bologna, Clueb, 1983.
- PASOLINI Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Milano Garzanti, 1964
- PIERMATTEI Chiara (curatrice), *Sotto le stelle del '44. Storia e cultura dalla guerra alla liberazione*, Grosseto, Zeffiro, 1994.
- SAINTE-BEUVE Charles Augustin, *Conversazioni del Lunedì*, Firenze, Le Lettere, 1991.
- SPINAZZOLA Vittorio, "Introduzione ai promessi sposi", in *I promessi sposi*, Milano, Garzanti, 1989, pag. XXV.
- STEINER George, *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992.
- ZURLO Leopoldo, *Memorie inutili*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

### 4.1.3. Questioni di cornice teorica sulla Nuova Storia

- BENJAMIN Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. Italiana a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995.
- BIASIN Enrico, MENARINI Roy e ZECCA Federico, *Le età del cinema. Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*, Udine, Forum, 2008.
- ECO Umberto, "introduzione" a Lozano Jorge, *Il discorso storico*, Palermo, Sellerio, 1991.
- LE GOFF Jacques, *La nuova storia*, Milano, Mondadori, 1980.
- SEVILLA Sergio, *El imaginario y el discurso histórico*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- WEBER Max, *Il modello delle scienze storico sociale*, Torino, Einaudi, 1958.

### 4.1.4. Questioni sulla storiografia cinematografica generale

- AMENGUAL Barthélemy, "Introduzione", in Aristarco Guido, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996.
- APRÀ Adriano e FACCINI Luigi (curatori), "Conversazione sul cinema con Roman Jakobson", in *Cinema & Film*, 1967, n°2.
- ARISTARCO Guido, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996.
- BARBERA Alberto e TURIGLIATTO Roberto, *Leggere il cinema. Scritti sul cinema dalle origini a oggi*, Milano, Mondadori, 1978.
- BAZIN André, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1986.
- BIASIN Enrico, MENARINI Roy e ZECCA Federico, *Le età del cinema. Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema*, Udine, Forum, 2008.
- BROWNLOW Kevin, *Alla ricerca di Charlie Chaplin*, Bologna, Edizioni Cineteca, 2009.
- COSTA Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1985.
- COSTA Nicolò, *Il divismo e il comico*, Torino, ERI edizioni RAI, 1982.
- ECO Umberto, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2000.
- EJZENSTEJN Sergej M., *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985.
- GIUSTI Marco, *Laurel & Hardy*, Milano, Il Castoro, 1997.
- GOVERNI Giancarlo, *Stanlio e Ollio. Due teste senza cervello*, Milano, Magazzini Salani Editore, 2009.
- GODARD Jean Luc, *Introduction a une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.
- MITRY Jean, "De quelques problèmes d'histoire et d'esthétique du cinéma", *Les Cahiers de la cinémathèque*, 1973, n° 10-11, pag. 115.
- ORTOLEVA Peppino, *Cinema e Storia. Scene dal passato*, Torino, Loescher, 1991.
- SORLIN Pierre, *Sociologia del cinema*, Milano, Garzanti, 1979.
- STAM Robert, *Teorie del film*, Roma, Audino, 2005.
- TALENS Jenaro e ZUNZUNEGUI Santos, "Introducción: por una verdadera historia del cine" in Id. (coordinatori), *Historia general del cine*, Madrid, Cátedra, 1998.

## 4.2. Questioni generali sul cinema italiano

- AA. VV., *La città del cinema*, Roma, Napoleone, 1979.
- ARGENTIERI Mino (curatore), *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*, Roma, Bulzoni, 1995.
- ARGENTIERI Mino, *Il cinema in guerra. Arte comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- BARBARO Umberto, "La VII Esposizione di Venezia. I film italiani", in *Bianco e nero*, 9 settembre 1939.
- BERTINI Antonio, *Ettore Scola. Il cinema e io*, Roma, Officina Edizioni, 1996.
- BISPURI Ennio, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- BORGHESE Ilaria, COMAND Mariapia e FEDERIZZI Maria Rita (curatrici), *Sergio Amidei, sceneggiatore*, Gorizia, Transmedia, 2004.
- BROCCHI Pier Maria e PEZZOTTA Alberto, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro Cinema, 2008.
- BRAGAGLIA Cristina, "Agonia e morte della bella forma", in Cosulich Calisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, Venezia, Marsilio Editori, 2003.
- BRUNETTA Ernesto, "Crisi del neorealismo e normalizzazione sociale", in De Giusti Luciano (curatore) *Storia del cinema italiano 1949 - 1953*, Venezia, Marsilio, 2006, vol. VIII.
- BRUNETTA Gian Piero e GILI Jean A. (curatori), "I film dell'Impero fascista", in *L'ora d'Africa nel cinema italiano 1911-1989*, Materiali di lavoro, Rovereto, 1990.
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- BRUNETTA Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- BRUNETTA Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003.
- BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da "Roma città aperta" a "I soliti ignoti"*, Bari, Laterza, 2009.
- BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Da Roma città aperta a I soliti ignoti*, Bari Laterza, 2009.
- BRUNETTA Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Bari, Laterza, 2009.
- CALABRETTO Roberto, "Schermi canori", in De Giusti Luciano, (curatore), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2003, vol. VIII.
- CALDIRON Orio (curatore), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Venezia, Marsilio, 2006, Vol.V.
- CAPRARA Valerio, "L'evoluzione del cinema comico: dal surrealismo autarchico alle parodie", in Cosulich Callisto (curatore), *Storia del cinema italiano 1945-1948*, Venezia, Marsilio, 2003, Volume VII.
- CARDILLO Massimo, "Propaganda indiretta nella finzione: presente e passato", in Laura Ernesto G. (curatore), *Storia del cinema italiano 1940-1944*, Venezia, Marsilio, 2010, Volume VI.
- CASADIO Giancarlo, LAURA Ernesto G., Cristiano FILIPPO, *Telefoni bianchi. Realtà e finzione nella società e nel cinema italiano degli anni quaranta*, Ravenna, Longo Editore, 1991.
- CAVALLO Pietro, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Napoli, Liguori, 2009.
- CHITI Roberto, *Filmlexicon*, Roma, Bianco & Nero, 1962, vol. V.
- COSTA Antonio, GRIGNAFFINI Giovanna e QUARESIMA Leonardo, *Lo spettacolo degli italiani. Strategie di immagine e identità nazionale nella scelta televisiva*, Roma, Eri, 1986.
- COMUZIO Ermanno, "Par-odiare, par-amare. I tanti diversi modi di intendere la parodia nel cinema", in *Cineforum*, n°332, marzo 1994.
- DE BENEDICTIS Maurizio, *Da Paisà a Salò e oltre: parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2010.
- DE GAETANO Roberto, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.
- DELLA CASA Stefano, *Mario Mattoli*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- DELLA CASA Stefano, *Storia e storie del cinema popolare italiano*, Torino, La Stampa, 2001.
- DE SANTI Pier Marco e VITTORI Rossano, *I film di Ettore Scola*, Roma, Gremese Editore, 1987.

- DE VINCENTI Giorgio, "Il dopoguerra di Castellani, Lattuada e Zampa", in Cosulich Calisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, Venezia, Marsilio Editori, 2003.
- ELLERO Roberto, *Ettore Scola*, Milano, Il Castoro, 1995.
- FARASSINO Alberto, "La polemica sulla riscoperta del cinema dei telefoni bianchi", in *La Repubblica*, 19 ottobre 1976.
- FARASSINO Alberto, "Margini, attraversamenti, contaminazioni", in Cosulich Calisto Callisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, Venezia, Marsilio, 2003, Volume VII.
- FAVA Claudio G. e VIGANÒ Aldo, *I film di Federico Fellini*, Roma, Gremese, 1987.
- FELLINI Federico, *Lo sceicco bianco* [sceneggiatura], Milano, Aldo Garzanti Editore, 1980.
- FELLINI Federico, *Fare un film*, Torino, Einaudi, 1980.
- FREDDI Luigi, *Il cinema. Il Governo dell'immagine*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia - Gremese Editore, 1994.
- FOFI Goffredo e FALDINI Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano, raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- FOFI Goffredo e FALDINI Franca, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-69*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- GILI Jean A., *Stato fascista e cinematografia: repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981.
- GILI Jean A., *L'Italie de Mussolini et son cinema*, Paris, Henry Veyrier, 1985.
- GILI Jean A., *Le cinéma italien à l'ombre des faisceaux (1922-1945)*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1990.
- GILI Jean A., *Cinema italien*, Paris, Editions de la Martiniere, 2011.
- GORI Gianfranco Miro, "Il cinema come strumento della storia immediata. Passato e presente nei film storici del periodo fascista", in *Cineforum* n° 309, novembre 1991.
- GRANDE Maurizio, "Il sembiante e la maschera. Natura e maniera in Vittorio De Sica", in Micciché Lino (coordinatore), *De Sica. Autore, regista, attore*, Venezia, Marsilio, 1992.
- KEZICH Tullio, *Federico Fellini, la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- KEZICH Tullio e LEVANTESI Alessandra, *Dino De Laurentiis: la vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2009.
- HOCHKOFER Matilde (curatrice), *Un anno di cinema italiano: la teoria e la pratica*, Venezia, Biennale, 1976.
- LANCIA Enrico e POPPI Roberto (curatori), *Le attrici: dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 2003.
- LAPERTOSA Viviana, *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Torino, Lindau, 2002.
- LATTUADA Alberto, *Cinéma et Littérature: du roman au film (Feuillets au vent - contes, indiscretions, confessions d'amour, portraits polémiques et papiers secrets)*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1981.
- LIZZANI Carlo, "Il formalismo", in *Cinema*, n° 153, 10 novembre 1942.
- MALAVASI Luca, *Mario Soldati*, Milano, Il Castoro Cinema, 2006
- MENARINI Roy, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema italiano 2001-2010*, Genova, 2011, Le Mani.
- MIRO GORI Gianfranco, "Il cinema come strumento della storia immediata. Passato e presente nei film storici del periodo fascista", in *Cineforum* n° 309, novembre 1991.
- MORREALE Emiliano, *Mario Soldati e il cinema*, Roma, Donzelli, 2009.
- POPPI Roberto, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese Editore, 2002.
- REDI Riccardo, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, Paolo Emilio Persiani Editore, 2009.
- RENZI Renzo (curatore), *Il primo Fellini*, Bologna, Cappelli, 1969.
- RONDI Brunello, *Cinema e realtà*, Roma, Cinque Lune, 1955.
- ROSELLI Alessandro, *Quando Cinecittà parlava ungherese. Gli ungheresi nel cinema italiano 1925-1945*, Catanzaro, Rubettino Editore, 2005.
- ROSSI Moraldo e SANGUINETI Tatti, *Fellini & Rossi, il sesto vitellone*, Bologna, Le Mani, 2001.
- RUSSO Paolo, *Breve storia del cinema italiano*, Torino, Lindau, 2002.
- SAVIO Francesco, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975.
- SAVIO Francesco, *Cinecittà anni Trenta, parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1979.

- SCAGLIONE Massimo, *Le Dive del Ventennio*, Torino, Lindau, 2003.  
 SCAGLIONE Massimo, *I divi del ventennio*, Torino, Lindau, 2005.  
 SOLDATI Mario in AA. VV., *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970*, Roma, Napoleone, 1979.  
 SOLDATI Mario, *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006.  
 SOLMI Angelo, *Storia di Federico Fellini*, Milano, Rizzoli, 1962.  
 SPINAZZOLA Vittorio, *Film 62*, Milano Feltrinelli, 1962.  
 SPINAZZOLA Vittorio, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Milano, Bompiani, 1974.  
 TASSONE Aldo, Aldo, *I film di Michelangelo Antonioni: un poeta della visione*, Roma, Gremese, 2002.  
 TOFFETTI Sergio, “Fuori l’autore: registi esordienti”, in De Giusti Luciano (curatore), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2003, vol. VIII.  
 VANZINA Enrico, *Una famiglia italiana*, Milano, Mondadori, 2010.  
 ZAGARRIO Vito, *Il cappotto di Alberto Lattuada*, Torino, Lindau, 1995.  
 TRASATTI Sergio, *Renato Castellani*, Firenze, La nuova Italia, 1984.

#### 4.2.1. Questioni sul cinema comico ed i comici italiani

- ANILE Alberto, *Il cinema di Totò. 1930-1945. L’estro funambolo e l’ameno spettro*, Le Mani, Genova 1997.  
 ANILE Alberto (curatore), *Totò e Peppino, fratelli d’Italia*, Torino, Einaudi, 2001.  
 BEVILACQUA Alberto (curatore), *I grandi comici*, Milano, Oscar Mondadori, 2008.  
 BISPURI Ennio, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.  
 BISPURI Ennio, *Totò attore. La più ampia e definitiva biografia artistica*, Roma, Gremese, 2010.  
 BOLZONI Francesco, “Fabrizi attore drammatico” in Cosulich Callisto (curatore), *Storia del cinema italiano: 1945-1948*, Venezia, Marsilio Editori, 2003.  
 CAMERINI Claudio, *Alberto Lattuada*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.  
 CANOVA Gianni, “Modelli, strategie e migrazioni mediatiche: la nascita della commedia italiana”, in De Giusti Luciano (curatore), *Storia del cinema italiano 1949-1953*, Venezia, Marsilio, 2003, vol. VIII.  
 CODELLI Lorenzo (cuatore), *L’arte della commedia*, Bari, Dedalo, 1986.  
 D’AMICO Masolino, *La commedia all’italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, Il Saggiatore, 2008.  
 DE SICA Christian, *Figlio di papà*, Milano, Mondadori, 2008.  
 DI MARINO Bruno, “Transizioni: tra neorealismo rosa e commedia all’italiana”, in Bernardi Sandro (curatore), *Storia del cinema italiano 1954-1959*, Venezia, Marsilio, 2004.  
 ESCOBAR Roberto, *Totò. Avventure di una marionetta*, Il Mulino, Bologna 1998.  
 FALDINI Franca e FOFI Goffredo *Totò: l’uomo e la maschera*, Feltrinelli, Bologna 1977-  
 FAVA Claudio G., Alberto Sordi. *La biografia, la carriera artistica, i dati e le più belle foto di tutti i suoi film*, Roma, Gremese, 2003.  
 FORGIONE Aurelio, *Il mestiere di sceneggiatore: Rodolfo Sonego e la commedia all’italiana*, Tesi di Laurea, relatore prof. Antonio Costa, Università di Bologna, Anno Accademico 1979-1980.  
 GIACOVELLI Enrico, *La commedia all’italiana*, Roma, Gremese, 1990.  
 GIACOVELLI Enrico e LANCIA Enrico, *Tutti i film di Peppino De Filippo*, Roma, Gremese Editore, 1992.  
 GIACOVELLI Enrico, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, 1999.  
 GILI Jean A., *Arrivano i mostri: i volti della commedia italiana*, Bologna, Cappelli, 1980.  
 GILI Jean A., *La comedie italienne*, Paris, Henry Veyrier, 1983.  
 GILI Jean A., *Luigi Comencini*, Roma, Gremese Editore, 2003.  
 GIUSTI Marco (curatore) in *Peppino De Filippo. Pappagone e non solo*, Milano, Mondadori, 2003.

- GIUSTI Marco (curatore) in *Peppino De Filippo. Pappagone e non solo*, Milano, Mondadori, 2003.
- GIUSTI Marco (curatore), *Aldo Fabrizi. Ciavéte fatto caso?*, Milano, Mondadori, 2004.
- MACARIO Mauro, *Macario mio padre*, Udine, Campanotto Editore, 2007.
- PERGOLARI Andrea, *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Firenze, Firenze Libri, 2002.
- PERGOLARI Andrea, *Amori miei. Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana*, Roma, Un mondo a parte, 2003.
- PUCCHINI Gianni, “Imputato alzatevi!”, in *Bianco & Nero*, dicembre 1939.
- PUCCHINI Gianni, “Eduardo e Peppino De Filippo”, in *Cinema*, 10 giugno 1941.
- SANGUINETI Tatti (curatore), *Il cinema secondo Sonogo*, Bologna, Transeuropa, 2000.
- TERNAVASIO Maurizio, *Macario: Vita di un comico*, Torino, Lindau, 1998.
- VENTAVOLI Bruno, *Al diavolo la celebrità. Steno dal Marc'Aurelio alla televisione. 50 anni di cinema e spettacolo in Italia*, Torino, Lindau, 1999.
- VANZINA Enrico, *Commedia all'italiana. Ritratto di un paese che non cambia*, Roma, Newton & Compton, 2008.

#### 4.2.2. Questioni di teatro polpolare (varietà e rivista)

- DE MATTEIS Stefano, LOMBARDI Martina e SOMARE Marilea (curatori), *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi, 1890-1970*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- FELLINI Federico, “Che cos'è l'avanspettacolo” in *CineMagazzino*, 18 giugno 1939.
- FERRARA Patrizia (curatrice), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2004.
- MOTTOLA Francesco, *Il teatro di varietà*, Milano, Nuove Edizioni Culturali, 1995.
- SAVINIO Alberto, in *Omnibus*, 2 luglio 1938. [articolo su Aldo Fabrizi]
- PETROLINI Ettore, *Bravo! Grazie!!*, Roma, Editori Riuniti, 1997.
- PETROLINI Ettore, *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004.

#### 4.2.3. Questioni sulla storia del doppiaggio in Italia

- COMUZIO Ermanno, “Quando le voci non appartengono ai volti”, *Cineforum*, n° 224, maggio 1983.
- DI COLA Gerardo, *Le voci del tempo perduto. La storia del doppiaggio e dei suoi interpreti dal 1927 al 1970*, Chieti, eDicola Editrice, 2004.
- QUARGNOLO Mario, “Le voci di Stanlio e Ollio”, in Guidorizzi Mario, *Voci d'autore. Storie e protagonisti del doppiaggio italiano*, Sommacampagna (Venezia) Ci Erre Edizioni, 1999.
- FRITTITTA Gaetano [www.laurel-e-hardy.it](http://www.laurel-e-hardy.it) [sito dedicato alla biografia ed alle opere della coppia di comici statunitensi con ampie referenze bibliografiche (ultima consulta 16 luglio 2010)]
- SACCHI Filippo, “Chi non cerca trova”, *Corriere della Sera*, 29 marzo del 1931.
- SACCHI Filippo, *Corriere della Sera*, 5 novembre 1931.
- GENNA Antonio, [www.antonioanna.it/doppiaggio](http://www.antonioanna.it/doppiaggio) [(ultima consulta 16 luglio 2010)]

## 4.3. Monografie su Alberto Sordi

- APPUNTI del SERVIZIO OPINIONI, *L'accoglienza del pubblico al ciclo dei films di Alberto Sordi*, RAI, 12–18 marzo 1967.
- BRUZZICHELLI Pia (curatrice), *Alberto Sordi: un italiano allo specchio*, Assisi, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, 1995.
- FAVA Claudio G., *Alberto Sordi. La biografia, la carriera artistica, i dati e le più belle foto di tutti i suoi film*, Roma, Gremese, 2003.
- FOFI Goffredo, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004.
- GIACOVELLI Enrico., *Un italiano a Roma. La vita, i successi, le passioni di Alberto Sordi*, Torino, Lindau, 2003.
- GOVERNI Giancarlo, *Alberto Sordi, l'italiano*, Roma, Armando Curcio Editore, 2010.
- LIVI Grazia, *Alberto Sordi*, Milano, Longanesi, 1967.
- MOSCATI Camillo, *Alberto Sordi. Il più amato dagli italiani*, Genova, Lo Vecchio, 1989.
- PALLOTTA Alberto, *Alberto Sordi: un americano a Roma*, Roma, Un mondo a parte, 2003.
- PASCOTTO Antonio (curatore), *Alberto Sordi. Il cinema e gli altri*, Avellino, De Angelis Editore, 2008.
- PATTAVINA Valentina, *La grande anima d'Italia. Alberto Sordi, dal teatrino delle marionette ai fasti del cinema*. Torino, Einaudi, 2009.
- PORRO Maurizio, *Alberto Sordi*, Milano, Il Formichiere, 1979.
- RANIERI Tino, *Alberto Sordi*, Milano, Sedit, 1955.
- SPAGNOLI Marco, *Alberto Sordi. Storia di un italiano*, Roma, Adnkronos, 2003.
- TIBONI Edoardo (curatore), *Alberto Sordi: storia di un italiano*, Pescara, Edians, 1995.
- TICOZZI Alessandro, *L'Italia di Alberto Sordi*, Roma, Fermenti, 2009.

### 4.3.1. Articoli di periodici su Alberto Sordi

- ANSELMI Michele, “Caro cinema, torna a graffiare”, *L'Unità*, 25 ottobre 1987.
- BASSANO Enrico “Il conte Max”, *Corriere Mecantile*, Genova, 7 settembre 1957.
- BENTIVOGLIO Leonetta, “Camicie nere, eterni bambini”, *La Repubblica*, 10 novembre 1991.
- BIAGI Enzo, “Come si inventa un amore”, *Epoca*, 12 giugno 1960.
- BOCCA Giorgio., “È un borghese piccolo piccolo” in *La Repubblica*, 10 novembre 1991.
- BORSELLI Augusto, “I compagni di scuola lo chiamavano *er ciccione*”, in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, Numero 31, 31 luglio 1954.
- BORSELLI Augusto, “Debbuttò verniciato di bianco”, in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, numero 32, 7 agosto 1954.
- BORSELLI Augusto, “Cervi se lo trovò in scena chiuso dentro un sarcofago”, in *La Settimana Incom Illustrata*, anno VII, Numero 33, 14 Agosto 1954.
- CAPRIOLO Ettore, “Il personaggio Alberto Sordi”, in Spinazzola Vittorio, *Film 62*, Milano Feltrinelli, 1962.
- CARAZZOLO Barbara, “Sono la sua voce in carne e ossa”, *Famiglia Cristiana*, n°5, 1992.
- CASAS Ángel, “Cuando todos los italianos eran Alberto Sordi”, in *Memoria de otros*, Barcelona, Belacqua, 2008.
- CAVICCHIOLI Luigi, “Sordi: se voglio ridere devo vedere i miei film”, in *Domenica del Corriere*, 1973, n° 15.
- CODELLI Lorenzo, *Positif* n° 216, marzo 1979.
- CODELLI Lorenzo, “Notre Albertone”, *Positif* n° 508, 2003, pagg 56-57.
- COLETTI Lina “Sordi Alberto, impiegato di cinema”, *L'Europeo*, 1971, n° 40.
- CONSIGLIO Alberto, “Interpretazione di Giarabub”, in *Film*, n° 45, 8 novembre 1941.
- DE SANTIS Giuseppe, “Giarabub”, in *Cinema*, 25 maggio 1942.
- ESCALA Albert, “Alberto Sordi intervendrá en una película de Costa-Gavras inspirada en Gogol”, in *La Vanguardia*, giovedì 21 giugno 1990, pag. 63.

FRANCI A., “Cuori nella tormenta”, *Illustrazione Italiana*, n° 37, 15 settembre 1940.  
 FUMAROLA Silvia., “Il dietrofront del balilla Albertone” in *La Repubblica*, 12 novembre 1991.  
 GARAMBOIS Silvia, “Ho una bella faccia tosta”, *L’Unità*, 24 dicembre 1985  
 GONZÁLEZ Enric, “El hombre que era Barcelona”, in *El País*, 13-4-2008.  
 GRASSI Giovanna, “Sordi: bei tempi quelli del fascismo”, *Il Corriere della Sera*,  
 9 novembre, 1991.  
 GRASSO Aldo, “Vespa festeggia Sordi, ma le celebrazioni in tv non convincono mai”,  
*Corriere della Sera*, 20 dicembre 2001.  
 GRAZZINI Giovanni, “Il Conte Max”, *L’Indipendente*, 28 settembre 1991.  
 INSANI G., “La notte delle beffe”, in *Cinema*, n° 88, 25 febbraio 1940.  
 MANIN Giuseppina, “Le sue donne: le sorelle sempre accanto, l’affetto per la Mangano”,  
*Corriere della Sera*, 26 febbraio 2003.  
 MORI Anna Maria, “Quando ero un balilla felice” in *La Repubblica*, 10 novembre 1991.  
 PINTUS Pietro, “Vi riparla Alberto Sordi”, in *Radiocorriere*, n°1, 1968.  
 RONDI Gian Luigi, *Il Tempo*, Roma, 23 ottobre 1953.  
 SACHETTONI Ilaria, “Mario Pio portava lo champagne per i tecnici”, *Il Corriere della Sera*,  
 26 febbraio 2006.  
 TORNABUOI Lietta, “L’italiano è poligamo e non divorzia”, *L’Europeo*, 1966, n° 49.  
 VALLORA Marco, “Il comune senso del pudore”, in *La Gazzetta del Popolo*,  
 Torino, 18 aprile 1976.  
 VERDONE Carlo, “Con tutto il mio... paterno affetto”, in *l’Adige in più*, Trento,  
 domenica 6 luglio, 2003.

#### 4.3.2. Scritti di Alberto Sordi ed interviste

ARIAS Juan, “Alberto Sordi”: lo más cómico y triste de Italia es Italia, *El País*,  
 sabato 18 giugno 1981.  
 BIAGI Enzo, *Era Ieri*, Milano, Rizzoli. 2005, pagg. 70 e segg.  
 COSTANZO Maurizio, “Intervista a Filippo Maria Pandolfi, Alberto Sordi, Ennio Mazzalupi  
 (21 marzo 1977)”, in Id. *Bontà loro: interviste con i contemporanei. L’Italia degli umili e dei potenti  
 si confessa pubblicamente*, Milano Rizzoli, 1978, pagg. 101 e segg.  
 GILI Jean A., “Entretien Alberto Sordi”, *Positif* n° 508, giugno 2003, pagg 59 e segg.  
 GILI Jean A., “L’italie au miroir de l’acteur”, *Ecran*, n°63, 15 novembre 1977.  
 GRASSI Giovanna, “I cannoni di Alberto”, *La Domenica del Corriere* n°26, 1974, pagg. 42-43  
 PONSETTI Lina, “Alberto Sordi: soy un funcionario del cine”, Dossier *Alberto Sordi* de la  
 Filmoteca de Catalunya, consultato nel marzo del 2003.  
 SORDI Alberto “Intervista”, in GERVASO Roberto, *Dente per dente*, Milano, Rizzoli, 1985  
 SORDI Alberto (MOSCATI Massimo curatore), *Ammazza che fusto!*, Milano, Rizzoli, 2000.  
 SORDI Alberto (SCHIAVINA Maria Antonietta curatrice), *Storia di un commediante, racconti,  
 aneddoti e confessioni*, Milano, Zelig, 2003.  
 SORDI Alberto, “Sembra ch’è passato un giorno”, in DANESE Silvio *Anni fuggenti. Il romanzo  
 del cinema italiano*, Milano, Bompiani, 2003, pagg. 118-134.  
 SORDI Alberto (MOLLICA Vincenzo e NICOSIA Alessandro curatori) *Sordi segreto.  
 Un italiano a Roma*, Roma, Gangemi, 2004.

### 4.3.3. Capitoli su Alberto Sordi all'interno di volumi generali

AMELIO Gianni, "Sordi contronatura", in Fofi Goffredo, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004.

CAPRIOLO Ettore, "Il personaggio Alberto Sordi", in Spinazzola Vittorio, *Film 62*, Milano Feltrinelli, 1962.

DE BENEDICTIS MAURIZIO, "Alberto Sordi. L'attore, il mascherone e l'homunculus" in Id., *Da Paisà a Salò e oltre: parabole del grande cinema italiano*, Roma, Avagliano Editore, 2010.

FELLINI Federico, *Lo sceicco bianco (sceneggiatura)*, Milano, Garzanti, 1980.

GRANDE Maurizio, "Il volto e la maschera", in Id., *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Roma, Bulzoni, 1992.

GRANDE Maurizio "La maschera e lo specchio" in Edoardo Tiboni (curatore) *Alberto Sordi: storia di un italiano*, Pescara, Edians, 1995.

GONZÁLEZ Enric, *Historias de Roma*, Barcelona, R.B.A., 2010

LONGHI Anna, *In viaggio con Alberto. Parole, storie e ricette della buzziconna che incantò il grande Sordi*, Roma, Aliberti Editore, 2009.

PASOLINI Pier Paolo, "La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono", in Id., *I film degli altri*, Parma, Ugo Gunda Editore, 1996.

PICCIONI Gloria, *La comicità: colloquio di Gloria Piccioni con Sordi e Verdone*, Roma, Liberal 1999.

QUARGNOLO Mario, "Le voci di Stanlio e Ollio", in Guidorizzi Mario, *Voci d'autore. Storie e protagonisti del doppiaggio italiano*, Sommacampagna (Venezia) Ci Erre Edizioni, 1999.

SOLDATI Mario, "Sordi e Petri", in Id., *Cinematografo*, Palermo, Sellerio, 2006

SPINAZZOLA Vittorio, "La comicità nuova del personaggio Sordi", in Id., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945 – 1965*, Milano, Bompiani, 1974.

### 4.3.4. Sulle attività radiofoniche e canore sordiane

ANONIMO, "Ritorna Alberto Sordi", *Radiocorriere* n° 45, 7 novembre 1948.

ANONIMO, "È tornato Alberto Sordi", *Radiocorriere* n° 48, 27 novembre 1949.

ANONIMO, "Linea diretta: il ritorno di Sordi", in *Radiocorriere TV*, n° 50, 1967.

ANONIMO, "Il ritorno di Sordi", *Radiocorriere TV*, n° 50, 1967.

LODATO Leonardo, "Le canzoni e la musica", in Gorra Francesca e Vernaschi Fabrizio (curatori), "Speciale Alberto Sordi: un italiano come noi", *Primafila*, 10 giugno 2003.

MORINI Augusto, "Albertone, italiano di Kansas City", in *Jamboree. Rivista bimestrale di musica, cinema e informazione sul tema anni '50-'60*, Milano, anno VIII, n° 38, aprile-maggio 2003.

ORTOLEVA Peppino e SCARAMUCCI Barbara (curatori), *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003.

SALVATORI Dario, *La radio di Alberto Sordi. Comprendi l'importanza?* in [www.twilightmusic.it/IT/asiago10](http://www.twilightmusic.it/IT/asiago10) (ultima consultazione il 16 luglio 2010).

SORDI Alberto, *Le più belle canzoni e i ricordi di Alberto Sordi*, Warner Music Italia, 2005.

VERNA Nicoletta, "Gran Varietà" in Ortoleva Peppino e Scaramucci Barbara (curatori), *Enciclopedia della Radio*, Milano, Garzanti, 2003.



5

RIFERIMENTI  
FILMO-VIDEOGRAFICI



## 5.1. Videografia generale VHS

(in ordine alfabetico)

- BACON Lloyd, *Le cinque schiave (Marked Woman)*, 1937), Milano, Pantmedia, 1994.  
BROWN Clarence, *Romance* (1930), Buenos Aires, Época, 2000.  
FABRIZI Aldo, *Una di quelle* (1953), Milano, RCS, 1994.  
LATTUADA Alberto, *Luci del varietà* (1950), Novara, De Agostini, 1995.  
NIBLO Fred, *Ben Hur* (1926), Culver City, MGM-UA Home Video - Turner Entertainment, 1989.  
ROSSELLINI Roberto, *La macchina ammazzacattivi* (1952), Roma, CDE Home Video, 1994.  
RUTTMANN Walter, *Acciaio* (1933), Roma, Istituto Luce, 2000.

### 5.1.1. Dvdgrafia di storia del cinema generale

(in ordine alfabetico)

- ALLEN Woody, *Prendi i soldi e scappa (Take the Money and Run)*, 1969), Sony Pictures Home Entertainment, 2008.  
BROWN Clarence, *Anna Christie* (1930), Turner Entertainment, 2005.  
BROWNING Tod e MELFORD George, *Dracula* (1931), Universal Pictures, 2004.  
CLAIR René, *Bajo los techos de Paris (Sous le toits de Paris)*, 1929), Madrid, Sherlock, 2006.  
CHAPLIN Charlie S., *Un re a New York (A King in New York)*, 1957), *A Woman of Paris: A Drama of Fate (A Woman of Paris)*, 1923), Parigi, MK2, 2003.  
CHAPLIN Charlie S., *La febbre dell'oro (The Gold Rush)*, 1925), 20th Century Fox Home Entertainment, 2010.  
CHAPLIN Charlie S., *Luci della città (City Lights)*, 1931) 20th Century Fox Home Entertainment, 2010.  
CHAPLIN Charlie S., *Luci della ribalta (Limelight)*, 1952), Parigi, MK2, 2007.  
CURTIZ Michael, *Lo sparviero del mare (The Sea Hawk)*, 1940), Milano, Master, 2008.  
CURTIZ Michael, *Ribalta di gloria (Yankee Doodle Dandy)*, 1942), Milano, BG Production & Menagement, 2010.  
FORMAN Milos, *Amadeus*, Warner Home Video Española, 2000.  
GOULDING Edmund, *Tramonto (Dark Victory)*, 1939) Milano, Warner Home Video, 2005.  
HUGHES Howard, *Ángeles del infierno (Hell's Angels)* 1930) Madrid, Suevia, 2007.  
HAWKS Howard *Acque del sud (To Have and Have Not)*, 1944) Milano, Warner Entertainment, 2001.  
HUSTON John, *Il mistero del falco (The Maltese Falcon)*, 1941), Milano, Warner Home Video, 2006.  
LEROY Mervyn, *Niebla en el pasado [Prigionieri del passato (Random Harvest)*, 1942), Madrid, Metro Goldwyn Mayer, 2010.  
LUBITSCH Ernst, *Scrivimi fermo posta (The Shop Around the Corner)*, 1940), Bologna, Wolf, 2005.  
McCAREY Leo, *La guerra lampo dei Fratelli Marx (Duck Soup)*, 1933,) Roma, Universal Pictures, 2003.  
McCAREY Leo, *Siguiendo mi camino (La mia vita (Going my way)*, 1944)], Madrid, Universal, 2005.  
MURNAU Friedrich Wilhelm, *El último (Der Letzte Mann)*, 1924), Valladolid, Divisa Home Video, 2003.  
STEMBERG (Von) Josef, *El ángel azul (Der blaue Engel)*, 1930), Valladolid, Divisa Home Video, 2003.  
TRUFFAUT François, *Gli anni in tasca (L'argent de poche)*, 1976), 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.  
WALSH Raoul, *Strada maestra (They Drive by Night)*, 1940), Milano, Turner Entertainment - Warner Home Video, 2003.  
WALSH Raoul, *Gentleman Jim (Il sentiero della gloria)*, 1942) La Laguna, Tenerife, Impulso Records, 2009.

## 5.1.2. Dvdgrafia di storia del cinema italiano

(in ordine alfabetico)

- BAVA Mario, *La maschera del demonio* (1960) Roma, Ripley's Home Video, 2004.  
BEVILACQUA Alberto, *La califfa* (1964) Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2011.  
BEVILACQUA Alberto, *Questa specie d'amore* (1966) Prato, CVR - General Video, s.d.  
BEVILACQUA Alberto, *Attenti al buffone* (1975), Roma, Noshame film (distributore: Milano, Mondo Home Entertainment), 2006.  
BIANCHI Giorgio, *Lo Scocciatore* [Via Padova, 46 (1953)] Roma, Ripley's Home Video, 2003.  
BLASETTI Alessandro e CAMPOGALLIANI Carlo, *L'antologia di Petrolini o Petrolineide* (1931), Ripley's Home Video, 2006.  
BLASETTI Alessandro, *La cena delle beffe* (1941), Bresso - MilanoHobby & Work, 2003.  
BONNARD Mario *Avanti c'è posto!* (1942), Bologna, Terminal Video, 2005.  
BONNARD Mario, *Campo de' fiori* (1943), Bologna, Terminal Video, 2005.  
BONNARD Mario, *Gastone* (1960) Milano, Mondadori, 2009.  
BORGHESIO Carlo, *Il vagabondo* (1941), Roma, Ripley's Home Video, 2008.  
CAMERINO Mario, *Il cappello a tre punte* (1936), Milano, Fabbri, 2006.  
CERCHIO Fernando, *Totò contro Maciste* (1962), Roma, Minerva Pictures, 2005.  
COMENCINI Luigi, *Pane, amore e fantasia* (1953) Milano, RCS quotidiani, 2010.  
COMENCINI Luigi, *Pane, amore e gelosia* (1954), Roma, Medusa Home Entertainment, 2004.  
CORBUCCI Sergio, *Il monaco di Monza* (1963), Milano, Medusa Video, 2004.  
FABRIZI Aldo, *Emigrantes* (1949), Milano, Hobby & Work Publishing, 2007.  
FABRIZI Aldo, *La famiglia Passaguai* (1951), Milano, Hobby & Work Publishing, 2007.  
FABRIZI Aldo, *La famiglia Passaguai fa fortuna* (1952), Milano, Hobby & Work Publishing, 2007.  
FABRIZI Aldo, *Papà diventa mamma* (1952), Milano, Hobby & Work Publishing, 2007.  
FELLINI Federico, *Otto e mezzo* (1963), Roma, Medusa Home Entertainment, 2003.  
FRANCIOLINI Gianni, *Villa Borghese* (1953), Milano, Medusa Video, 2008.  
GERMI Pietro, *La città si difende* (1951), Roma, Ripley's Home Video, 2005.  
GERMI Pietro, *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952), Campi Bisenzio (Firenze), Dolmen Home Video, 2008.  
GUAZZONI Enrico, *I due sergenti* (1936), Roma, Istituto Luce, 2003.  
LATTUADA Alberto, *Il cappotto* (1952), Roma, 01 distribution, 2006.  
LIZZANI Carlo, *Lo svitato* (1956), Roma, Ripley's Home Video, 2007.  
MASTROCINQUE Camillo, *La banda degli onesti* (1956), Milano, RCS Libri, 2008.  
MASTROCINQUE Camillo, *Totòtruffa '62* (1961), Medusa Home Entertainment, 2007.  
MATARAZZO Raffaello, *Sono stato io!* (1937) Roma, Ripley's Home Video, 2010.  
MATTOLI Mario, *Imputato, alzatevi!* (1939), Roma, Medusa Home Entertainment, 2008.  
MATTOLI Mario, *Non me lo dire!* (1940) Bologna, Terminal Video, 2009.  
MONICELLI Mario e VANZINA Stefano (STENO), *Vita da cani* (1950), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2006.  
OPHÜLS Max, *La signora di tutti* (1934), Roma, Ripley's Home Video, 2008.  
PASOLINI Pier Paolo, *Mamma Roma* (1962), Barcelona, Euro Media Visión, 2004.  
PASOLINI Pier Paolo, *Las mil y una noche (Il fiore delle mille e una notte, 1974)*, Madrid, Vellavision, 2003.  
RISI Dino, *Pane, amore e...* (1955), Roma, Medusa Home Entertainment, 2004.  
ROSSELLINI Roberto, *Roma città aperta* (1945), Bologna, Millennium Storm, 2009.  
ROSSELLINI Roberto, GODARD Jean Luc, PASOLINI Pier Paolo e GREGORETTI Ugo, *Ro.Go.Pa.G.* (1963), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.  
TRENKER Luigi, *Condottieri* (1937), Milano, Mikomaro Film, ottobre 2010.  
VANZINA Stefano (STENO) e MONICELLI Mario, *Totò e le donne* (1952), Milano RCS Libri, 2005.  
VANZINA Stefano (STENO), *Totò a colori* (1952), Roma, Filmauro Home Video, 2004.  
VANZINA Stefano (STENO), *I tartassati* (1959), Milano, RCS Libri, 2010.  
VANZINA Stefano (STENO), *I due colonnelli* (1963), Milano, RCS Libri, 2010.  
ZAMBUTO Gero, *Fermo con le mani!* (1937), Milano, RCS, 2005.  
ZAMPA Luigi, *Vivere in pace* (1946), Milano, INC Home Entertainment, 2009.

ZAMPA Luigi, *L'onorevole Angelina* (1947), Bresso (Milano) Hobby & Work, 2003.  
ZAMPA Luigi, *La ragazza del Palio* (1958), Milano, Medusa Video, 2008.  
ZAMPA Luigi, *Anni ruggenti* (1962), Milano, Medusa Video, 2005.

## 5.2. Filmografia sordiana completa

[come interprete e/o regista (in ordine cronologico di pubblicazione)]

**SCIPIONE L'AFRICANO** (4 agosto 1937<sup>1</sup>). *Produzione*: Consorzio Scipione, Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.). *Distribuzione*: E.N.I.C. *Regia*: Carmine Gallone. *Assistenza alla regia*: Piero Braccialini, Francesco Di Sirignano, Giorgio Ferroni, Giorgio Mannini, Romolo Marcellini, Paolo Moffa, Domenico Paoletta e Ferdinando Maria Poggioli. *Soggetto e Sceneggiatura*: Carmine Gallone, Camillo Mariani Dell'Aguillara e Sebastiano A. Luciani. *Fotografia*: Ubaldo Arata e Anchise Brizzi. *Montaggio*: Oswald Hafenrichter. *Musica*: Ildebrando Pizzetti. *Scenografia*: Pietro Aschieri e Carmine Gallone. *Interpreti*: Annibale Ninchi (Publio Cornelio Scipione), Camillo Pilotto (Annibale), Fosco Giachetti (Massinissa), Francesca Braggiotti (Regina Sofonisba), Marcello Giorda (Re Siface), Raimondo Van Riel (Maharbare), Isa Miranda (Velia), Carlo Lombardi (Lucio), Diana Lante (moglie di Scipione), Lamberto Picasso (Asdrubale), Marcello Giorda (Siface), Memo Benassi (Catone), Marcello Spada (Arunte), Ciro Galvani (Quinto Fabio Massimo), Guglielmo Barnabò (Furio) Franco Coop (Mezio) Piero Carnabuci (reduce) Achille Majeroni (senatore), Carlo Tamberlani (ambasciatore), Gino Viotti (mercante), Ugo Sasso (ufficiale cartaginese), Clara Padoa (schiava), Mario Gallina (ambasciatore), Olinto Cristina (ambasciatore), Carlo Duse (messo), **Alberto Sordi** (soldato romano), Antonella Steni (bambina). *Durata*: 83 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL FEROCO SALADINO** (1937). *Produzione*: Capitani film, Industrie Cinematografiche Artistiche Romane (I.C.A.R.). *Produttore esecutivo*: Giuseppe Sylos. *Distribuzione*: Generalcine. *Regia*: Mario Bonnard. *Soggetto*: Ettore M. Margadonna, Gino Rocca. *Sceneggiatura*: Mario Bonnard ed Ettore M. Margadonna. *Fotografia*: Carlo Montuori. *Musica*: Giulio Bonnard. *Scenografia*: Alfredo Montori (e Italo Tomassi non accreditato). *Arredamento*: Emanuele Caracciolo. *Interpreti*: Angelo Musco (Pompeo Darly nella rivista il Feroce Saladino) Rosina Anselmi (Amalia, moglie di Pompeo), Alida Valli: Dora Florida (nella rivista Sulamita), Mario Mazza (l'acrobata Johnson nella rivista Tarzan), Maria Donati (Ivonne, tenutaria della pensione per artisti), Lino Carenzio Gastone (nella rivista: il fine dicitore), Nicola Maldacea (il ciambellano nella rivista), Checco Durante (direttore del teatro Vittoria), Eugenio Colombo (amministratore del teatro), Nino Marchesini (commendator Fani), Luigi Zerbinati (segretario di Fani), Carlo Duse (regista), Alfredo Martinelli (direttore d'orchestra del Teatro Apollo), Paolo Ferrara (Girolamo Mipaghi) Giuliana Gianni (ballerina), Elli Parvo (attrice truccata all'orientale), **Alberto Sordi** (leone *en travesti*), Pina Renzi (attrice nervosa dal parlare incomprensibile), Armando Fineschi (suo marito), Rocco D'Assunta (conte di Montholon), Carla Candiani (contessa Albina di Montholon), Vittoria Carpi. *Durata*: 94 minuti.

**LA PRINCIPESSA TARAKANOVA** (1938). *Produzione*: Chronos Films, Nero Films, Società Anonima Film Internazionali (SAFI). *Produttore esecutivo*: Roberto Dandi. *Distribuzione*: Euro International Film (E.I.A.), World Pictures Corporation. *Regia*: Fëdor Ozep e Mario Soldati. *Soggetto*: André Lang, Ladislao Vajda. *Sceneggiatura*: Mario Soldati, Evelina Levi. *Fotografia*: Curt Courant, Massimo Terzano. *Montaggio*: Ferdinando M. Poggioli. *Musica*: Riccardo Zandonai, Renzo Rossellini. *Scenografia*: Andrej Andreev, Guido Fiorini ed Alberto Fusi. *Costumi*: Georgij Annenkov, Marina Scialapin. *Interpreti*: Annie Vernay (la principessa Elisabetta Tarakanova), Pierre Richard-Willm (Alexis Orloff), Roger Karl (il principe Radziwill), Suzy Prim (l'imperatrice Caterina II), Anna Magnani (Marietta, la cameriera), Abel Jacquin (il capitano Nikolsky), Memo Benassi (l'ambasciatore russo) Antonio Centa (il capitano Sleptozow), **Alberto Sordi** (uno studente), Guglielmo Sinaz. *Doppiatori italiani*: Lydia

---

<sup>1</sup> Nel corso della seguente filmografia indicherò l'anno di uscita del film e non quello di realizzazione. (N. del A.).

Simoneschi (Annie Vernay), Augusto Marcacci (Pierre Richard-Willm), Gaetano Verna (Roger Karl), Giovanna Scotto (Suzy Prim), Marcella Rovena (Anna Magnani). *Durata*: 98 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**LA NOTTE DELLE BEFFE** (11 dicembre 1939). *Produzione*: Iris Film. *Produttore esecutivo*: Michele Macchia, Alfonso Ruo e Celestino Cairella. *Distribuzione*: Generalcine. *Regia*: Carlo Campogalliani. *Soggetto*: dalla pièce teatrale "Il Passatore" di Alberto Donini, Guglielmo Zorzi. *Sceneggiatura*: Sergio Amidei Aldo Vergano. *Fotografia*: Piero Pupilli. *Montaggio*: Carlo Campogalliani ed Ignazio Ferronetti. *Musica*: Ettore Montanaro. *Suono*: Biagio Fiorelli. *Scenografia*: Nino Maccaronese. *Interpreti*: Amedeo Nazzari (Capatosta), Dria Paola (Giulietta), Maurizio D'Ancora (Filippo), Elli Parvo (Maria, la figlia dell'oste), Olga Capri (Assunta), Ernesto Almirante (Francesco Acquaviva), Achille Majeroni (Righetti), Giovanni Petrucci: [con il nome Giovanni Petti] (Gennaro, l'oste), Andrea Checchi (Giorgio Albini) Arnaldo Arnaldi (Pallotta), Giuseppe Pierozzi (Pietro) Oscar Andriani (un falso brigante), Lia Orlandini (Ersilia), **Alberto Sordi** (Bentivoglio), Mario Lodolini (uno studente), Guglielmo Sinaz, Lina Tartara Minora, Domenico Serra, Eugenio Duse, Giuseppe Rinaldi. *Durata*: 68 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**CUORI NELLA TORMENTA** (27 maggio 1940). *Produzione*: Atesia Film. *Produttore esecutivo*: Icilio Sterbini. *Distribuzione*: Cine Tirrenia. *Regia*: Carlo Campogalliani. *Soggetto*: Carlo Campogalliani. *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Carlo Campogalliani. *Fotografia*: Aldo Tonti. *Operatore*: Beniamino Fossati. *Montaggio*: Vincenzo Sorelli. *Musica*: Nino Piccinelli. *Suono*: Orazio Sacco. *Scenografia*: Piero Filippone e Bruno Rastelli. *Costumi*: Savino Fino. *Interpreti*: Silvia Manto (Roberta Lanzi), Dria Paola (Teresa), Camillo Pilotto (il medico dottor Fabbri), Mino Doro (Pietro Trentin), Lia Orlandini (Claretta), Augusto Marcacci (Alfonso), Giuseppe Rinaldi (Paolo Antinori), Amina Pirani Maggi (Gilda, Madre di Teresa), Felice Minotti (Giovanni, Padre di teresa), Oreste Fares (il dottor Antinori), Giorgio Costantini (Andrea), Roberto Bianchi Montero (l'albergatore), Domenico Serra (Renato), **Alberto Sordi** (Giulio Ferri). *Doppiatori italiani*: Olinto Cristina (Felice Minotti), Gualtiero De Angelis (**Alberto Sordi**), Guido Panicali (Mino Doro), Lidia Simoneschi (Silvia Manto). *Durata*: 90 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**LE SIGNORINE DELLA VILLA ACCANTO** (17 aprile 1942). *Produzione*: Appia Cinematografica, Esedra. *Produttore esecutivo*: Arturo Collari. *Distribuzione*: Generalcine. *Regia*: Gian Paolo Rosmino. *Assistenza alla regia*: Carola Martini. *Soggetto*: dalla commedia omonima di Ugo Farulli. *Sceneggiatura*: Antonio Leonviola. *Fotografia*: Tino Santoni. *Montaggio*: Guido Bertoli e Otello Colangeli. *Musica*: Giovanni Militello. *Suono*: Franco Croci. *Scenografia*: Umberto Torri. *Arredamento*: Paolo Reni. *Interpreti*: Antonio Gandusio (il professore di filosofia), Peppino De Filippo (l'autista), Lia Orlandini: (la moglie del professore), Marisa Vernati (la divetta del café-chantant), Olga Solbelli (la proprietaria della villa), Otello Toso (suo nipote), Satia Benni (Emma, figlia del professore), Luciana Danieli (altra figlia del professore), Margrit Grantzen (altra figlia del professore), Tatiana Farnese (altra figlia del professore), Nada Fiorelli, (altra figlia del professore), Delia Lancelotti (altra figlia del professore), Liliana Lorusso (altra figlia del professore), Gigliola Rosmino (altra figlia del professore), **Alberto Sordi** (un giovane invitato al ballo), Franco Becci, Roberto Bruni, Olinto Cristina, Pina Gallini, Alfredo Morati, Liana Serena, Luisa Ventura. *Durata*: 88 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**GIARABUB** (8 maggio 1942). *Produzione*: Era film, Scalera film s.p.a. *Produttore esecutivo*: Eugenio Fontana. *Distribuzione*: Scalera film s.p.a. *Regia*: Goffredo Alessandrini. *Soggetto*: Asvero Gravelli. *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Alberto Consiglio, Gherardo Gherardi, Gian Gaspare Napolitano e Orio Vergani. *Fotografia*: Giuseppe Caracciolo. *Operatore*: Livio Dall'Aglio. *Montaggio*: Eraldo Da Roma. *Musica*: Renzo Rossellini (la canzone "La sagra di Giarabub" viene composta da Mario Ruccione). *Suono*: Piero Cavazzuti. *Scenografia*: Amleto Bonetti. *Arredamento*: Paolo Reni. *Interpreti*: Doris Duranti (Dolores), Mario Ferrari (il capitano del Grande), Carlo Ninchi (il maggiore Castagna), Carlo Duse (l'ufficiale al telefono in trincea), Piero Pastore (il tenente Martini), **Alberto Sordi** (il tenente Sordi), Carlo Romano (il maresciallo Romano), Vittorio Duse (un giocatore di carte), Amilcare Pettinelli, Erminio Spalla. *Durata*: 93 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**I TRE AQUILOTTI** (30 agosto 1942) *Produzione*: Alleanza Cinematografica Italiana (A.C.I.). *Produttore esecutivo*: Luigo Giacosi e Franco Riganti. *Distribuzione*: Alleanza Cinematografica Italiana (A.C.I.) e Europa-Filmverleih AG. *Regia*: Mario Mattoli. *Assistenza alla regia*: Leo Cattozzo. *Soggetto*: Tito Silvio Mursino (al secolo Vittorio Mussolini). *Sceneggiatura*: Mario Mattoli e Alessandro De Stefani.

*Fotografia:* Anchise Brizzi.. *Operatore:* Václav Vich. *Montaggio:* Fernando Tropea e Giuliana Giammarino. *Musica:* Ezio Carabella, Renzo Rossellini e Giovanni D'Anzi. *Suono:* Luigi Puri. *Scenografia:* Piero Filippone e Italo Tomassi.. *Interpreti:* Leonardo Cortese (Marco Massi), Michela Belmonte (Adriana Terrazzani), Carlo Minello (Mario Terrazzani), **Alberto Sordi** (Filippo Nardini), Galeazzo Benti (Andrea Torelli), Piero Carnabuci (generale comandante), Enrico Effernelli (Fioresi), Pietro Bigerna (Cesarini), Paolo Carlini (allievo aviere), Leo Cattozzo (maggiore addetto ai servizi), Vianora di San Giusto (la signora Terrazzani), Cesare Erminio (aviere), Riccardo Fellini (allievo aviere), Mario Liberati (maresciallo istruttore). *Doppiatori italiani:* Emilio Cigoli (Piero Carnabuci), Carlo Ninchi (Mario Liberati), Giovanna Scotto (Vianora di San Giusto). *Durata:* 80 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**LA SIGNORINA** (settembre 1942) *Produzione:* Sabaudia film. *Produttore esecutivo:* Angelo Tarchi. *Distribuzione:* Rex - Artisti Associati. *Regia:* Ladislao Kish. *Soggetto:* Gerolamo Rovetta ed Alessandro De Stefani. *Sceneggiatura:* Guido Cantini ed Alessandro De Stefani. *Fotografia:* Giorgio Orsini. *Operatore:* Giorgio Orsini. *Montaggio:* Giancarlo Cappelli. *Musica:* Giovanni Militello. *Suono:* . *Scenografia:* Arnaldo Foresti. *Arredamento:* Giorgio Paccarié. *Costumi:* Veniero Colasanti. *Interpreti:* Loredana (Lulù), Nino Besozzi (Francesco Roero), Laura Nucci (Fani), **Alberto Sordi** (Nino), Paolo Stoppa (l'amante di Fani), Rosanna Bra (Lulù da bambina), Leda Gloria, Maria Jacobini, Giacomo Moschini, Giovanni Varni, Nino Marchesini, Lydia Johnson, Liana Del Balzo, Adele de Cristofaro, Anna Maria Dionisi, Renata Drago, Elio Marcuzzo, Adele Paternò, Marika Spada, Giuseppe Varni. *Durata:* 83 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**CASANOVA FAREBBE COSÌ** (5 dicembre 1942). (). *Produzione:* Società Italiana Cines, Juventus Film. *Produttore esecutivo:* Raffaele Colamonicì. *Distribuzione:* Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.), Continental Motion Pictures Corporation. *Regia:* Carlo Ludovico Bragaglia. *Assistenza alla regia:* . *Soggetto:* dalla piece di Armando Curcio. *Sceneggiatura:* Carlo Ludovico Bragaglia e Peppino De Filippo. *Fotografia:* Rodolfo Lombardi. *Operatore:* Rodolfo Lombardi. *Montaggio:* Gabriele Varriale. *Musica:* Giulio Bonnard. *Suono:* Venanzio Lisca. *Scenografia:* Alfredo Montor e Mario Rappini. *Interpreti:* Eduardo De Filippo (Don Ferdinando), Peppino De Filippo (Don Agostino), Clelia Matania (Maria Grazia), Giorgio De Rege (Ernestino), Nietta Zocchi (Donna Rosalia), Gildo Bocci (Pacchialone), Nicola Maldacea (il barbiere), Ciro Berardi (cliente del barbiere), Aristide Garbini (il maresciallo), Giovanni Conforti (il maggiordomo), Roberto Bianchi Montero (giocatore di biliardo), Eduardo Passarelli (altro giocatore di biliardo), **Alberto Sordi** (altro giocatore), Mario Pucci. *Durata:* 62 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**SANT'ELENA, PICCOLA ISOLA** (giugno 1943). *Produzione:* Scalera Film S.P.A. *Produttore esecutivo:* Fernando Pisani e Cesare Zanetti. *Distribuzione:* Scalera Film S.P.A. *Regia:* Umberto Scarpelli e Renato Simoni. *Soggetto:* Otello Pagliai e Renato Simoni. *Sceneggiatura:* Oreste Biancoli ed Ettore Maria Margadonna. *Fotografia:* Mario Bava. *Montaggio:* Eraldo Da Roma. *Musica:* Fernando Previtali. *Suono:* Adolfo Alessandrini e Valerio Secondini. *Scenografia:* Andrea Belobodoroff ed Antonio Valente. *Arredamento:* Gustavo Abel e Pietro Monastero. *Costumi:* Vittorio Nino Novarese. *Interpreti:* Ruggero Ruggeri (Napoleone Bonaparte), Mercedes Brignone (Letizia Ramolino, madre di Napoleone), Carla Candiani (contessa Albina di Montholon), Mario Brizzolari (il generale Montholon), Rubi D'Alma (contessa Bertrand), Luigi Cimara (il maresciallo Bertrand), Elsa De Giorgi (Betsy), Micaela Giustiani (Jenny, sorella di Betsy), Lamberto Picasso (generale Hudson Lowe), Renato Cialente (ministro Sir Henry Bells), Annibale Betrone (ammiraglio), Salvo Randone (generale Gourgaud), **Alberto Sordi** (capitano Popleton), Paolo Stoppa (medico curante di Napoleone), Dino Di Luca (Marchand, il domestico) Anna Carena (dama di compagnia di Letizia Bonaparte), Franco Becci (conte Lascases), Cesare Fantoni (Cipriani), Luigi Garbuio (bambino), Andrea Maroni (Santoni), Alberto Pomerani (altro bambino), Gian Paolo Rosmino (colonnello Malcolm), Rosetta Tofano (nobildonna inglese), Silverio Pisu (Emanuele), Luigi Zoncada, Cesare Polesello. *Doppiatori italiani:* Giorgio Capecchi (Franco Becci), Tina Lattanzi (Rubi D'Alma), Amilcare Pettinelli (Annibale Betrone). *Durata:* 82 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**TRE RAGAZZE CERCANO MARITO** (1944). *Produzione:* Industrie Cinematografiche Italiane (I.C.I.). *Produttore esecutivo:* Evaristo Signorini. *Distribuzione:* Industrie Cinematografiche Italiane (I.C.I.). *Regia:* Duilio Coletti.. *Soggetto:* Alessandro De Stefani. *Sceneggiatura:* Duilio Coletti e Alessandro De Stefani. *Fotografia:* Domenico Scala. *Montaggio:* Gisa Radicchi Levi. *Musica:* Nuccio Fiorda. *Suono:* . *Scenografia:* Antonio Tagliolini e Enrico Verdozzi. *Dipartimento artistico:* Ilario Tomassi. *Interpreti:* Dina Galli (signora Amalia Lorenzini), Antonio Gandusio (Luigi Costantini), Vera Bergman (Elena), Carla Del

Poggio (Liliana), Clara Zani (Vera), Nino Besozzi (professor Ottavio), Aldo Fiorelli (Stefano), **Alberto Sordi** (Giulio), Adele Garavaglia (Maddalena), Lina Tartara Minora (Giulietta). *Doppiatori italiani*: . *Durata*: 79 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**CIRCO EQUESTRE ZA-BUM** (aprile 1944). *Produzione*: Produzione Associata. *Produttore esecutivo*: Giuseppe (Peppino) Amato. *Distribuzione*: Titanus. *Regia*: Mario Mattoli. *Soggetto*: Marcello Marchesi, Vittorio Metz e Mario Mattoli. *Sceneggiatura*: Marcello Marchesi, Vittorio Metz e Mario Mattoli. *Fotografia*: Carlo Montuori. *Suono*: Kurt Doubrowsky. *Interpreti*: Galeazzo Benti, Carlo Campanini, Vera Carmi, Ada Dondini, Aldo Fabrizi, Mara Landi, Roldano Lupi, Ave Ninchi, Carlo Ninchi, Mirella Pardi, Luigi Pavese, Isa Pola, Franco Scandurra, Vinicio Sofia, **Alberto Sordi**, Leopoldo Valentini, Alida Valli, Enrico Viarisio, Maria Zanolini. *Doppiatori italiani*: . *Durata*: 85 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**CHI L'HA VISTO?** (settembre 1945). *Produzione*: Generalcine, Industrie Cinematografiche Artistiche Romane (I.C.A.R.). *Produttore esecutivo*: Antonio Rossi. *Distribuzione*: Industrie Cinematografiche Artistiche Romane (I.C.A.R.). *Regia*: Goffredo Alessandrini. *Assistenza alla regia*: Sergio Greco. *Soggetto*: Federico Fellini e Piero Tellini. *Sceneggiatura*: Federico Fellini e Piero Tellini. *Fotografia*: Domenico Scala. *Montaggio*: Mario Serandrei. *Musica*: Gino Filippini. *Suono*: Giovanni Bianchi. *Scenografia*: Ottavio Scotti. *Arredamento*: Cesare Pavani e Ilario Tomassi. *Costumi*: Gino Sensani. *Interpreti*: Virgilio Riento (Emilio), Carlo Campanini (Gigetto), Valentina Cortese (Luisella), Ada Dondini (zia di Luisella), **Alberto Sordi** (idraulico), Giovanni Grasso jr., Giacinto Molteni, Dina Perbellini, Pina Renzi, Tino Scotti, Guglielmo Sinaz, Aroldo Tieri. *Durata*: 81 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**L'INNOCENTE CASIMIRO** (ottobre 1945). *Produzione*: A.R.S. Società Gestioni Cinematografiche. *Produttore esecutivo*: Umberto Bompani, Valentino Brosio e Nassimo Marciano. *Distribuzione*: Lux Film. *Regia*: Carlo Campogalliani. *Soggetto*: dalla pièce teatrale "Scandalo al collegio" di Mario Amendola. *Sceneggiatura*: Mario Amendola, Carlo Campogalliani e Vincenzo Rovi. *Fotografia*: Ubaldo Arata. *Operatore*: . *Montaggio*: . Eraldo Da Roma *Musica*: Eldo Di Lazzaro. *Suono*: . *Scenografia*: Gastone Medin. *Arredamento*: Gino Brosio. *Costumi*: Ines De Fornari. *Interpreti*: Erminio Macario (Casimiro Pelagatti), Enzo Biliotti (il dottor Raglia), Olinto Cristina (il preside), Baby Donall (Paola), Ada Dondini (zia Tecla), Mimi Dugini, Checco Durante, Adriana Facchetti (la signorina Pannelli), Lauro Gazzolo (Pietro), Loris Gizzi (Gustavo Corra), Lea Padovani (Marcella), Emilio Petacci, Giuseppe Pierozzi, Amina Pirani Maggi (la madre di Casimiro), Letizia Quaranta, Adriana Serra (Silvia), Vinicio Sofia (il professor Polpettone), **Alberto Sordi** (il fidanzato di Paola), Paola Veneroni (Emilia), . *Doppiatori italiani*: Carlo Romano (Loris Gizzi), Lydia Simoneschi (Lea Padovani). *Durata*: 83 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**LE MISERIE DEL SIGNOR TRAVET** (15 dicembre 1945). *Produzione*: Pan Film. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis, Umberto Bombiani (Marcello D'Amico, non accreditato). *Distribuzione*: Lux Film. *Regia*: Mario Soldati. *Assistenza alla regia*: Marino Girolami e Jone Tuzzi. *Soggetto*: dalla pièce di Vittorio Bersezio "Le miserie di Monsù Travet". *Sceneggiatura*: Aldo De Benedetti, Carlo Musso e Tullio Pinelli. *Fotografia*: Massimo Terzano. *Montaggio*: Gisa Radicchi Levi. *Musica*: Nino Rota (direzione del maestro Fernando Previtali). *Suono*: Mario Amari. *Scenografia*: Piero Filippone e Anna Maria Feo. *Arredamento*: Gino Brosio. *Costumi*: Vittorio (Nino) Novarese. *Trucco*: Gustav Hrdlicka. *Interpreti*: Carlo Campanini (Ignazio Travet), **Alberto Sordi** (Barbarotti), Gino Cervi ( il commendatore), Luigi Pavese (il capo sezione), Vera Carmi (Rosa Travet), Paola Veneroni (Marianin Travet), Carlo Mazzeola (il notaio), Gianni Agus (Velàn), Michele Malaspina (Rusca), Felice Minotti (Giuan, il primo usciere), Ernesto Collo (secondo usciere), Enrico Efferelli (Paolin), Mario Siletti (Moton), Laura Gore (Brigida), Pierluigi Verlado (Carluccio Travet). *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO** (23 settembre 1947). *Produzione*: Lux Film e Pao Film. *Produttore esecutivo*: Marcello D'Amico. *Direzione di produzione*: Raffaele Barba (Alfredo De Laurentiis, segretario). *Distribuzione*: Lux Film, Lux Film Distributing Corporation. *Regia*: Alberto Lattuada. *Assistenza alla regia*: Luigi Filippo D'Amico e Bianca Lattuada. *Soggetto*: dal romanzo "Giovanni Episcopo" di Gabriele D'Annunzio. *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Alberto Lattuada, Piero Tellini, Federico Fellini ed Aldo Fabrizi. *Fotografia*: Aldo Tonti . *Operatore*: Raffaele Masciocchi. *Montaggio*: Giuliana Atteni. *Musica*: Felice Lattuada e Nino Rota (direzione del maestro Fernando Previtali). *Suono*: Mario Amari ed Eraldo Giordani. *Scenografia*: Dario Cecchi e Guido Fiorini. *Arredamento*: Luigi Gervasi. *Costumi*: Gino Sensani (Maria Baroni, assistente). *Trucco*: Guglielmo Bonotti e Grazia De Rossi. *Interpreti*: Aldo Fabrizi (Giovanni Episcopo), Roldano Lupi (Giulio Wanzer), Yvonne

Sanson (Ginevra Canale), Ave Ninchi (Emilia Canali), Amedeo Fabrizi (Ciro Episcopo), Nando Bruno (Antonio), **Alberto Sordi** (Doberti), Francesco De Marco (Canale), Lia Grani (Adele), Maria Gonnelli (Santina), Gino Cavalieri (direttore dell'archivio), Gian Luca Cortese: (marchese Aguti), Folco Lulli (Carlini), Galeazzo Benti (ufficiale di cavalleria), Silvana Mangano (una ballerina), Gina Lollobrigida (invitata alla festa), Ugo Attanasio (invitato alla festa), Luigi Filippo D'Amico (un passante), Diego Calcagno (uno dei tre amici), Mario Perrone (uno dei tre amici), Gilberto Severi (uno dei tre amici), Giorgio Moser, Nella Paoli, Jone Morino, Marco Tulli, Price Volodimerov. *Doppiatori italiani*: . *Durata*: 94 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL PASSATORE** (22 ottobre 1947). *Produzione*: Lux Film. *Produttore esecutivo*: Luigi Rovere e Dino de Laurentiis. *Direzione di produzione*: Giovanni La Terza. *Distribuzione*: Lux Film Distributing Corporation. *Regia*: Duilio Coletti. *Assistenza alla regia*: Leonardo Benvenuti e David Carbonari. *Soggetto*: tratto dal romanzo di Bruno Corra. *Sceneggiatura*: Duilio Coletti, Federico Fellini, Tullio Pinelli Ugo Betti e Cesare Zavattini. *Fotografia*: Carlo Montuori. *Montaggio*: Mario Serandrei. *Musica*: Enzo Masetti (direzione del maestro Ugo Giacomozzi). *Suono*: Tullo Parmegiani. *Scenografia*: Ottavio Scotti . *Arredamento*: Antonio Leonardi. *Costumi*: Vittorio Nino Novarese. *Interpreti*: Rossano Brazzi (Stefano Pelloni, detto *Il Passatore*), Valentina Cortese (Barbara Montanari), Carlo Ninchi (don Morini), Camillo Pilotto (Gigiazzo), Liliana Laine (contessa Isolina Ghilardi), Carlo Campanini (Peppino), Gualtiero Tumiatì (padre del Passatore), Bella Starace Sainati (madre del Passatore), Giovanni Grasso (Lazzanni), Folco Lulli (il Monco), **Alberto Sordi** (brigante), Carlo Tamberlani (Maresciallo Borghi), Gianni Baghino (brigante), Franco Balducci (Giacomo), Memmo Carotenuto (brigante), Agnese Dubbini (ricca signora), Enrico Luzi (Studente), Pupella Maggio (Marta), Pietro Palermi (brigante gentile), Alfredo Martinelli, Luigi Garrone. *Doppiatori italiani*: Carlo Romano (**Alberto Sordi**), Giulio Panicali (Rossano Brazzi) e Lydia Simoneschi (Valentina Cortese). *Durata*: 94 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL VENTO M'HA CANTATO UNA CANZONE** (19 aprile 1947). *Produzione*: Audax Film. *Produttore esecutivo*: Luigi Bigerna, Luciano Doria e Carlo Merkel. *Regia*: Camillo Mastrocinque. *Assistenza alla regia*: Anton Giulio Majano. *Soggetto*: Anton Giulio Majano e Vittorio Nino Novarese . *Sceneggiatura*: Anton Giulio Majano, Camillo Mastrocinque e Vittorio Nino Novarese. *Fotografia*: Arturo Galea. *Operatore*: Augusto Tiezzi. *Montaggio*: Giuseppe Vari . *Musica*: Ulisse Siciliani e Vallardi.. *Scenografia*: Aldo Calvo. *Arredamento*: Ermanno Taponi. *Costumi*: Aldo Costanzi. *Trucco*: Virgilio Morosetti. *Interpreti*: Laura Solari (Laura), Pietro Bigerna (Renato), Virgilio Riento (Scipione), Maria Caniglia (Se stessa), **Alberto Sordi** (Paolo), Galeazzo Benti, Loris Gizzi, Carlo Mazzarella, Lia Orlandini (moglie di Scipione), Mario Siletti, Daniela Dardi, Myriam Glori, Elena Penescu, Gianni Von Sorch, Adriana Serra, Laura Gore, Gorella Gori, Maria Pia Spini, Attilio Torelli. *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**CHE TEMPI!** (1948). *Produzione e distribuzione*: Taurus Film. *Direzione di produzione*: Gianni Castagneto e. *Regia*: Giorgio Bianchi. *Assistenza alla regia*: Augusto Camerini. *Soggetto*: dalla commedia "Pignasecca e Pignaverde" di Emerico Valentineti . *Sceneggiatura*: Giorgio Bianchi, Gilberto Govi e Aldo De Benedetti. *Fotografia*: Giuseppe La Torre. *Operatore*: . *Montaggio*: Gabriele Varriale. *Musica*: Cesare A. Bixio ed Angelo Francesco Lavagnino.. *Scenografia*: Ottavio Scotti. *Arredamento*: Guglielmo Borzone. *Interpreti*: Gilberto Govi (Felice Pastorino), Lea Padovani (Anna Pastorino), Walter Chiari (Eugenio Devoto), Paolo Stoppa (Alessandro Raffo), **Alberto Sordi** (Manuel Aguirre), Enrico Ardizzone (facchino), Daniele Chiapparino (barbiere), Luigi Dameri (Merello, il grossista), Sergio Fosco (venditore di cravatte), Giuseppe Gaggero (portinaio), M. Luciani (Sacerdote), P. Palmieri (spedizioniere), F Pittaluga (vecchio signore) e Andrea Poggi (autista taxi), G. Tornamienti (capo scaricatore), G. Vitaliani (Pasquini), T. Vitaliani (Bigliettaio). *Doppiatori italiani*: Giulio Panicali (Walter Chiari). *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**SOTTO IL SOLE DI ROMA** ( 2 ottobre 1948). *Produzione*: Universalcine. *Produttore esecutivo*: Sandro Ghenzi e Antonio Roi. *Direzione di produzione*: Ermanno Donati, Ignazio Luceri e Piero Piguti (segretario di produzione). *Distribuzione*: Fincine e United Artists. *Regia*: Renato Castellani. *Assistenza alla regia*: Franco Brusati e Marino Girolami. *Soggetto*: Renato Castellani e Fausto Tozzi. *Sceneggiatura*: Renato Castellani, Sergio Amidei, Emilio Cecchi, Ettore Maria Margadonna e Fausto Tozzi. *Fotografia*: Domenico Scala. *Operatore*: Armando Nannuzzi. *Montaggio*: Giuliano Betti e Paolo Heusch. *Musica*: Nino Rota (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Scenografia*: Dario Cecchi. *Trucco*: Otello Fava. *Interpreti*: Oscar Blando (Ciro), Liliana Mancini (Iris), Francesco Golisano (Geppa), Ennio Fabeni (Bruno), Alfredo Locatelli (Nerone), Gaetano Chiurazzi (Bellicapelli), Anselmo Di Biagio (Dottorino), Ferruccio Tozzi (padre di Giro),

Maria Tozzi (madre di Ciro), Giuseppina Fava (portiera), Raffaele Caporilli ('Mbriachella), Ilario Malaschini (Pirata), Omero Paoloni (Coccolone), Gisella Monaldi (Tosca), **Alberto Sordi** (Fernando), Luigi Valentini (Romoleto), Glauco Panaccione (Panaccioni), Angelo Giacometti (cameriere), Lorenzo di Marco (contadino), Luisa Rossi, Gina Mascetti e Tano Cimarosa. *Durata*: 104 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**MAMMA MIA CHE IMPRESSIONE!** (aprile 1951). *Produzione*: Produzione Films Comici (P.F.C.). *Produttore esecutivo*: Vittorio De Sica e **Alberto Sordi**. *Direzione di produzione*: Nino Misiano, Roberto Moretti e Pasquale Misiano (segretario di produzione). *Distribuzione*: ENIC. *Regia*: Roberto Savarese (con la supervisione di Vittorio De Sica). *Assistenza alla regia*: Franco Montemurro. *Soggetto*: **Alberto Sordi**. *Sceneggiatura*: **Alberto Sordi** e Cesare Zavattini. *Fotografia*: Carlo Montuori. *Operatore*: Goffredo Bellisario. *Montaggio*: Eraldo Da Roma ed Angelo Pennoni (segretario di edizione). *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino ed Aberto Barberis (musiche dirette dal maestro Carlo Savina). *Suono*: Mario Amari e Bruno Brunacci. *Scenografia*: Alfredo Montori. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto), Giovanna Pala (Margherita), Carlo Giustini (Arturo), Frank Colson (Don Isidoro), Luigi Pavese (commissario sportivo), Fausto Guerzoni (venditore di presepi), Dina Romano (perpetua), Carlo Delle Piane (Testa di triangolo), Vinicio Sofia (addetto alla palestra), Marco Tulli (Ortelli), Checco Rissone (viaggiatore), Riccardo Bertazzolo (bagnino), Franco Randisi (l'antipatico), Aldo Trifiletti (Gualandri), Alberto D'Amario (colonnello Pisacane) e Raniero De Cenzo (lo scopino). *Durata*: 98 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**CAMERIERA BELLA PRESENZA OFFRESI** (3 novembre 1951). *Produzione*: Società Italiana Cines. *Direzione di produzione*: Giacomo Aragno, Carlo Civallo e Marcello Giannini. *Distribuzione*: CEI Incom. *Regia*: Giorgio Pàstina. *Assistenza alla regia*: Roberto Fabbri. *Soggetto*: Nicola Manzari. *Sceneggiatura*: Aldo De Benedetti, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Federico Fellini, Ruggero Maccari e Tullio Pinelli. *Fotografia*: Domenico Scala. *Operatore*: Marcello Gatti. *Montaggio*: Eraldo da Roma. *Musica*: Alessandro Cicognini. *Suono*: Bruno Brunacci. *Scenografia*: Alfredo Montori. *Arredamento*: Raffaello Tolfo. *Costumi*: Gaia Romanini. *Trucco*: Dante ed Eligio Trani. *Interpreti*: Elsa Merlini (Maria, la cameriera), Gino Cervi (Filiberto Morrucchi, il suo fidanzato), Peppino De Filippo (l'avvocato), Delia Scala (la moglie dell'avvocato), Titina De Filippo (l'ex cantante lirica), Giulietta Masina (Ermelinda, la sua cameriera), **Alberto Sordi** (Donato, un alpino suo fidanzato), Vittorio De Sica (Leonardo Leonardi, l'attore di prosa), Isa Miranda (Angela Leonardi, sua moglie), Milly Vitale (Nandina, l'amica dell'attore), Armando Migliari (il legale dei Leonardi), Aroldo Tieri (Luigino, il segretario dell'attore). Cesare Fantoni (Bernanzoni, l'impresario dell'attore), Enrica De Simone (Dora Leonardi, figlia dell'attore), Desiderio Nobile (il maggiordomo dei Leonardi), Arturo Bragaglia (Matteo, lo zio di Berto), Bella Starace Sainati (Celestina, la guardiana della villa), Grazia Spadaro (una signora siciliana), Aldo Fabrizi (Giovanni Marchetti, commesso viaggiatore), Enrico Viarisio (Camillo, un suo amico), Pina Piovani (moglie del commesso viaggiatore), Domenico Modugno (Enrico Marchetti, figlio del commesso), Mariolina Bovo (figlia del commesso viaggiatore), Paolo Ferrara (medico vicino di casa del commesso), Eduardo De Filippo (Raffaele, il professore di matematica), Vittoria Crispo (Annetta, sorella di Raffaele), Dina Sassoli (Carolina, altra sorella di Raffaele), Natale Cirino (dottore della seduta spiritica), Carlo Ninchi (il sacerdote delle nozze), Marcella Rovena (la contessa), Gina Mascetti (la portinaia), Giulio Battiferri (un vetturino), Elena Del Mare, Michele Raffa e Pina Ingros. *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**È ARRIVATO L'ACCORDATORE ZERO IN AMORE** (luglio 1952). *Produzione*: Itala Film, Titanus. *Produttore esecutivo*: Carlo Ponti. *Direzione di produzione*: Mario Bisi e Leopoldo Imperiali. *Distribuzione*: Etna Cinematografica, Titanus. *Regia*: Duilio Coletti. *Assistenza alla regia*: David Carbonari. *Soggetto*: dalla pièce "Gonzague" di Pierre Weber. *Sceneggiatura*: Mario Amendola, Paola Riccora, Ruggero Maccari, Augusto Borselli e Mario Brancacci. *Fotografia*: Renato Del Frate. *Operatore*: Carlo Di Palma. *Montaggio*: Jolanda Benvenuti e Lucia Samuiloff. *Musica*: Armando Fragna. *Suono*: Mario Messina. *Scenografia*: Ottavio Scotti. *Arredamento*: Antonio Leonardi. *Trucco*: Raimondo Van Riel. *Interpreti*: Nino Taranto (Achille Scozzella, ambasciatore del "Nica Rica"), **Alberto Sordi** (avvocato Adolfo), Tamara Lees (Adelina Porretti), Antonella Lualdi (Giulietta Narducci), Virgilio Riento (Bartolomeo Porretti), Ave Ninchi (signora Narducci), Alberto Sorrentino (signor Narducci), Fanfulla (addetto militare di Limonia), Lia Di Leo (cameriera), Sophia Loren (amica di Giulietta), Galeazzo Benti (giornalista), Armando Migliari (commissario Filippini), Giampiero Sammari (bambino), Silvio Bagolini (lestofante), Carlo Delle Piane, Antonio Amendola, Arnaldo Mochetti, Carlo Sposito, Gondrano Trucchi, Marco Tulli, Nyta Dover, Pamela Palma, Francesco Paoli, Carla Bertinelli, Giuliana Farnese, Rino Leandri, Pasquale Fasciano, Giuseppe Ricagno, Alfredo Rizzo, Mario Siletti, Anna Arena. *Durata*: 92 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**TOTÒ E I RE DI ROMA** (1952). *Produzione:* Golden Films, Humanitas Film. *Produttore esecutivo:* Romolo Laurenti. *Distribuzione:* Titanus. *Regia:* Steno (Stefano Vanzina) e Mario Monicelli. *Soggetto:* Dino Risi ed Ennio De Concini ispirato ai racconti "La morte dell'impiegato" ed "Esami di promozione" di Anton Čechov. *Sceneggiatura:* Ennio De Concini, Peppino De Filippo, Dino Risi, Steno, Mario Monicelli. *Fotografia:* Giuseppe La Torre. *Montaggio:* Adriana Novelli. *Musica:* Nino Rota.. *Scenografia:* Alberto Tavazzi. *Costumi:* Giuliano Paci. *Interpreti:* Totò (Ercole Pappalardo), Anna Carena (Armida, la moglie), Giovanna Pala (Giannina), Anna Vita (figlia maggiore di Ercole), **Alberto Sordi** (maestro elementare), Giulio Stival (Sua Eccellenza Langherozzi-Schianchi), Gianni Glori (Giorgio), Ernesto Almirante (il Padreterno), Giulio Cali (un sonatore di tromba), Erminio Petacci (Filippini), Pietro Carloni (Capasso, capoufficio), Eva Vanicek (Susanna, figlia di Ercole), Aroldo Tieri (Ferruccio), Francesca Pietrosi (una ragazza al Sistina), Marisa Fimiani (un'altra ragazza al Sistina), Ines Marchesini (la signora Sconocchia), Lilia Landi (la contessa al Sistina), Ada Mari (maestra esaminatrice), Paolo Ferrara (un maestro esaminatore), Eduardo Passarelli (altro maestro esaminatore), Nino Milano (impiegato allo sportello 9), Amedeo Girard (uscieri dell'albergo), Giulio Battisteri (guardiano dell'Olimpo), Armando Annuale (orchestrante), Mario Maresca (Trifossi), Alfredo Ragusa, Mimmo Poli, Rio Nobile, Amerigo Santarelli, Nino Marchetti, Eugenio Galafini, Celeste Almiri, Gorella Gori, Mario Castellani e Celeste Almiri Calza. *Durata:* 95 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**VIVA IL CINEMA** (1952). *Produzione e distribuzione:* AIAP, Glomer Film. *Produttore esecutivo:* Giorgio Baldaccini ed Enzo Trapani. *Direzione di produzione:* Renato De Pasqualis, Giorgio Gasparini, Vittorio Glori, Giusto Riccardo Magrini ed Enzo Merolle. *Regia:* Giorgio Baldaccini ed Enzo Trapani. *Assistenza alla regia:* Lia Fiorentini, Nanni Loy e Franco Montemurro. *Soggetto:* Fiorenzo Fiorentini, Giovanni Gigliozzi, Sergio Tesei, Vittorio Veltroni. *Sceneggiatura:* Giorgio Baldaccini, Enzo Trapani, Fiorenzo Fiorentini e Piero Vivarelli. *Fotografia:* Carlo Carlini. *Operatore:* Luigi Filippo Carta. *Montaggio:* Roberto Cinquini (Vana Caruso, segretaria di edizione). *Musica:* Vincenzo Falcomata. *Suono:* Alberto Bartolomei. *Scenografia:*. *Arredamento:* Arrigo Breschi. *Costumi:* Adriana Monaco. *Trucco:* Enrico Terenzio. *Interpreti:* Delia Scala (Palmina), Fiorenzo Fiorentini (Tonino), Virgilio Riento (Gambalesta), Corrado Alba (Ugo), Marilyn Buford (Tina), Carlo Campanini (se stesso), Walter Chiari (se stesso), Bruno Corell (Mario), Lianella Carell (Gertrude Edelweiss), Carlo Dapporto (Ferdinando D'Alba), Nyta Dover (Franca), Jole Fierro (Paola), Dante Maggio (Ciccillo), Nino Manfredi (Amico di Tonino), Arnoldo Foà (produttore), Marisa Merlini (Jacqueline), Silvana Pampanini (se stessa), Lois Maxwell, **Alberto Sordi** (voce narrante), Enzo Cerusico, Checco Durante, Judy Garda, Maria Frau, Guglielmo Inglese, Enrico Luzi (barbiere), Enzo Maggio, Gisella Monaldi (Giacinta), Paul Muller (Hans), Rossana Podestà (Marisa), Luigi Pavese, Luisa Rivelli, Giusi Raspani Dandolo, Giacomo Rondinella (cantante), Luisa Rivelli (Maria Pia), Gisella Sofio, Alberto Sorrentino (Giovanni), Irene Genna, Emma Baron, Ottavio Senoret, Andrea Petricca, Checco Durante (ex operatore), Michele Riccardini, Michael Tor, Marisa Valenti, Agnes Von Rosen, Letizia Stephan, Isabella Peroni, Alba Corrado. *Durata:* minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**LO SCEICCO BIANCO** (20 settembre 1952). *Produzione:* O.F.I., P.D.C. *Produttore esecutivo:* Luigi Rovere. *Direzione di produzione:* Eliseo Boschi, Antonio Greco, Enzo Provenzale e Vincenzo Taito (Renato Panteuzzi, segretario di produzione). *Distribuzione:* P.D.F., Janus Film. *Regia:* Federico Fellini. *Assistenza alla regia:* Stefano Ubezio. *Soggetto:* Federico Fellini, Tullio Pinelli e Michelangelo Antonioni. *Sceneggiatura:* Federico Fellini, Tullio Pinelli e Ennio Flaiano. *Fotografia:* Arturo Galleani e Leonida Barboni. *Operatore:* Antonio Belviso ed Osvaldo Civirani (fotografo di scena). *Montaggio:* Rolando Benedetti (Moraldo Rossi, segretario di edizione). *Musica:* Nino Rota (diretta dal maestro Fernando Previtali). *Suono:* Armando Rilli e Walfredo Traversari. *Scenografia:* Raffaello Tolfo. *Trucco:* Franco Titi. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Fernando Rivoli), Brunella Bovo (Wanda Cavalli), Leopoldo Trieste (Ivan Cavalli), Giulietta Masina (Cabiria), Lilia Landi (Felga), Ernesto Almirante (dottor Fortuna, regista di fotoromanzi), Fanny Marchiò (Marilena Vellardi), Gina Mascetti (la moglie di Fernando Rivoli), Enzo Maggio (Furio, portiere d'albergo), Ugo Attanasio (lo zio di Ivan), Jole Silvani, Anna Primula, Mimo Billi, Armando Libanchi, Antonio Acqua, Giulio Moreschi, Elettra Zago, Piero Antonucci, Ettore Maria Margadonna, Ialla Ambraziejus, Silvia De Vietri, Rino Leandri, Guglielmo Leoncini, Carlo Mazzone e Giorgio Salvioni. *Doppiatori italiani:* Carlo Romano (Leopoldo Trieste), Rina Morelli (Brunella Bovo), Checco Durante (Enzo Maggio), Massimo Turci (giovane arabo), Lauro Gazzolo (Ernesto Almirante), Tina Lattanzi (Fanny Marchio) e Aldo Silvani (il Commissario). *Durata:* 85 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**I VITELLONI** (17 settembre 1953). *Produzione:* Cité Films, Peg Films. *Produttore esecutivo:* Lorenzo Pegoraro, Mario De Vecchi e Jacques Bar. *Direzione di produzione:* Luigi Giacosi, Danilo Fallani e

Ugo Benvenuti (segretario di produzione). *Distribuzione*: E.N.I.C.. *Regia*: Federico Fellini. *Assistenza alla regia*: Moraldo Rossi, Max de Vaucorbeil. *Soggetto*: Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Federico Fellini. *Sceneggiatura*: Ennio Flaiano e Federico Fellini. *Fotografia*: Carlo Carlini, Otello Martelli e Luciano Trasatti. *Operatore*: Roberto Gerardi, Franco Villa ed Ampelio Ciolfi (fotografo di scena). *Montaggio*: Rolando Benedetti (Narciso Vicario, segretario di edizione). *Musica*: Nino Rota (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Suono*: . *Scenografia*: Mario Chiari ed Italo Tomassi. *Arredamento*: Luigi Giacosi. *Costumi*: Margherita Marinari. *Trucco*: Michele Bomarzi. *Interpreti*: Franco Interlenghi (Moraldo), **Alberto Sordi** (Alberto), Franco Fabrizi (Fausto Moretti), Leopoldo Trieste (Leopoldo Vannucci), Riccardo Fellini (Riccardo), Eleonora Ruffo (Sandra Rubini), Jean Brochard (Francesco, il padre di Fausto), Claude Farrell (Olga, la sorella di Alberto), Carlo Romano (Michele Curti, l'antiquario), Enrico Viarisio (signor Rubini, padre di Moraldo e Sandra), Paola Borboni (signora Rubini), Lida Baarowa (Giulia, la moglie di Michele), Arlette Sauvage (la sconosciuta nel cinema), Vira Silenti (Gisella, la "cinesina"), Maja Nipora (Caterina, la soubrette), Achille Majeroni (il capocomico), Silvio Bagolini (Giudizio), Giovanna Galli (una ballerina), Guido Martufi (Guido, il giovanissimo fattorino della stazione), Milvia Chianelli (amica di Riccardo) e Lilia Landi (nel ruolo di se stessa) Riccardo Cucciolla (il narratore), Gigetta Morano, Enzo Andronico, Alberto Anselmi, Gustavo De Nardo, Graziella De Roc, Giovanna Galli, Franca Gandolfi, Lino Toffolo, Gondrano Trucchi. *Doppiatori italiani*: Nino Manfredi (Fausto), Adolfo Geri (Leopoldo), Rina Morelli (Sandra). *Durata*: 103 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**CANZONI, CANZONI, CANZONI** (ottobre 1953). *Produzione*: Excelsa, Roma Film. *Produttore esecutivo*: Carlo Infascelli. *Distribuzione*: Minerva Film. *Regia*: Domenico Paolella. *Assistenza alla regia*: Nanni Loy. *Soggetto*: Alvaro F. De Torres, Domenico Paolella, Ettore Scola e Giuseppe Patroni Griffi. *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Ennio Flaiano, Antonio Ghirelli, Carlo Infascelli, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci e Domenico Paolella. *Fotografia*: Carlo Carini e Marco Scarpelli. *Montaggio*: Dolores Tamburini. *Musica*: canzoni di vari autori a cui si ispirano gli episodi. *Scenografia*: Mario Chiari e Beni Montresor (Italo Tomassi, non accreditato). *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto), Silvana Pampanini, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi, Marina Vlady, Flora Mariel, Erno Crisa, Galeazzo Benti, Enrico Viarisio, Franco Coop, Renato Malavasi, Cosetta Greco, Cristina Fantoni, Patrizia Lari, Rosy Mazzacurati, Delia Scala, Aroldo Tieri, Nino Manfredi, Luisella Boni e Lilli Scaringi. *Doppiatori italiani*: . *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Ferraniacolor.

**CI TROVIAMO IN GALLERIA** (1953). *Produzione*: Athena Cinematografica, E.N.I.C. *Produttore esecutivo*: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per Athena Cinematografica. *Direzione di produzione*: Silvio Clementelli e Piero Donati (Aldo Pomilia e Giancarlo Sambucini). *Distribuzione*: E.N.I.C. Film. *Regia*: Mauro Bolognini. *Assistenza alla regia*: Mariano Laurenti ed Anthony Steffen. *Soggetto*: Fede Arnaud e Alberto Liberati. *Sceneggiatura*: Fede Arnaud, Mauro Bolognini, Sandro Continenza, Lucio Fulci, Agenore Incrocci, Stefano Vanzina (Steno) e Luigi Vigagnotti. *Fotografia*: Marco Scarpelli. *Operatore*: Giuseppe Rotunno. *Montaggio*: Mario Serandrei Ornella Micheli (assistente al montaggio) e Mario Tota (segretario di edizione). *Musica*: Carlo Rustichelli (diretta dal maestro Ugo Giacomazzi). *Suono*: Alberto Bartolomei. *Scenografia*: Alberto Boccianti. *Arredamento*: Gino Brosio. *Costumi*: Maria Baroni. *Trucco*: Romolo De Martino e Renata Longari. *Interpreti*: Carlo Dapporto (Ignazio Panizza detto Gardenio), **Alberto Sordi** (se stesso), Sophia Loren (Marisa), Nilla Pizzi (Caterina Lari), Wilma Aris (Soubrettina), Gianni Cavalieri (Sep), Fiorenzo Fiorentini (Pippo), Carletto Sposito (Poppo), Mario Carotenuto (Tittoni, l'impresario), Gianni Agus (lettore della pubblicità alla radio), Giusi Raspani Dandolo (lettrice della pubblicità alla radio), Alberto Talegalli (Ciccio), Franco Giacobini, Lilly Granado, Gianni Cavalieri, Lino Robi, Maria Gloria Crociani Ennio Girolami, Elio Pandolfi, Mario Passante, Vera Roi, Paolo Stoppa e Franco Migliacci. *Doppiatori italiani*: Clara Bindi (Sophia Loren) e Lydia Simoneschi (Nilla Pizzi). *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Ferraniacolor.

**DUE NOTTI CON CLEOPATRA** (febbraio 1954). *Produzione*: Excelsa Films, Rosa Films. *Produttore esecutivo*: Giuseppe Colizzi. *Distribuzione*: Minerva Films, Ultra Pictures Corporation. *Direzione di produzione*: Totò Mignone. *Regia*: Mario Mattoli. *Assistenza alla regia*: Roberto Cinquini e Mariano Laurenti. *Soggetto e sceneggiatura*: Ettore Scola, Ruggero Maccari. *Fotografia*: Karl Struss, Riccardo Pallottini. *Operatore*: . *Montaggio*: Roberto Cinquini. *Musica*: Armando Trovajoli. *Scenografia*: Alberto Boccianti. *Arredamento*: Riccardo Dominici. *Costumi*: Gaia Romanini. *Trucco*: Otello Fava e Goffredo Rocchetti. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Cesarino), Sophia Loren (Cleopatra/Nisca), Ettore Manni (Marco Antonio), Paul Müller (Tortul), Rolf Tasna (Meros, ufficiale della guardia), Alberto Talegalli (Enobardo), Nando Bruno (legionario), Gianni Cavalieri (taverniere), Ughetto Bertucci (mercante nella

taverna), Giacomo Furia (mercante), Enzo Garinei (mercante), Riccardo Garrone (ufficiale delle guardie), Andrea Bosis (Caio Malpurnio), Carlo Dale (centurione), Wando Tres (altro centurione), Emilio Petacci (carceriere), Mario Siletti (carcerato), Amedeo Girardi (altro carceriere), Cristina Fantoni (Dedit, l'ancella), Ugo D'aleggio (Cocis), Amerigo Santarelli (soldato). *Doppiatori italiani*: Lydia Simoneschi (Sophia Loren, Cleopatra) e Miranda Bonansea (Sophia Loren, Nisca). *Durata*: 78 minuti. *Colore*: Ferraniacolor

**AMORI DI MEZZO SECOLO** (18 febbraio 1954). *Produzione*: Excelsa Films *Produttore esecutivo*: Carlo Infascelli e Tony Roma. *Direzione di produzione*: Silvio Clementelli e Gino Peccerini (Aldo Pomilia, segretario). *Distribuzione*: Minerva Films. *Regia*: Mario Chiari, Pietro Germi, Glauco Pellegrini, Antonio Pietrangeli e Roberto Rossellini. *Assistenza alla regia*: Marcello Caracciolo Di Laurino, Mauro Morassi, Marcella Rossignotti e Guido Turilli. *Soggetto*: Carlo Infascelli. *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Alessandro Continenza, Carlo Infascelli, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci, Rodolfo Sonogo e Vincenzo Talarico. *Fotografia*: Tonino Delli Colli. *Operatore*: Sergio Bergamini. *Montaggio*: Rolando Benedetti, Dolores Tamburini (Renato Annibaldi, segretario). *Musica*: Carlo Rustichelli (diretta dal maestro Alberto Paoletti). *Suono*: Ovidio Del Grande. *Scenografia*: Mario Chiari. *Arredamento*: Beni Montresor ed Italo Tomassi. *Costumi*: Maria De Matteis. *Trucco*: Romolo de Martino ed Ada Palombi. *Interpreti*: Franco Interlenghi (Mario), Leonora Ruffo (Elena), Paola Borboni (zia di Elena), Carlo Ninchi (padre di Elena), Luigi Tosi (conte Edoardo Savelli), Lea Padovani (Isabella), Andrea Checchi (Gabriele), Umberto Melnati (Cocò, il politico), Carlo Campanini (Michelangelo, il medico), Lily Granado, Franco Scandurra, Scilla Vannucci, Edith Jost, Maria Pia Casilio (Carmela), Albino Cocco (Antonio), Lauro Gazzolo (il professore), Gustavo Serena, Amedeo Trilli, Fara Libassi, Assunta Radico, Ettore Jannetti, **Alberto Sordi** (Alberto), Silvana Pampanini (Susanna), Giuseppe Porelli (Fosco D'Agaga), Alba Arnova (Yvonne), Arturo Bragaglia (zio di Alberto), Amalia Pellegrini (zia di Alberto), Franco Migliacci, Alberto Plebani, Giovanni Corporale, Antonella Lualdi (Carla), Franco Pastorino (Renato), Ugo D'Alessio, Nello Ascoli, Salvatore Costa, Armando Annuale, Mauro Carbonoli, Monica Clay, Erno Crisa, Augusto Di Giovanni, Renato Malavasi, Attilio Martella e Amerigo Santarelli. *Doppiatori italiani*: . *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Ferraniacolor.

**UN GIORNO IN PRETURA** (febbraio 1954). *Produzione*: Excelsa- Documento. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari, Carlo Ponti e Dino De Laurentiis (Angelo Binarelli, segretario di produzione). *Direzione di produzione*: Paolo Frasca e Orazio Tassara. *Distribuzione*: Minerva Films. *Regia*: Stefano Vanzina (Steno). *Assistenza alla regia*: Lucio Fulci e Paolo Heusch. *Soggetto*: Alessandro Continenza, Giancarlo Viganotti, Lucio Fulci, **Alberto Sordi** e Steno. *Sceneggiatura*: Alessandro Continenza, Giancarlo Viganotti, Lucio Fulci, Alberto Sordi e Steno. *Fotografia*: Marco Scarpelli. *Operatore*: Elio Polacchi. *Montaggio*: Giuliana Attenui. *Musica*: Armando Trovajoli. *Suono*: Rinaldo Boggio. *Scenografia*: Piero Filippone. *Arredamento*: Antonio Leonardi. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Nando Mericoni), Peppino De Filippo (Salomone Lo Russo, il pretore), Giulio Calì (Augusto Mencacci, il testimone oculare), Silvana Pampanini (Luisa), Walter Chiari (Don Michele Mezzocchi), Caruso Elio e Luciano (ragazzini), Sophia Loren (Anna), Ubaldo Lay (Raoul, il protettore di Anna), Tania Weber (Elena), Paolo Carletti (Alfio Ponticelli), Amalia Pellegrini (vecchia signora), Leopoldo Trieste (Leopoldo), Armenia Balducci (Teresa, la fidanzata), Vincenzo Talarico (avvocato difensore), Virgilio Riento (Virgilio Spampinelli), Gualtiero Iacopetti (avvocato Terenzio), Turi Pandolfini (cancelliere), Maurizio Arena (Lorenzo), Gianni Baghino (ladro di frutta e verdura), Cesare Betterini (avvocato Tonnara), Bianca Maria Cerasoli (nipote della vecchia signora), Luigi Giacosi, Gianni Partanna, Marco Gualtieri, Luciano Caruso, Flora D'Alba, Michele Di Giulio, Silvio Libassi, Mario Maresca (pubblico ministero), Vincenzo Milazzo, Marina Piazzai, Venantino Venantini e Paiolo Volta. *Durata*: 97 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL MATRIMONIO** (25 febbraio 1954). *Produzione*: Film Costellazione, Zebra Film. *Produttore esecutivo*: Paolo Moffa (Mario Gabrielli e Paolo Giovanardi, assistenti alla produzione). *Distribuzione*: CEI Incom. *Regia*: Antonio Petrucci (con la supervisione di Luigi Filippo D'Amico). *Assistenza alla regia*: Pietro Notarianni. *Soggetto*: dai tre racconti "L'orso", "Il pranzo di nozze" e "La domanda di matrimonio" di Anton Cechov. *Sceneggiatura*: Sandro Continenza, Filippo Mercati, Antonio Petrucci, Ermanno Contini e Vittorio Veltroni. *Fotografia*: Venceslao Vich. *Operatore*: Enzo Barboni. *Montaggio*: Eraldo Da Roma, Marisa Mengoli e Vanda Tuzzi (segretaria di edizione). *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino. *Scenografia e costumi*: Gianni Polidori (Marilù Carteny, assistente). *Arredamento*: Ugo Bloettler. *Interpreti*: Vittorio De Sica (Grisna Smirnov, il capitano), Silvana Pampanini (Elena Ivanovna Popova, la vedova), **Alberto Sordi** (Ivan Vassilievic Lomov), Valentina Cortese (Natalia), Renato Rascel (Revunov, il generale), Guglielmo Barnabò (Stefan Ciubucov, il dottore), Bice Valori (la levatrice), Ave Ninchi (Nastasia, la suocera), Carlo Sposito (Epaminonda Maksimovich), Pina Bottin (Dashenka), Nino Milano (Kharlampy Marshmallopolis,

mercante greco), Vittoria Benvenuti (Maria, la domestica della vedova), Bruno Smith (Luca, il cocchiere), Attilio Martella (Ivan Mihailovich, il telegrafista), Gustavo Serena (Scingalov, il padre della sposa), Pietro De Santis (Vanya, servo della vedova Popova). *Doppiatori italiani*: Lydia Simoneschi (Silvana Pampanini). *Durata*: 87 minuti. *Colore*: Ferrnialcolor.

**TEMPI NOSTRI [ZIBALDONE N° 2 (16 marzo 1954<sup>2</sup>)].** *Produzione*: Cines, Lux Film, Lux Compagnie Cinématographique de France. *Distribuzione*: Lux Film, Kassler Films. *Regia*: Alessandro Blasetti. *Assistenza alla regia*: Isa Bartalini, Filippo Mercati e Rolando Stragliati. *Soggetto e sceneggiatura*: Achille Campanile, Silvio D'Arzo, Agenore Incrocci, Giuseppe Marotta, Alberto Moravia, Marino Moretti, Ercole Patti, Vasco Pratolini, Anton Germano Rossi e Furio Scarpelli. *Fotografia*: Gábor Pogány. *Montaggio*: Mario Serandrei. *Musica*: Alessandro Cicognini, Joseph Cosma, Gorni Kramer e Giulio Cesare Sonzogno. *Scenografia*: Guido Fiorini ed Italo Tomassi. *Costumi*: Veniero Colasanti e Dario Cecchi. *Interpreti*: Yves Montand (Vasco), Danièle Delorme (Mara), Lea Padovani (Maria), Marcello Mastroianni (marito di Maria), Vittorio De Sica (cocchiere e conducente), Elisa Cegani (Lidia), Michel Simon (prete), Sylvie (Zelinda), Eduardo De Filippo (capo-conducente), Maria Fiore (ragazza), Sophia Loren (ragazza), Totò (fotografo), Mario Castellani (barista), Dany Robin, François Perier, Andrea Checchi, Alba Arnova, Memmo Carotenuto, Guido Celano, Delfi Tanzi, Mario Scaccia, Luisella Boni, Toni Di Carlo, Mikele Sakara, Nando Bruno (taxista), Margherita Bagni, Nino Dal Fabbro, Ada Colangeli, Ada Russo, Angela Scopelliti, **Alberto Sordi** (amante), Maria Denis (moglie), Enrico Viarisio (marito), Adriana Danieli, Marilyn Buford, Giacomo Furia, Ludmilla Dudarova, Mario Passante, Turi Pandolfini, Salvatore Costa, Silvio Bagolini, Marcel Marceau e Betty Metcalf. *Durata*: 131 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**VIA PADOVA 46** (marzo 1954, rieditato con il titolo di **LO SCOCCIATORE**). *Produzione*: Edo Film. *Produttore esecutivo*: Roberto Capitani, Luigi Mondello e L. Minardi. *Distribuzione*: Rank Film. *Regia*: Giorgio Bianchi. *Assistenza alla regia*: Leopoldo Trieste. *Soggetto*: Aldo De Benedetti. *Sceneggiatura*: Aldo De Benedetti, Fede Arnaud, Leopoldo Trieste e Giorgio Bianchi. *Fotografia*: G.R. Aldo e Carlo Montuori. *Operatore*: Goffredo Bellisario. *Montaggio*: Adriana Novelli. *Musica*: Nino Rota. *Scenografia*: Saverio D'Eugenio. *Interpreti*: Peppino De Filippo (Arduino Buongiorno), **Alberto Sordi** (Gianrico, lo scocciatore), Giulietta Masina (Irene), Arlette Poirier (Marcella), Carlo Dapporto (avvocato Tancredi Tancredi), Leopoldo Trieste (il ricattatore), Luigi Pavese (capo ufficio), Ada Dondini ( Tarquinia, suocera di Arduino), Ernesto Almirante (Cesare, suocero di Arduino), Lidia Martora (Carmela, moglie di Arduino), Memmo Carotenuto (Bertuscelli, collega d'ufficio di Arduino), Lamberto Maggiorani (portiere di Via Padova, 46), Franco Giacobini (giornalista, amico di Gianrico), Pasquale Martino, Vittorio Duse, Elda Gisi, Giovanni Petrucci, Cesare Bettarini (giornalista), Augusto Di Giovanni e Ada Colangeli. *Durata*: 104 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**TRIPOLI BEL SUOL D'AMORE** (marzo 1954, rieditato con il titolo di **I QUATTRO BERSAGLIERI**). *Produzione*: Laura Film. *Produttore esecutivo*: Mario Francisci (Mario Milani, Mario Pisani e Antonio Thellung, segretari di produzione). *Distribuzione*: Oro Film. *Regia*: Ferruccio Cerio. *Assistenza alla regia*: Gianfranco Baldanello. *Soggetto*: Mario Francisci. *Sceneggiatura*: Alessandro Ferraù, Giuseppe Mangione e Sergio Sollima. *Fotografia*: Mario Montuori. *Operatore*: Carlo Di Palma ed Alfio Contini (assistente). *Montaggio*: Mario Bonotti. *Musica*: Franco D'Acchiardi. *Suono*: Mario Amari e Bruno Francisci. *Scenografia*: Giulio Bongini. *Arredamento*: Emma Micucci. *Costumi*: Veniero Colasanti. *Trucco*: Maria Pasetti, Mara Rocchetti ed Andrea Ronco. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto Ruotolo), Mario Riva (Giulio Cesare Stoppani), Lyla Rocco (Maria Carocci), Maurizio Arena (Ferruccio), Fulvia Franco (Nadia), Mirko Ellis (Renato), Luigi Pavese (Maresciallo Nerone), Riccardo Billi (Maresciallo Carocci detto "Ranocchia"), Luciana Piperino (Isabella), Gian Aldo Bettoni (il colonnello), Gianni Rizzo (Rudi), Giannina Chiantoni (madre di Giulio Cesare), Andrea Checchi (capitano Andreasi), Mino Doro (l'eccellenza), Alfredo Varelli, Cesare Vieri (frate), Angelo Pierro, Libero Intorre, Marcella Daviland, Enzo Maggio (attore del caffè-concerto), Pasquale Campagnola (sergente di ronda), Rossana Galli (crocerossina), Claudio Ermelli e Maria Pia Conte (una bambina). *Durata*: 104 minuti. *Colore*: Ferrnialcolor.

**GRAN VARIETÀ** (marzo 1954). *Produzione*: Excelsa-Roma Film. *Produttore esecutivo*: Carlo Infascelli. *Distribuzione*: Minerva film, Continental Motion Picture Corporation. *Regia*: Domenico Paolella.

---

<sup>2</sup> Originariamente, all'uscita nelle sale, l'episodio sordiano *Scusi ma...* era stato tagliato, per essere solo nel 2004, recuperato e reinserito nella copia restaurata digitalmente (N. del A.).

*Soggetto:* Vinicio Marinucci e Dino Falconi. *Sceneggiatura:* Vincenzo Talarico, Carlo Infascelli, Vinicio Marinucci, Domenico Paoletta, Ettore Scola, Michele Galdieri e Oreste Biancoli. *Fotografia:* Carlo Carlini. *Montaggio:* Dolores Tamburini. *Musica:* Carlo Rustichelli. *Scenografia:* Mario Chiari ed Italo Tomassi (non accreditato). *Costumi:* Maria De Matteis. *Interpreti:* Vittorio De Sica (Luciano), Walter Chiari, Renato Rascel (il comico), **Alberto Sordi** (Fregoli), Carlo Croccolo (Battaglia), Maria Fiore (Mariantonia), Isa Barzizza, Alba Arnova, Nadia Gray, Lea Padovani, Lily Granado, Delia Scala, Flora Medini, Lauletta Masiero (Yvette, la mondana), Nico Pepe, Giuseppe Porelli, Renato Malavasi, Mario Siletti, Carlo Mazzarella, Guido Riccioli, Guglielmo Barnabò, Gildo Bocci, Mimmo Craig, Pino Ferrara, Carlo Hinterman, Pamela Palma, Michele Ricciardini, Franco Scandurra, Rudy Solinas. *Durata:* 103 minuti. *Colore:* Ferraniacolor.

**L'ALLEGRO SQUADRONE** (24 settembre 1954). *Produzione:* Film Costellazione (Roma), Zebra film, Les films Fernand Rivers (Parigi). *Produttore esecutivo:* Maurice Ergas. *Direzione di produzione:* Mario Gabrielli (Giorgio Tedeschi, segretario di produzione). *Distribuzione:* Cineriz-Origine. *Regia:* Paolo Moffa. *Assistenza alla regia:* Marcel Camus, Pietro Notarianni e Luigi Vanzi. *Soggetto:* dalla farsa militare "Les gâtes de l'escardon" di Georges Courteline. *Sceneggiatura:* Suso Cecchi D'Amico, Sandro Continenza, Diego Fabbri, Marcel Camus, Paolo Moffa e Michel Audiard. *Fotografia:* Vaclav Vich. *Operatore:* Enzo Barboni ed Augusto Tinelli. *Montaggio:* Eraldo Da Roma, Marcella Benvenuti (assistente) e Vanda Tuzzi (segretaria di edizione). *Musica:* Annibale Bizzelli. *Suono:* Ovidio Del Grande ed Oscar Di Santo. *Scenografia:* Gianni Polidori. *Costumi:* Marilyn Carteny. *Interpreti:* Paolo Stoppa (il maresciallo Flik), Vittorio De Sica (il generale), **Alberto Sordi** (il soldato Vergisson), Luigi Pavese (il capitano medico), Daniel Gélin (Frédéric d'Héricourt), Charles Vanel (il capitano), Silvana Pampanini (Albertina), Carlo Lombardi (il maggiore), Riccardo Fellini (il soldato Bonaparte), Memmo Carotenuto (sergente), Peter Trent (il tenente Moussent), Giacomo Furia (il caporale), Jean Richard (Laperrine), Walter Santesso, Gérard Buhr, Pino Patti, Attilio Martella, Carlo Delmi, André Hildebrand, Mario Valente, Fernando Birri, Renzo Malatesta, Oreste Lionello, Uta Franz (Bice), Gastone Bettanini. *Durata:* 90 minuti. *Colore:* Ferraniacolor.

**IL SEDUTTORE** (ottobre 1954). *Produzione:* Vides Cinematografica. *Produttore esecutivo:* Franco Cristaldi. *Distribuzione:* Diana Cinematografica. *Regia:* Franco Rossi. *Assistenza alla regia:* . *Soggetto:* dalla commedia omonima di Diego Fabbri. *Sceneggiatura:* Ottavio Alessi, Leo Benvenuti, Ugo Guerra, Guido Leoni, Giorgio Prosperi, Raul Radice, Rodolfo Sonego e Franco Rossi. *Fotografia:* Alfieri Canavero. *Montaggio:* Otello Colangeli. *Musica:* Carlo Innocenzi. *Scenografia:* Gianni Polidori. *Arredamento:* Vincenzo Del Prato. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Alberto), Lea Padovani (Norma), Jacqueline Pierreux (Jacquelin), Denise Grey (madre di Jacqueline), Lia Amanda (Alina), Riccardo Cucciolla (impiegato), Mino Doro (commendatore), Ciccio Barbi (ragioniere), Mara Berni (impiegata), Gianna Piaz (impiegata), Pina Bottin (cameriera), Marcello Giorda (generale), Eva Vanicek, Roberto Bertea, Mario Passante, Ennio Girolami, Nino Vingelli, Andrea Costa e Dino Raffaelli. *Durata:* 85 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**ACCADDE AL COMMISSARIATO** (6 ottobre 1954). *Produzione:* Fortunaria Film. *Produttore esecutivo:* Felice Zappulla. *Direzione di produzione:* Enrico Bologna, Armando Grottini e Carmelo Zappulla (Paolo Mercuri, segretario di produzione). *Distribuzione:* Warner Bros. Pictures. *Regia:* Giorgio Simonelli. *Assistenza alla regia:* Gastone Rammazzotti e Paolo Bianchini. *Soggetto:* Felice Zappulla, Giovanni Grimaldi. *Sceneggiatura:* Giovanni Grimaldi, Ruggero Maccari, Ettore Scola e Vincenzo Talarico. *Fotografia:* Renato Del Frate. *Operatore:* Ugo Nudi. *Montaggio:* Nino Baragli (Liana Ferri, segretaria di edizione). *Musica:* Carlo Innocenzi (diretta dal maestro Ugo Filippini). *Suono:* Giovanni Rossi. *Scenografia:* Peppino Piccolo. *Arredamento:* Luigi D'Andria. *Trucco:* Antonio Marini e Violetta Pacelli. *Interpreti:* Nino Taranto (commissario), Carlo Dapporto (Antonio Badimenti), Andreina Paul (la domestica), Lauletta Masiero (Silvana Moretti), Mario Riva (conduttore del tram), Riccardo Billi (Riccardo, altro conduttore del tram), Carlo Romano (vittima del furto), Walter Chiari (Luigi Giovetti), Lucia Bosè (Stefania Rocca, moglie di Luigi), Mara Berni (Arnalda Bazzini), Mario Abbate (Lucio Davila, il cantante), Bruna Corrà (passeggiatrice), **Alberto Sordi** (Alberto Tadini), Turi Pandolfini (Cannizzaro), Cesare Fantoni, Ettore Jannetti, Gina Mascetti, Bruna Berni, Silvan Ketty, Alberto Sorrentino (attore), Anna Campori (signora che protesta contro lo sciopero), Teresa Werlen (Enrichetta Biagioli), Attilio Rapisarda (cantastorie), Augusto Di Giovanni (Bandini), Anna Maria Moreno – Gila Genny – Letizia Giss – Ondina di San Giusto (ballerine), Ignazio Balsamo (taxista), Mimmo De Ninno (brigadiere), Antonio Nicotra, Alfonso Di Stefano, Flora Marrone, Pietro Carloni, Mario Passante (Bartolomeo Spinosi, amante di Silvana), Mariano Bottino, Nino

Nini (proprietario del teatro), Loris Bazzocchi, Giovanni Cirino, Aldo Pini (Duranti). *Durata*: 104 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**UNA PARIGINA A ROMA** (11 novembre 1954). *Produzione*: Rivo film (Roma), Copa Film (Monaco). *Direzione di produzione*: Ferruccio Biancini e Pietro Nofri. *Distribuzione*: Zeus Film, Columbia Film-Verleih. *Regia*: Erich Kobler. *Assistenza alla regia*: Eduardo Stacul e Götz Von Helmolt. *Soggetto*: Akos Tolnay. *Sceneggiatura*: Ettore Scola ed Oreste Biancoli. *Fotografia*: Francesco Izzarelli e Eugène Schufftan. *Montaggio*: Mario Serandrei e Gertrud Hinz-Nischwitz. *Musica*: Luigi Malatesta e Franz Grothe. *Suono*: Giulio Tagliacozzo. *Scenografia*: Ottavio Scotti. *Arredamento*: Antonio Leonardi. *Costumi*: Fabrizio Carafa. *Trucco*: Umberto De Martino. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto), Barbara Laage (Germaine, la Parigina), Anna Maria Ferrero (Fiorella), Erwin Strahl (Riccardo), Marcello Giorda (Sandi, padre di Fiorella), Paul Hörbiger (il professor Roth), Mino Doro (il maestro Manardi), John Stacy (maestro Brown), edmondo Corsi (Franco, amico di Fiorella), Giulio Bars (scultore Petroff), Uta Franz (Cicci, amica di Fiorella), Marisa Castellani (Silvana), Ileana Lauro (domestica di Germaine), Gina Mascetti (domestica di Fiorella), Gabriella Scodino (altra amica di Fiorella), Franco Jamonte (amico di Fiorella), Rio Nobile. *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**UN AMERICANO A ROMA** (10 dicembre 1954). *Produzione*: Excelsa Film, Ponti - De Laurentiis Excelsa. *Produttore esecutivo*: Carlo Ponti, Dino De Laurentiis. *Direzione di produzione*: Paolo Frascà, Totò Mignone e Pio Angeletti. *Distribuzione*: Minerva Film. *Regia*: Stefano Vanzina (Steno). *Assistenza alla regia*: Lucio Fulci. *Soggetto e sceneggiatura*: Alessandro Continenza, Lucio Fulci, Ettore Scola, Alberto Sordi, Stefano Vanzina. *Fotografia*: Carlo Montuori. *Operatore*: Goffredo Bellisario. *Montaggio*: Giuliana Attenni. *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino e Mario Abbado. *Suono*: Mario Morigi. *Scenografia*: Piero Filippone. *Arredamento*: Luigi Gervasi. *Costumi*: Giorgio Veccia. *Trucco*: Marcello Ceccarelli. *Interpreti*: Alberto Sordi (Nando Mericoni), Maria Pia Casilio (Elvira), Giulio Cali (padre di Nando), Anita Durante (madre di Nando), Ilse Petersen (Molly, la pittrice americana), Vincenzo Talarico (Onorevole Borgiani), Carlo Mazzarella (Segretario dell'ambasciata), Rocco D'Assunta (Commissario), Ursula Andress (Astrid), Pina Gallini (spettatrice televisiva scandalizzata), Amalia Pellegrini (vecchia signora), Carlo Delle Piane (Romolo Pelliccioni, Cicalone), Galeazzo Benti (Fred Buonanotte), Ivy Nicholson (Amica di Molly), Leopoldo Trieste (spettatore TV), Tecla Scarano, Marcello Giorda, Charles Fawcett (Mr. Brooks), Catherine Alcajde, Cristina Fantoni, Ignazio Leone (il regista Verdolini), Ciccio Barbi (impresario), Archibald L. Lyall (ambasciatore), Salvo Libassi, Sue Ellen Blake, Luigi Giacosi, Gustavo Giorgi, Jean Mollier, Adua Comin, Lucio Fulci. *Durata*: 85 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**L'ARTE DI ARRANGIARSI** (29 dicembre 1954). *Produzione*: Documento film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari. *Direzione di produzione*: Giuseppe Colizzi ed Antonio Negri (Manolo Bolognini, segretario di produzione). *Distribuzione*: Cei-Incom. *Regia*: Luigi Zampa. *Assistenza alla regia*: Otto Pellegrini, Paolo Bianchini e Luciano Martino. *Soggetto*: Vitaliano Brancati. *Sceneggiatura*: Vitaliano Brancati e Luigi Zampa. *Fotografia*: Marco Scarpelli. *Operatore*: Idelmo Simonelli, Luigi Di Giorgio. *Montaggio*: Eraldo Da Roma (Marcella Benvenuti ed Olga Forges Davanzati, assistenti). *Musica*: Alessandro Cicognini. *Suono*: Mario Bartolomei. *Scenografia*: Mario Chiari, Mario Garbuglia (Italo Tomassi, assistente). *Arredamento*: Alberto Boccianti. *Costumi*: Piero Tosi (Maria De Matteis e Marisa Polidori, assistenti). *Trucco*: Franco Freda ed Amalia Poletti. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Rosario Scimoni), Franco Coop (sindaco di Catania), Luisa Della Noce (Paola Toscano), Armenia Balducci (Lilli Di Angelis), Elli Parvo (Emma, moglie del sindaco), Marco Guglielmi (avvocato Giardini), Elena Gini (Mariuccia Giardini), Gino Baghetti, Fernando Cerulli, Gaetano Verna, Turi Pandolfini (prigioniero), Franco Jamonte (Luigi Pizarro), Gino Buzzanca (barone Mazzei), Franco Migliacci, Carlo Sposito (duca di Lanocita), Giovanni Di Benedetto (Onorevole Toscano), Piero Pastore, Giacomo Furia (aggiordomo di Sasà), Nando Bruno, Luigi Moneta, Peppino Nicolosi, Giuseppe Stagnitti, Vando Tress, Catherine Zago, Luciano Bonanni (un pazzo), Gina Cinquini, Gustavo Giorgi (funzionario di polizia), Maria Virginia Onorato, Tullio Tomadoni, Gaetano Verna, Bella Visconti e Antonio Acqua (ing. Raoul Casamattola). *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL SEGNO DI VENERE** (12 marzo 1955). *Produzione e distribuzione*: Titanus. *Produttore esecutivo*: Marcello Girosi. *Direzione di produzione*: Nino Misiano e Roberto Moretti. *Assistenza alla produzione*: Elmo De Sica e Roberto Palaggi (Franca Carotenuto, segretario di produzione). *Regia*: Dino Risi. *Assistenza alla regia*: Luisa Alessandri, Franco Montemurro (Grazia Campoli, assistente al regista). *Soggetto*: Edoardo Anton, Luigi Comencini e Franca Valeri. *Sceneggiatura*: Edoardo Anton, Ennio Flaiano,

Franca Valeri e Dino Risi (con la collaborazione di Cesare Zavattini). *Fotografia*: Carlo Montuori. *Operatore*: Goffredo Bellisario, G.B. Poletto, Dario Regis. *Montaggio*: Mario Serandrei. *Musica*: Renzo Rossellini. *Suono*: Kurt Doubrowsky. *Scenografia*: Gastone Medin. *Arredamento*: Ugo Pericoli. *Costumi*: Fabrizio Carafa. *Trucco*: Maria Angelini e Goffredo Rocchetti. *Interpreti*: Sophia Loren (Agnese Tirabassi), Franca Valeri (Cesira), Vittorio De Sica (Alessio Spano), Raf Vallone (Ignazio Bolognini), Virgilio Riento (padre di Agnese), Tina Pica (zia Tina), Peppino De Filippo (Mario), Alberto Sordi (Romolo Proietti), Lina Gennari (signora Pina, la chiromante), Eloisa Cianni (Daisy), Leopoldo Trieste (il pittore), Maurizio Arena (Maurice, l'automobilista dell'incidente), Franco Fantasia (il dottore), Marcella Rovena (Elvira, la proprietaria della pensione), Mario Meniconi (il vigile urbano), Furio Meniconi (il proprietario della trattoria), Anita Durante (la madre di Agnese), Giuseppe Chinnici (il commissario) e Gustavo Giorgi. *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**BUONANOTTE... AVVOCATO!** (16 marzo 1955). *Produzione*: Fortunaria Film, Rizzoli Film. *Direzione di produzione*: Enrico Bologna, Armando Grottini, Paolo Mercuri (segretario di produzione), Raimondo Seripa e Carmelo Zappulla (assistente alla segreteria di produzione). *Distribuzione*: Dear Film. *Regia*: Giorgio Bianchi. *Assistenza alla regia*: Leopoldo Trieste. *Soggetto*: Raffaello Matarazzo. *Sceneggiatura*: Ruggero Maccari, **Alberto Sordi**, Ettore Scola, Giovanni Grimaldi, Felice Zappulla. *Fotografia*: Mario Bava. *Operatore*: Corrado Bartoloni. *Montaggio*: Adriana Novelli e Silvana Mangini Colizzi. *Musica*: Carlo Innocenzi. *Suono*: Giovanni Rossi. *Scenografia*: Peppino Piccolo. *Arredamento*: Luigi D'Andria. *Trucco*: Franco Freda ed Amalia Paoletti. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto Santi), Mara Berni (Bianca Maria), Andrea Checchi (Franco, marito di Mara), Giulietta Masina (Clara, moglie di Alberto), Vittorio Caprioli (Vittorio, amico di Alberto), Tina Pica (Antonia), Turi Pandolfini (nonno di Bianca Maria), Nanda Primavera (Donna Elvira), Guglielmo Inglese, Pina Bottin (Marilina), Ignazio Balsamo (il commissario), Mario Passante (il pubblico ministero), Amina Pirani Maggi, Attilio Rapisarda, Denise Carpenter, Rosanna Fabrizi, Augusto Di Giovanni, Gabriella Palazzoli e Natale Cirino. *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**UN EROE DEI NOSTRI TEMPI** (settembre 1955). *Produzione*: Titanus, Vides Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Franco Cristaldi. *Direzione di produzione*: Guglielmo Colonna e Gino Mordini (Renato Angiolini e Franco Marras, segretari di produzione). *Distribuzione*: Titanus. *Regia*: Mario Monicelli. *Assistenza alla regia*: Marco Leto e Mario Maffei. *Soggetto*: Rodolfo Sonego. *Sceneggiatura*: Rodolfo Sonego, Mario Monicelli. *Fotografia*: Tino Santoni. *Operatore*: Enrico Cignitti e G.B. Poletto. *Montaggio*: Adriana Novelli (Ansano Giannarelli, segretario di edizione). *Musica*: Nino Rota. *Suono*: Kurt Doubrowsky. *Scenografia*: Carlo Egidi. *Arredamento*: Antonio Fratolocchi. *Costumi*: Giulia Mafai. *Trucco*: Duilio Giustini e Gustavo Sisi. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto Menichetti), Franca Valeri (Vedova De Ritis, la capoufficio), Giovanna Ralli (Marcella), Tina Pica (Clotilde), Mario Carotenuto (Gustavo), Leopoldo Trieste (Aurelio), Alberto Lattuada (il direttore), Carlo Pedersoli (Fernando), Pina Bottin (Segretaria), Lina Bonivento (Zia Giovanna), Mino Doro (Professor Bracci, chirurgo), Giulio Cali (giovannottaccio), Paolo Ferrara (commissario), Jone Frigerio (la zia), Ciccio Barbi (un impiegato), Mario Meniconi (uomo del fiume), Nino Vingelli (brigadiere), Lea Migliorini (suora), Carlo Mazzarella (giornalista), Paola Quagliero e Vera Valentini (dattilografe), Giorgio Berti (Magazziniere), Pietro Carloni, Anita Durante, Rita Toscano, Giuliana Manoni, Rosanna Fabrizi e Giuseppe Chinnici. *Durata*: 85 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**LA BELLA DI ROMA** (5 ottobre 1955). *Produzione*: Lux Film. *Produttore esecutivo*: Nicolò Pomilia. *Distribuzione*: Lux Film. *Direzione di produzione*: Orlando Orsini, Aldo e Nicolò Pomilia. *Regia*: Luigi Comencini. *Assistenza alla regia*: Armando Crispino, Massimo Patrizi ed Ornella Volta. *Soggetto*: Ettore Maria Margadonna, Luigi Comencini. *Sceneggiatura*: Edoardo Anton, Ettore M. Margadonna e Luigi Comencini. *Fotografia*: Arturo Gallea. *Operatore*: Armando Nannuzzi. *Montaggio*: Nino Baragli. *Musica*: Nino Rota (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Suono*: Aldo Calpini ed Umberto Picistrelli. *Scenografia*: Luigi Ricci. *Costumi*: Marilù Carteny. *Trucco*: Giuseppe e Maria Annunziata. *Interpreti*: Paolo Stoppa (Oreste), Antonio Cifariello (Mario), **Alberto Sordi** (Gracco), Silvana Pampanini (Nannina), Betty Foà (suor Celeste), Sergio Tofano (Agostino), Luisella Beghi (Ines, la moglie di Gracco), Ada Colangeli, Giulio Cali (il tranviere), Ettore Jennetti, Mario Meniconi, Francesco Patrizi, Lina Volonghi (Tina, cognata di Oreste), Ciccio Barbi (Il prete), Francesco Patrizi (commissario), Carlo Picchiotti (Gigetto), Bice Valori (Suor Serafina), Gigi Reder (Luigi) e Mimo Billi. *Durata*: 98 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**ACCADDE AL PENITENZIARIO** (19 ottobre 1955). *Produzione:* Fortunia Film. *Produttore esecutivo:* Felice Zappulla. *Distribuzione:* Titanus Distribuzione. *Direzione di produzione:* Enrico Bologna ed Armando Grottini. *Regia:* Giorgio Bianchi. *Assistenza alla regia:* Silvana Mangini Colizzi e Raffaele Crivaro. *Soggetto:* Felice Zappulla. *Sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola, Giovanni Grimaldi. *Fotografia:* Tonino Delli Colli. *Operatore:* Sergi Bergamini. *Montaggio:* Adriana Novelli. *Musica:* Nino Rota (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Suono:* Giovanni Rossi. *Scenografia:* Peppino Piccolo. *Arredamento:* Luigi D'Andria. *Trucco:* Anna Cristofani e Romolo De Martino. *Interpreti:* Aldo Fabrizi (Cesare Cantelli, agente di custodia), Mara Berni (truffatrice), Peppino De Filippo (Peppino), Nino Besozzi (professor Zaccanti), **Alberto Sordi** (Giulio Parmitoni), Ignazio Balsamo (detenuto mafioso), Enrico Luzi e Turi Pandolfini (altri detenuti), Natale Cirino, Augusto Di Giovanni, Attilio Bossio, Ciccio Barbi (automobilista), Gianni Baghino (un ladro), Lianella Carell, Rossanna Fabrizi, Eugenio Galadini, Attilio Rapisarda, Pietro Carloni (Il vicecommisario), Carlo Romano (il capo degli agenti di custodia), Walter Chiari (Walter Polacchi), Mario Riva (un detenuto), Riccardo Billi (detenuto siciliano), Memmo Carotenuto (vigile urbano), Flora Lillo e Mino Doro (l'automobilista che ha avuto l'incidente).. *Durata:* 92 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**BRAVISSIMO** (22 novembre 1955). *Produzione:* Documento Film. *Direzione di produzione:* Orazio Tassara. *Distribuzione:* Lux Film. *Regia:* Luigi Filippo D'Amico. *Assistenza alla regia:* Folco Quilici. *Soggetto:* Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Sceneggiatura:* Agenore Incrocci, Furio Scarpelli e Luigi Filippo D'Amico. *Fotografia:* Marco Scarpelli. *Montaggio:* Mario Serandrei. *Musica:* Angelo Francesco Lavagnino, Armando Trovajoli. *Scenografia:* Franco Lolli. *Costumi:* Orietta Nasalli Rocca. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Ubaldo Impallato), Giancarlo Zarfati (Gigetto), Patrizia Della Rovere (zia Rosetta), Irene Cefaro (Egle), Irène Tunc (Dominique), Mario Riva (maestro di ballo), Diana Dei (sua moglie), Riccarda Momo (Christine), Gianrico Tedeschi (impresario teatrale), Andrea De Pino, Amalia Pellegrini (la madre del maestro di musica), Dino Maronetto (Giovanni), Ciccio Barbi (avvocato Barbi), Liana Del Balzo (la zia), Turi Pandolfini (Pandolfino), Zoe Incrocci (Margherita), Marcella Rovena (la madre di Egle), Bice Valori (soprano), Rolf Tasma (padre di Christine), Mimmo Billi (dottore), Salvo Libassi (poliziotto), Rosanna Fabrizi, Sandro Lorenzini, Maria Rita Pasanisi, Patrizia Polvere Carlo Mazzarella (passante), e Claudio Ermelli (mastro di Musica). *Durata:* 92 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**PICCOLA POSTA** (dicembre 1955). *Produzione:* Incom. *Produttore esecutivo:* Sandro Pallavicini. *Distribuzione:* C.E.I.-Incom. *Regia:* Steno. *Assistenza alla regia:* . *Soggetto:* Steno, Lucio Fulci, Sandro Continenza. *Sceneggiatura:* Steno, Lucio Fulci, Sandro Continenza. *Fotografia:* Tonino Delli Colli. *Montaggio:* Giuliana Attenni. *Musica:* Raffaele Gervasio. *Scenografia:* Franco Lolli. *Costumi:* Giovanna Natili. *Interpreti:* Franca Valeri (Lady Eva), **Alberto Sordi** (Rodolfo Vanzino), Peppino De Filippo (vigile Gigliozzi), Memmo Carotenuto (Ranuccio), Anna Maria Pancani (Franchina), Nanda Primavera (la madre di lady Eva), Amalia Pellegrini (donna Virginia), Sergio Raimondi (veterinario), Marco Cappelli, Nietta Zocchi (moglie di Gigliozzi), Nicoletta Orsomando (se stessa), Vincenzo Talarico (l'editore), Zulina Badaloni, Silvio Bagolin, Georges Bréhat (dottore inglese), Tiziana Delfi, Franco Jamonte, Lia Lena, Salvo Libassi, Cinzia Mane, Marco Tulli, Marida Vanni, e Giusi Raspani Dandolo. *Doppiatori italiani:* Gemma Griarotti (Anna Maria Pancani), Nino Manfredi (Sergio Raimondi). *Durata:* 95 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**LO SCAPOLO** (30 dicembre 1955). *Produzione:* Film Costellazione (Roma) e Aguila Film (Madrid). *Produttore esecutivo:* Maurice Ergas. *Direzione di Produzione:* Carlo Bessi ed Antonio Greco (Spartaco Conversi e Mario Milani, segretari di produzione). *Distribuzione:* C.E.I.-Incom, Gaumont, Compañía Industrial Film Español S.A. (C.I.F.E.S.A.). *Regia:* Antonio Pietrangeli. *Assistenza alla regia:* Franco Zeffirelli, Armando Crispino. *Soggetto:* Antonio Pietrangeli. *Sceneggiatura:* Antononio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Alessandro Continenza, Ettore Scola. *Fotografia:* Gianni Di Venanzo. *Operatore:* Enrico Menczer e Dario Di Palma (Aldo Galfano, fotografo di scena). *Montaggio:* Eraldo Da Roma e Marcella Benvenuti (Giorgio Gasparini). *Musica:* Angelo Francesco Lavagnino e Orchestra Los Yavaloyas (musica diretta dai maestri Carlo Savina e Xavier Cugat). *Suono:* Bruno Brunacci ed Oscar Di Santo. *Scenografia:* Ugo Bloettler. *Arredamento:* Arrigo Braschi. *Costumi:* Giuliano Papi. *Trucco:* Ottorino Censi, Virgilio Morosetti. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (ragioniere Paolo Anselmi), Nino Manfredi (Peppino), Rossana Podestà, Virna Lisi, Lilli Greco, Lilli Panicali (Claudia) Giovanni Cimara (Mario), Pina Bottin (Anna, la stiatrice), Madeleine Fischer (Carla Albertini), Abbe Lane (se stessa), Andrea Scotti (sacerdote), Sandra Milo (Gabriella, la hostess), Paquita Rico (Maria), Attilio Martella (Fornari), Maruja Asquerino (Georgia), Elvira Tonelli (Matilde, madre di Paolo), Alberto De Amicis (Antonio), Agnese De Angelis (Diana),

Antonella De Luca (Vanda), Marie Glory (Catherine), Cesarina Faccio (Immacolata), Fernando Fernan Gomez (Armando), Isa Ferreiro (Lia), Xavier Cugat (se stesso), Adriano Di Pasquale (Alberto), Angel Jordan (Mino), Fara Libassi (Clelia), Vittorio Mangano (Peppe), Attilio Martella (Fornari), Francesco Mulé (Cosimo), Franca Mazzoni (Norma), Carla Onofrio (Isa), Elyana Padè (Sandra), Anna Maria Pancani (Lisa), Rosetta Pasquini, Giulia Pittaluga, Dianora Veiga, Bud Thompson, Paul Steffen, Renato Terra. *Durata*: 89 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**I PAPPAGALLI** (28 dicembre 1955). *Produzione*: Vulcania Film. *Produttore esecutivo*: Armando Cataldi. *Direzione di produzione*: Aurelio Serafinelli. (Carlo Bartolini, assistente) *Distribuzione*: Diana Cinematografica. *Regia*: Bruno Paolinelli. *Assistenza alla regia*: Italo Cavicchia ed Ottavio Oppo. *Soggetto*: Bruno Paolinelli. *Sceneggiatura*: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Bruno Paolinelli. *Fotografia*: Arturo Gallea. *Operatore*: Alfieri Canavero e Marcello Masciocchi (Osvaldo Civirani, fotografo di scena). *Montaggio*: Nella Nannuzzi. *Musica*: Carlo Innocenzi. *Suono*: Giovanni Rossi. *Scenografia*: Flavio Mogherini. *Trucco*: Galileo Mandini e Manrico Spagnoli. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Dott. Alberto Tanzi), Aldo Fabrizi (antonio il portiere), Maria Fiore (Caterina), Maria Pia Casilio (Fulvia), Peppino De Filippo (Bepi), Titina De Filippo (moglie di Antonio), Carlo Delle Piane (il caporale), Raffaele Pisu, Elsa Merlini (Antonietta), Cosetta Greco (Giulietta), Madeleine Fischer (Lilliana, moglie di Alberto), Gianrico Tedeschi (il pittore), Laura Gore, Marco Tulli, Adriana Gallandt, Magda Schirò, Dino Curcio, Diana Lante, Marcello Seganti, Mario Novarro, Piera Tricarico, Flora Jang, Silvio Cuo, Sandro Mondini, Alfredo De Marco, Alberto Nucci, Jole Silvani, Ridl-Wan Tamin, Piera Arico, Alberto Fogliani, Maria Grazia Francia ed Attilio Martella. *Durata*: 95 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**GUARDIA, GUARDIA SCELTA, BRIGADIERE E MARESCIALLO** (19 aprile 1956). *Produzione*: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.), Imperial Film. *Produttore esecutivo*: Luigi Rovere. *Direzione di produzione*: Eliseo Boschi (Mario Gabrielli, ispatore di produzione). *Distribuzione*: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (E.N.I.C.). *Regia*: Mauro Bolognini. *Assistenza alla regia*: Mariano Laurenti. *Soggetto*: Paolo Frasca. *Sceneggiatura*: Ruggero Maccari, Ettore Scola e Nicola Manzari. *Fotografia*: Aldo Giordani. *Operatore*: Enrico Betti Berutto. *Montaggio*: Roberto Cinquini. *Musica*: Carlo Rustichelli (diretta dal maestro Alberto Paoletti). *Suono*: Ovidio Del Grande. *Scenografia*: Flavio Mogherini. *Arredamento*: Arrigo Breschi. *Costumi*: Elio Costanzi (divise confezionate dalla ditta Falasca). *Interpreti*: **Alberto Sordi** (guardia Alberto Randolfi), Peppino De Filippo (guardia scelta Giuseppe Manganiello), Aldo Fabrizi (brigadiere Pietro Spaziani), Gino Cervi (maresciallo), Valeria Moriconi (Maria Spaziani), Tiberio Mitri (Sandro), Edoardo Nevola (Tonino Spaziani), Nino Manfredi (Paolo), Alessandra Panaro (Charlotte), Lidia Johnson (Beba), Memmo Carotenuto (Ugo), Oscar Blando (Nino), Mino Doro (Giacomo), Riccardo Garrone (Enrico), Anita Durante, Alvaro Strina, Ciccio Barbi (turista francese), Gina Amendola (Elisa), Maria Rita Pasanisi Mario De Simone, Guido Martufi, Marco Tulli, Giancarlo Zarfati e Livia Venturini (Antonella). *Doppiatori italiani*: Giuseppe Rinaldi (Tiberio Mitri), Corrado Pani (allenatore di pugilato), Miranda Bonansea (Donna sulla Lambretta). *Durata*: 93 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**FACCIA DA MASCALZONE** (7 gennaio 1956). *Produzione e distribuzione*: Ardita Film. *Regia*: Raffaele Andreassi e Lance Comfort. *Soggetto*: da uno dei "Racconti romani" di Alberto Moravia. *Sceneggiatura*: Raffaele Andreassi. *Fotografia*: Mario Albertelli e Pier Ludovico Pavoni. *Scenografia*: Lance Comfort. *Interpreti*: Valentina Cortese, Marina Berti, Lee Patterson, Alberto Sorrentino, Rossano Brazzi, Mino Doro, Douglas Fairbanks Jr., Nadia Marlowa, Luciana Paluzzi, **Alberto Sordi**, Nadia Malowa, Mino Doro. *Durata*: 88 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**MIO FIGLIO NERONE** (13 settembre 1956). *Produzione*: Titanus Vides (Roma), Produzioni Cinematografiche F.I.D.E.S., Les Films Marceau (Parigi). *Produttore esecutivo*: Franco Cristaldi. *Direzione di produzione*: Guglielmo Colonna, Paolo Giovanardi, Pietro Notarianni ed Enzo Provenzale (Sergio Filesi, segretario di produzione). *Distribuzione*: Titanus, Les Films Marceau, Manhattan Film International. *Regia*: Steno. *Assistenza alla regia*: Lucio Fulci e Luigi Vanzi. *Soggetto*: Rodolfo Sonego. *Sceneggiatura*: Alessandro Continenza, Diego Fabbri, Ugo Guerra, Rodolfo Sonego, Steno. *Fotografia*: Mario Bava. *Operatore*: Corrado Bartoloni. *Montaggio*: Mario Serandrei, Giuliana Attenni. *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino (musica diretta dal maestro Carlo Savina). *Suono*: Mario Messina. *Scenografia*: Piero Filippone. *Arredamento*: Gianni Polidori. *Costumi*: Veniero Colasanti (Maria Baldi, sarta). *Trucco*: Libero Politi e Gabriella Borzelli. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Nerone), Vittorio De Sica (Seneca), Gloria Swanson (Agrippina), Brigitte Bardot (Poppea), Ciccio Barbi (Aniceto), Arturo Bragaglia e Carlo Tamberlani (anziani senatori), Giorgia Moll (Lidia), Amalia Pellegrini (Acerronia), Amedeo Trilli (soldato germanico), Mino

Doro (Corbulone), Giulio Cali (carpentiere), Agnese Dubini (Ugolilla), Mario Carotenuto (Crepereio), Mimmo Poli (costruttore del teatro), Barbara Shelley (ospite della villa), Mario Mazza (Tacito), Enzo Furlai (Segimano), Irene Gay, Giulio Cali, Anna Maria Del Pra', Eugenio Galandini, Euro Teodori, Sandra Milo, Sonia Moser, Maria Luisa Rolando, Rina De Liquoro, Renato Terra, Sergio Parlato e Nino Vingelli. *Doppiatori italiani*: Tina Lattanzi (Gloria Swanson), Fiorella Betti (Brigitte Bardot), Luigi Pavese (Ciccio Barbi). *Durata*: 94 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**MI PERMETTE BABBO!** (27 novembre 1956). *Produzione*: Fortuna Film. *Produttore esecutivo*: Felice Zappulla. *Direzione di produzione*: Enrico Bologna ed Armando Grottini (Corrado Cirinnà e Carmelo Zappulla, segretari di produzione). *Distribuzione*: Titanus Distribuzione. *Regia*: Mario Bonnard. *Assistenza alla regia*: Sergio Leone. *Soggetto*: Fulvio Pazziloro. *Sceneggiatura*: Ruggero Maccari, Ettore scola, Giovanni Grimaldi. *Fotografia*: Tino Santoni. *Operatore*: Enrico Cignitti e Mario Mancini. *Montaggio*: Mario Serandrei (Liana Ferri, segretaria di edizione). *Musica*: Giulio Bonnard (alias Jules Dakar). *Suono*: Mario Messina. *Scenografia*: Peppino Piccolo. *Arredamento*: Luigi D'Andria. *Costumi*: . *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Rodolfo Nardi, l'aspirante cantante lirico e marito di Marina), Aldo Fabrizi (Alessandro Biagi, il capofamiglia e macellaio), Marisa De Leza (Marina Biagi, la figlia di Alessandro e cassiera della macelleria), Franco Silva (Gigi Biagi, il secondo figlio macellaio), Rita Giannuzzi (Isa, la fidanzata di Gigi), Sergio Raimondi (Tullio Biagi, il figlio maggiore macellaio), Turi Pandolfini (il nonno Giuseppe, padre di Mimma), Achille Majeroni (il maestro di canto Edmondo D'Aragona), Pina Bottin (Rosa, la cameriera dei Biagi segretamente innamorata di Tullio), Riccardo Billi (Romoleto, il giornalaio), Paola Borboni (madame Sonia Varonowska, moglie del maestro D'Aragona), Gina Amendola (Mimma, la moglie di Alessandro), Fulvio Manes (Peppetto Biagi, il terzo figlio macellaio), Elly Parvo (la contralto Fasòli), Nadya Bianchi, Mario Passante (direttore del teatro), Nerio Bernardi (Enzo Bernard, il direttore d'orchestra), Mino Doro (il maestro Santini), Mimmo Poli (uno dei facchini del pianoforte), Furio Meniconi (il secondo facchino), Marcello Giorda, Amedeo Trilli (il facchino che trasporta lo specchio), Zoe Incrocci (una cliente della macelleria di Alessandro), Renato Navarrini (Manfredi), Felice Minotti (signore torinese), Vittorina Benvenuti, Piera Arico, Piera Tricarico, Augusto di Giovanni. Cantanti lirici che interpretano se stessi: Giulio Neri, Rosanna Carteri, Gino Mattered, Afro Poli e Amalia Pini. *Durata*: 90 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**ERA DI VENERDÌ 17** (5 gennaio 1957). *Produzione*: Giuseppe Amato (Roma), Cité Film (Parigi). *Produttore esecutivo*: Giuseppe Amato, Jacques Bar. *Direzione di produzione*: Walter Rupp. *Distribuzione*: C.E.I.A.D., Columbia, Kingsley International Pictures. *Regia*: Mario Soldati. *Assistenza alla regia*: Cesare Olivieri. *Soggetto*: Piero Tellini e Cesare Zavattini. *Sceneggiatura*: Aldo De Benedetti, Marc-Gilbert Sauvajon, Piero Tellini, Cesare Zavattini. *Fotografia*: Nicola Hayer. *Operatore*: . *Montaggio*: Christian Gaudin. *Musica*: Paul Miraski (diretta dal maestro Marc Lanjean). *Suono*: Pier Louis Calvet. *Scenografia*: Robert Giordani. *Arredamento*: Jean Mandaroux. *Trucco*: Boris Karabanoff. *Interpreti*: Fernandel (Paolo Verier), Giulia Rubini (Maria), Fosco Giachetti (Antonio), Leda Gloria (Lucia), Renato Salvatori (Gino), Andrex (Frédéric), Tina Pica (Zia Camilla), **Alberto Sordi** (Mario), Jean Brochard (Shopkeeper), Charles Dechamps (pensionato), George Cusin (Inspector), Suzet Maïs (moglie di Paolo), Henri Arius (capostazione), Raymone (insegnante). *Doppiatori italiani*: Stefano Sibaldi (Fernandel), e Fiorella Betti (Giulia Rubini). *Durata*: 97 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**ARRIVANO I DOLLARI!** (marzo 1957). *Produzione*: Fortunia Film. *Produttore esecutivo*: Felice Zappulla. *Direzione di produzione*: Enrico Bologna ed Armando Grottini (Carmelo Zappulla, Corrado Cirinnà e Franco Di Mauro, segretari di produzione). *Distribuzione*: RKO. *Regia*: Mario Costa. *Assistenza alla regia*: Raniero Mangione. *Soggetto*: Fulvio Pazziloro. *Sceneggiatura*: Ruggero Maccari, Giovanni Grimaldi, Gigliola Falluto, Giuseppe Mangione. *Fotografia*: Tino Santoni. *Operatore*: Enrico Cignitti ed Osvaldo Massimi. *Montaggio*: Mario Serandrei (Liana Ferri, segretaria di edizione). *Musica*: Carlo Innocenzi. *Suono*: Kurt Doubrowsky. *Scenografia*: Peppino Piccolo. *Arredamento*: Luigi D'Andria. *Costumi*: Franco Nardelli. *Trucco*: Renata Longari e Mario Van Riel. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alfonso Pasti), Mario Riva (Cesaretto Pasti), Riccardo Billi (Michelino Pasti), Nino Taranto (Giuseppe Pasti), Sergio Raimondi (Piero Pasti), Isa Miranda (Caterina Marchetti), Turi Pandolfini (il maggiordomo di Alfonso), Rosita Pisano (Rosina, la governante di Giuseppe), Rita Giannuzzi (Helene Marigny) Natale Cirino (Vincenzo), Diana Dei (Clara Pasti), Ignazio Balsamo (Ernesto) Piera Arico (Lola), Liuba Rosa, Loris Bazzocchi. *Doppiatori italiani*: Andreina Pagnani (Isa Miranda), Pino Locchi (Sergio Raimondi). *Durata*: 82 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**SOUVENIR D'ITALIE** (aprile 1957). *Produzione:* Athena Cinematografica. *Produttore esecutivo:* Ermanno Donati, Luigi Carpentieri. *Direzione di produzione:* Piero Bigerna e Fulvio Tiberio Vergani (Giorgio Baldi e Renato Jaboni, segretari di produzione). *Distribuzione:* Rank Film, Lopert Pictures Corporation. *Regia:* Antonio Pietrangeli. *Assistenza alla regia:* Armando Crispino. *Soggetto:* Fabio Carpi, Nelo Risi, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Sceneggiatura:* Antonio Pietrangeli, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Dario Fo, Armando Crispino. *Fotografia:* Carlo Carlini ed Aldo Tonti. *Operatore:* Luigi Filippo Carta e Luciano Tonti. *Montaggio:* Eraldo Da Roma (Gigliola Rosmino, segretaria di edizione). *Musica:* Lelio Luttazzi. *Suono:* Mario Amari e Luigi Puri. *Scenografia:* Mario Chiari (Italo Tomassi). *Arredamento:* Nedo Azzini. *Costumi:* Marilù Carteny. *Trucco:* Euclide Santoli. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Sergio Battistini), Gabriele Ferzetti (avv. Alberto Cortini), Massimo Girotti (Ugo Parenti), Vittorio De Sica (il conte), Dario Fo (Carlino), Antonio Cifariello (Gino), Mario Carotenuto (cacciatore), Isabelle Corey (Josette), Isabel Jeans (Cynthia), June Laverich (Margaret), Ingeborg Schoner (Hilde), Franca Mazzoni, Camillo Milli, Francesco Mulè (avv. Andrea Mazzoni), Giancarlo Cobelli, Margherita Autuori, Anna Sammartin (Sorella di Gino), Vittorio Mangano, Charles Clay, Caryln Gunn (presentatrice), Giancarlo Cobelli, Edo Cacciari, Gina Rovere Raffaello Gambino (Franco), Margherita Autuori, Elvira Tonelli, Franca Mazzoni, Graziella Galvani, Camillo Milli, Umberto Aquilino (agente di polizia), Dario Fo (Carlino), James Robertson Justice. *Doppiatori italiani:* Gualtiero De Angelis (Gabriele Ferzetti), e Fiorella Betti (June Lavetick). *Durata:* 100 minuti. *Colore:* Technicolor.

**ADDIO ALLE ARMI [A FAREWELL TO ARMS** (marzo 1957)]. *Produzione:* The Selznick Studio. *Produttore esecutivo:* Arthur Fellows e David O. Selznick. *Distribuzione:* Twentieth Century Fox Film Corporation. *Regia:* John Huston e Charles Vidor. *Assistenza alla regia:* Andrew Marton. *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Ernest Hemingway e dalla riduzione teatrale di Laurence Stallings, Laurence Stallings. *Sceneggiatura:* Ben Hecht. *Fotografia:* Oswald Morris, Piero Portalupi e James Wong Howe. *Operatore:* Arthur Ibbetson, Peter Newbrook, Idelmo Simonelli, Derek V. Browne e Morris Rosen. *Montaggio:* John M. Foley, Gerard Wilson, Eva Monley (segretaria di edizione), James E. Newcom (supervisore al montaggio). *Musica:* Mario Nascimbene. *Suono:* Charles Knott, Murray Spivack, Carl J. Brandon, Carl Mahakian ed Harold E. McGhan. *Scenografia:* Alfred Junge e Mario Garbuglia. *Arredamento:* Valerio Colasanti e John Moore. *Costumi:* Valerio Colasanti, John Moore e Francesco Salvi. *Trucco:* Gaspare Carboni, Alberto De Rossi e Larry Germain. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (padre Galli), Rock Hudson (tenente Frederick Henry), Jennifer Jones (Catherine Barkley), Vittorio De Sica (maggiore Alessandro Rinaldi), Oskar Homolka (dr. Emerich), Mercedes McCambridge (miss Van Campen), Elaine Stritch (Helen Ferguson), Kurt Kaszner (Bonello), Victor Francen (Colonnello Valentini), Franco Interlenghi (Aymo), Leopoldo Trieste (Passini), José Nieto (maggiore Stampi), Georges Bréhat (capitan Bassi), Johanna Hofer (mrs. Zimmerman), Eduard Linkers (tenente Zimmerman), Eva Kotthaus, Luigi Barzini (colonnello della corte marziale). Memmo Carotenuto (Nino), Patrick Crean (tenente medico), Albert D'Amario, Angelo Galassi, Stephen Garret, Guidarino Guidi, Peter Illing, Vittorio Janniti, Diana King, Antonio La Raina, Sam Levene, Claudio Licari, Franco Mancinelli, Guido Martufi, Clelia Mathews, Peter Meersman, Tiberio Mitri, Alex Revidis, Giacomo Rossi-Stuart, Umberto Sacripante, Joan Shawlee, Umberto Spadaro e Bud Spencer, Claudio Ermelli, Gemma Bolognesi. *Doppiatori italiani:* Giuseppe Rinaldi (Rock Hudson), Lydia Simoneschi (Jennifer Jones), Emilio Cigoli (Oscar Homolka), Franca Dominici (Mercedes McCambridge), Rosetta Calavetta (Elaine Stritch), Carlo Romano (Kurt Kaszner), Augusto Marcacci (Victor Francen). *Durata:* 152 minuti. *Colore:* Colore De-Luxe.

**IL CONTE MAX** (settembre 1957). *Produzione:* CA-MO Film (Roma), Balcazar (Barcellona). *Produttore esecutivo:* Roberto Capitani e Luigi Mondello. *Distribuzione:* Cineriz, S.C. Entertainment. *Regia:* Giorgio Bianchi. *Soggetto:* Amleto Palermi. *Sceneggiatura:* Rodolfo Sonego, **Alberto Sordi**, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Giorgio Bianchi, Mario Soldati, Luis Trias De Bes. *Fotografia:* Mario Montuori. *Montaggio:* Adriana Novelli, Pedro Schild (Emilio Rodriguez, versione spagnola). *Musica:* Angelo Francesco Lavagnino. *Scenografia:* Emilio Rodríguez, Flavio Mogherini. *Arredamento:* Flavio Mogherini e Pierre Schild. *Interpreti:* Alberto Sordi (Alberto Boccetti), Jacinto San Emeterio (Don Juan De Figueroa), Susanna Canales (Lauretta Campo), Diletta D'Andrea (Pucci), Vittorio De Sica (Conte Max Orsini Varaldo), Mino Doro (Maggiore Guido Amadori), Tina Pica (La zia), Juan Calvo (Lo zio Giovanni), Anne Vernon (Baronessa Elena di Vallombrosa), Luigi Mondello, Piero Stucchi (Giovanni Sampieri), Antonella Florio (Patrizia), Albert Craig (Stefano), Edy Biagetti (Gianluca), Nani Colombo (Nené), Julio Riscal (Paolino), Marco Tulli (Sarto), Edith Jost (La Contessa). *Durata:* 97 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**IL MEDICO E LO STREGONE** (dicembre 1957). *Produzione*: Francinex (Francia), Royal Film (Italia). *Produttore esecutivo*: Guido Giambartolomei. *Direzione di produzione*: Romano Dandi, Tony Brandt e Silvana Mangini. *Distribuzione*: Cineriz. *Regia*: Mario Monicelli. *Assistenza alla regia*: Mario Maffei e Franco Rossetti. *Soggetto*: Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Sceneggiatura*: Luigi Emmanuele, Mario Monicelli, Ennio De Concini, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Fotografia*: Luciano Trasatti. *Operatore*: Franco Villa. *Montaggio*: Otello Colangeli, Ruggero Mastroianni e Fernanda Materni. *Musica*: Nino Rota. *Suono*: Raffaele Del Monte e Guido Tagliacozzo. *Scenografia, arredamento e costumi*: Piero Gherardi. *Trucco*: Giovanni Donelli e Renata Magnanti. *Interpreti*: Vittorio De Sica (Don Antonio Locorotolo), Marcello Mastroianni (dr. Francesco Marchetti), Lorella De Luca (Clamide), Marisa Merlini (Mafalda), Gabriella Pallotta (Pasqua), Virgilio Riento (Umberto), Carlo Taranto (Scarrafone), Ilaria Occhini (Rosina), Riccardo Garrone (il brigadiere dei Carabinieri), **Alberto Sordi** (Corrado), Gino Buzzanca (il sindaco), Franco Di Trocchio (Vito), Giorgio Cerioni (Galeazzo Pesenti). *Durata*: 102 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL MARITO** (6 febbraio 1958). *Produzione*: Fortunia Film, Chamartí Producciones. *Produttore esecutivo*: Felice Zappulla. *Distribuzione*: Chamartín Distribuciones, RKO. *Regia*: Nanni Loy e Gianni Puccini. *Assistenza alla regia*: Fernando Palacios. *Soggetto*: **Alberto Sordi** e Rodolfo Sonego. *Sceneggiatura*: **Alberto Sordi**, Rodolfo Sonego, Nanni Loy, Gianni Puccini, Ruggero Maccari, Ettore Scola (José Santugini, dialoghi spagnoli). *Fotografia*: Roberto Gerardi. *Montaggio*: Gabriele Varriale. *Musica*: Carlo Innocenzi. *Scenografia*: Flavio Mogherini. *Arredamento*: Flavio Mogherini ed Antonio Simont (José María Alarcón). *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto Mariani), Aurora Bautista (Elena, moglie di Alberto), Luigi Tosi (Ernesto Finardi), Alberto De Amicis (Aurelio), Carlo Ninchi (Monsignore), Marcello Giorda (onorevole Tocci), Pino Patti (colonnello), Rosita Pisano (Sofia, sorella di Alberto) e Mario Passante (commendatore Gargano), Javier Dasti, José Marco Davó, Joaquín Vidriales, Ciccio Barbi, Julia Caba Alba, Laly Blanch, Delia Luna Antonio Fernández, José Isbert jr, Santiago Rivero. *Durata*: 82 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**LADRO LUI, LADRA LEI** (marzo 1958). *Produzione e distribuzione*: Maxima Film Compagnia Cinematografica, Montflour Film. *Direzione di produzione*: Pio Angeletti, Giorgio Musco (assistente), Umberto Santoni (segretario). *Produttore esecutivo*: Mario Cecchi Gori. *Regia*: Luigi Zampa. *Assistenza alla regia*: Paolo Bianchini. *Soggetto*: Luigi Zampa. *Sceneggiatura*: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Luigi Zampa, **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Leonida Barboni. *Operatore*: Aiace Parolin. *Montaggio*: Eraldo Da Roma (Anna Maria Montanari, segretaria di edizione). *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino. *Suono*: Mario Amari ed Eraldo Giordani. *Scenografia*: Mario Santovetti (Giorgio Giovannini, assistente direttore artistico). *Arredamento*: Andrea Tomassi. *Costumi*: Ugo pericoli. *Trucco*: Goffredo Rocchetti. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Cencio), Ettore Manni (Raimondi), Sylva Koscina (Cesira), Alberto Bonucci (commerciante collega di Raimondi), Carlo Delle Piane (detenuto Gnappetta), Mario Riva (commendatore Maghetti), Mario Carotenuto (commerciante collega di Raimondi), Mino Doro (gioielliere), Anita Durante (Madre di Cencio), Fausto Guerzoni, Nando Bruno (poliziotto), Vinicio Sofia (brigadiere), Marisa Merlini (Marialele), Guglielmo Inglese, Franco Migliacci, Gianni Baghino (Lombo), Antonio Acqua, Luigi Leoni, Ada Colangeli Elena Kirianova e Gina Mascetti. *Doppiatori italiani*: Pino Locchi (Ettore Manni), Lydia Simoneschi (Marisa Merlini). *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**FORTUNELLA** (marzo 1958). *Produzione*: Dino de Laurentiis Cinematografica, Les Films Marceau. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Distribuzione*: RKO. *Regia*: Eduardo De Filippo. *Soggetto*: Eduardo De Filippo, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. *Sceneggiatura*: Eduardo De Filippo, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. *Fotografia*: Aldo Tonti. *Montaggio*: Leo Cattozzo. *Musica*: Nino Rota (musica diretta dal maestro Franco Ferrara). *Scenografia*: Mario Chiari. *Costumi*: Maria De Matteis. *Interpreti*: Piera Arico (Katya), Nando Bruno (l'americano), Guido Celano (il portiere), Carlo Dapporto (un attore), Eduardo De Filippo (il capocomico), Carlo Delle Piane (Riccardino), Paul Douglas (professore Golfiero Paganica), Enrico Glori (Biscaggiere) Franca Marzi (Amelia), Giulietta Masina (Nanda Dotallevi, detta "Fortunella"), Mimmo Poli (Orso Bruno), Aldo Silvani (Guidobaldi) e **Alberto Sordi** (Peppino). *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e nero.

**DOMENICA È SEMPRE DOMENICA** (5 aprile 1958). *Produzione*: Athena Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri. *Distribuzione*: Cineriz. *Regia*: Camillo Mastrocinque. *Soggetto*: Oreste Biancoli, Vittorio Metz, Roberto Gianviti. *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Rodolfo Sonego, Dino Verde ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*:

Alvaro Mancori. *Montaggio*: Roberto Cinquini. *Musica*: Gorni Kramer. *Scenografia*: Beni Montresor. *Arredamento*: *Costumi*: *Interpreti*: Mario Riva (se stesso), Lorella De Luca (Maria Luisa Castaldi, la studentessa di lingue), **Alberto Sordi** (l'ingegnere Alberto Carboni), Andreina Pagnani (la contessa Clotilde, moglie del comandante), Vittorio De Sica (il comandante Castaldi), Vira Silenti (Vera), Ugo Tognazzi (Ugo, l'ex datore di lavoro di Lisa), Dorian Gray (Luciana, la moglie di Alberto), Yvette Masson (la cuoca Lisa), Marchesini (concorrente al Musichiere), Achille Togliani (se stesso), Virgilio Riento (l'ufficiale giudiziario), Dolores Palumbo, Gabriele Antonini (Giancarlo, il fidanzato di Maria Luisa), Giampiero Littera (il giovane di casa Castaldi), Gorni Kramer (se stesso), Alberto Rabagliati (se stesso), Dario Fo (un passeggero del treno), Gianni Partanna (Arturo, un ospite di casa Castaldi), Enzo Garinei (un altro ospite di casa Castaldi), Ciccio Barbi (il prete sul treno). *Durata*: 90 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**LA VEDOVA ELETTRICA [LE SEPTIÈME CIEL** (maggio 1958)]. *Produzione*: Jolly Film, Titanus, Vesta-Franco-London Film. *Produttore esecutivo*: Henry Deutschmeister. *Direzione di produzione*: Roger Boulais, Georges Kougoucheff, Jean Velter Gisèle Pellet-Collet (segretario di produzione), Luc Beranger (amministratore di produzione). *Distribuzione*: Titanus Société des Etablissements L. Gaumont. *Regia*: Raymond Bernard. *Assistenza alla regia*: Pierre Gautherin e Lucien Viver. *Soggetto*: André Lang. *Sceneggiatura*: Raymond Bernard, Raymond Bernard. *Fotografia*: Robert Lefebvre. *Operatore*: Roger Delpuech, Gaston Muller, Gilbert Sathre ed Emmanuel Lowenthal (fotografo di scena). *Montaggio*: Charlotte Guilbert. *Musica*: Marcel Stern, Jean Wiener. *Suono*: Jean Bareille e Jacques Gallois. *Scenografia ed arredamento*: Maurice Colasson, Roger Fresca, Marcel Balland, Jacques Brizzio e Pierre Duquesne. *Trucco*: Alexandre Ranesky, Claude Uselmann e Huquette La Laurette. *Interpreti*: Danielle Darrieux (Brigitte de Lédouville), Noël-Noël (Guillaume Lestranger), Paul Meurisse (Manuel Villa), **Alberto Sordi** (Xavier Laurentis), Gérard Oury (Maurice Portal), André Philip, René Berthier, Robert Blome, Lucien Blondeau, Pierre Brice, Robert Charlet, Henri Coutet, Jean Degrave, Germaine Delbat, Camille Guérini, Barbara Halle, Harry-Max, Bernard Hubrenne, Francis Lanzi, Marcel Loche, Christian Lude, Jacques Mancier, Albert Médina (commissario), Claude Mercutio, Bernard Musson (receptionist), Alain Nobis (architetto della piscina), Jean Olivier, Georges Pétrus, Louise Rousseau, Louis Saintève, Jean-François Seiler, Jean-Jacques Steen, Andrée Tainsy (madame Helier), Roger Vincent, Henri Virlojeux (cameriere del caffè), André Wasley. *Durata*: 107 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**VENEZIA, LA LUNA E TU** (3 ottobre 1958). *Produzione*: Titanus (Roma), Société Générale de Cinématographie (S.G.C. Parigi). *Produttore esecutivo*: Silvio Clementelli. *Direzione di produzione*: Valentino Brosio ed Aldo Pomilia (Luigi Ceccarelli, segretario di produzione). *Distribuzione*: Titanus Distribuzione e Gala Film Distributors. *Regia*: Dino Risi. *Assistenza alla regia*: Ranieri Cochetti. *Soggetto*: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Dino Risi. *Sceneggiatura*: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa e Dino Risi. *Fotografia*: Tonino Delli Colli. *Operatore*: Franco Delli Colli, Marcello Masciocchi e G.B. Poletto. *Montaggio*: Mario Serandrei (Tina Marchetti Clerici, segretaria di edizione). *Musica*: Lelio Luttazzi ed Alexandre Derevitsky. *Suono*: Enzo Silvestri. *Scenografia*: Alberto Boccianti e Luigi Scaccianoce. *Arredamento*: Fernando Ruffo. *Trucco*: Giuseppe Annunziata ed Anacleto Giustini. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Bepi), Marisa Allasio (Nina) Ingeb Schoener (Nathalie), Nino Manfredi (Toni), Niki Dantine (Janet), Riccardo Garrone (Don Fulgenzio), Luciano Marcelli (Don Giuseppe), Anna Campori (Claudia), Ernesto Boni (Aldo), Dina De Santis (Gina), Lilly Mantovani (Anna), Trude Marchetti (Eva), Giuliano Gemma (Brando), Marisa Castellani. *Durata*: 107 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**RACCONTI D'ESTATE** (27 novembre 1958). *Produzione*: Maxima Film Compagnia Cinematografica, Gallus Films, Monteluca Film. *Produttore esecutivo*: Mario Cecchi Gori e Franz De Blasi. *Direzione di produzione*: Pio Angeletti e Raimondo Castelli (Umberto Santoni, segretario di produzione). *Distribuzione*: Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione (C.I.A.D.), C.E.I.-Incom, Ultra Pictures Corporation. *Regia*: Gianni Franciolini. *Assistenza alla regia*: Paolo Spinola Andrea A. Tomassi. *Soggetto*: Alberto Moravia. *Sceneggiatura*: Edoardo Anton, Alberto Moravia, **Alberto Sordi**, Gianni Franciolini, Renè Barjavel, Rodolfo Sonego, Ennio Flaiano e Sergio Amidei. *Fotografia*: Enzo Serafin. *Operatore*: Giuseppe Ruzzolini. *Montaggio*: Adriana Novelli (Emilio Miraglia, segretario di edizione). *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Mario Amari e Roy Mangano. *Scenografia*: Giorgio Giovannini. *Costumi*: Ugo Pericoli. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Aristarco Battistini), Marcello Mastroianni (Marcello Mazzoni), Michèle Morgan (Micheline), Sylva Koscina (Renata Morandi), Gabriele Ferzetti (Giulio Ferrari), Dorian Gray (Dorina), Franco Fabrizi (Sandro Morandi), Franca Marzi (Clara), Lorella De Luca (Lina), Franco Fabrizi (Sandro Morandi), Dany Carrel (Jaqueline), Anita Allan (Ada Gallotti), Lamberto Antinori, Ignazio Leone (Achille, il barman), Anna Magoli, Maria Marcelli (Ada), Francesco Mulé (proprietario del piccolo

hotel), Anna Nogara, Colette Ricard, Molly Robinson, Francesco Tensi, Angelo Zanolli, Ennio Girolami (Walter) e Franco Scandurra (Amministratore). *Doppiatori italiani*: Lydia Simoneschi (Michele Morgan), Maria Pia Di Meo (Sylva Koscina), Fiorella Betti (Dorian Gray), Nando Gazzolo (Franco Fabrizi), Dhaia Cristiani (Franca Marzi), Massimo Turci (Ennio Girolami), Gualtiero De Angelis (Franco Scandurra) e Andreina Pagnani (Anita Allan). *Durata*: 113 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**NELLA CITTÀ L'INFERNO** (20 gennaio 1959). *Produzione*: Riama Film, Rizzoli Film e Francinex. *Produttore esecutivo*: Giuseppe Amato. *Direzione di produzione*: Oscar Brazzi e Franco Magli. *Distribuzione*: Cineriz, Trans Lux Distributing Corporation e Cinédis. *Regia*: Renato Castellani. *Assistenza alla regia*: Rinaldo Ricci. *Soggetto*: dal romanzo di Isa Mari "Roma, Via delle Mantellate". *Sceneggiatura*: Suso Cecchi d'Amico e Renato Castellani. *Fotografia*: Leonida Barboni. *Operatore*: Aiace Parolin. *Montaggio*: Jolanda Benvenuti. *Musica*: Roman Vlad (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Suono*: Enrico Palmieri. *Scenografia*: Ottavio Scotti. *Trucco*: Alberto De Rossi ed Eligio Trani. *Interpreti*: Anna Magnani (Egle), Giulietta Masina (Lina), Myriam Bru (Vittorina), Ada Passeri (fruttivendola), Cristina Gajoni (Marietta Mugnari), Renato Salvatori (Piero), **Alberto Sordi** (Antonio Zampi detto Adone), Angela Portaluri (Laura), Milly Monti (suor Giuseppina), Maria Virginia Benati (Vera), Pia Velsi (una suora), Marcella Rovena, Mara Oscuro (contadina), Lia Grani (contessa), Renata Frati, Marcella Valeri, Luigina Giustini, Mirella Gregori, Alba Maiolini (Sara), Marisa Natale (Paola), Sergio Fantoni, Ada Crostona, Miranda Campa, Saro Urzi, Mariù Gleck, Gina Rovere (delia), Anita Durante, Sergio Fantoni (giudice isrittore) e Umberto Spadaro, Manzilla Ercolani, Paola Piscini, Winni Riva, Elda Bardelli, Maria Michi, Rossana Trinca, Nando Cecchi. *Durata*: 106 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL GIOVANE LEONE [OH, QUE MAMBO<sup>3</sup>** (marzo 1959)]. *Produzione*: Boréal Films, Interproductions, Mirafilm, D.M Films (Parigi), Peg Produzione (Roma). *Produttore esecutivo*: Pierre Meyrat, Jacques e Louis Bernard-Levy. *Distribuzione*: Discifilm. *Regia*: John Berry. *Assistenza alla regia*: Lucio D'Attino e Serge Vallin. *Soggetto*: René Masson. *Sceneggiatura*: Yvan Audonard. *Fotografia*: Paul Cotteret. *Operatore*: André Dumaitre. *Montaggio*: Jacqueline Douarinou-Sadoul, Eric Pluet, Geneviève Vaury ed Eva Zora. *Musica*: Guy Magenta (diretta dal maestro Claude Bolling). *Suono*: Jean-Désiré Bertrand, Jacques Gérardot e Bernard Souverbie. *Scenografia*: Claude Bouxin (Clément Hurel). *Costumi*: Tanine Autré. *Trucco*: Odette e Jeanne Pierre Berroyer. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Nando), Magali Noël (Liliana Montero), Dario Moreno (Michelito), Jean Poiret (ispettore Sapin), Michel Serrault (ispettore Vidalie), Lyla Rocco (Magda), Frédéric Duvallès, Jean Parédès (Nikita), Jacques Bertrand (portiere del cabaret), Charles Bouillaud, Noël Darzal, Paul Demange, Paul Mercey, Robert Arnoux, Jean Wall (Bob), Thérèse Dorny (suocera), Alix Mahieux (telefonista), Pierre Moncorbier (l'impiegato), Maguy Mortini, Renée Passeur, Jean Carmet (Jo le Bègue), Charles Aznavour (spettatore del cabaret), Jacqueline Caurat (la presentatrice), Édouard Francomme, Bernard Musson, Raymond Pierson e Jeanne Valérie. *Doppiatori italiani*: Rosetta Calavetta (Magali Noël), Carlo Romano (Dario Moreno). *Durata*: 83 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**POLICARPO, UFFICIALE DI SCRITTURA** (maggio 1959). *Produzione*: Titanus, Société Générale de Cinématographie, Hispamex Films. *Produttore esecutivo*: Silvio Clementelli. *Direzione di produzione*: Francisco Pineda e José Villafranca (Anna Maria Campanile, segretario di produzione). *Distribuzione*: Titanus, Universal Films Española. *Regia*: Mario Soldati. *Assistenza alla regia*: Francisco Yllera. *Soggetto*: liberamente tratto dal romanzo "La famiglia De' Tappetti" di Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin). *Sceneggiatura*: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli ed Antonio Navarro Linares. *Fotografia*: Giuseppe Rotunno. *Operatore*: Ángel Ampuero, Nino Cristiani (G.B. Poletto, fotografo di scena). *Montaggio*: Mario Serandrei e Julio Peña (Rometta Pietrostefani, segretario di edizione). *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino. *Scenografia*: Flavio Mogherini. *Arredamento*: Flavio Mogherini, Paolo Falchi e Gino Brosio. *Costumi*: Piero Tosi (Gracia de Tosi e Marisa Polidori, assistenti). *Trucco*: Eligio Trani. *Interpreti*: Renato Rascel (Policarpo De' Tappetti), Carla Gravina (Celeste De' Tappetti), Toni Soler (signora Eufemia

---

<sup>3</sup> Il film originariamente intitolato *Oh que Mambo!* viene distribuito in Italia con il titolo di *Il giovane leone* per sfruttare l'alto indice di popolarità sordiana, mentre in realtà il Nostro appare in forma assai laterale senza avere alcun peso nello sviluppo narrativo. Del fatto di aver ingiustamente lusingato il pubblico d'un suo ruolo da protagonista lo stesso Sordi si lamenta pubblicamente in una lettera aperta all'allora critico di *Paese Sera* Maurizio Liverani (cfr. Fava Claudio G., *Alberto Sordi*, Roma, Gremese, 2003, pag. 127).

De' Tappetti), Peppino De Filippo (cav. Cesare Pancarano), Luigi De Filippo (Giorgio Pancarano), Lidia Martora (signora Amelia Pancarano), Romolo Valli (Laurenzi, capo divisione), Ernesto Calindri (collega di Policarpo), Renato Salvatori (Mario, il meccanico), Trini Montero (Edelweiss), José Isbert (maresciallo Fausto Venanzio), Amedeo Nazzari (un carabiniere), Vittorio De Sica (prestigiatore), Mario Riva (il pompiere del teatro), **Alberto Sordi** (ombrelloiaio), Ugo Tognazzi (professore), Memmo Carotenuto (il venditore di castagnaccio), Massimo Pianforini (il ministro), Maurizio Arena, Roberto Rey (Franquinet), Checco Durante, Anita Durante e Elias Rodriguez, Massimo Pianforini (ministro). *Durata*: 104 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**IL MORALISTA** (30 giugno 1959). *Produzione*: Cinematografica Internazionale, Napoleon Film. *Distribuzione*: Avers Film, Warner Bros. *Regia*: Giorgio Bianchi. *Soggetto*: Luciana Corda, Ettore Maria Margadonna. *Sceneggiatura*: Rodolfo Sonogo, Vincenzo Talarico, Luciana Corda, Oreste Biancoli, Ettore Maria Margadonna. *Fotografia*: Alvaro Mancori. *Montaggio*: Adriana Novelli. *Musica*: Carlo Savina e Fred Buscaglione. *Scenografia*: Piero Filippini. *Interpreti*: Alberto Sordi (Agostino), Vittorio De Sica (il presidente dell' O. I. M, padre di Virginia), Franca Valeri (Virginia, la figlia del presidente), Gina Mattarolo (Eleonora, la segretaria di Agostino), Franco Fabrizi (Giovanni), Piera Arico (la compagna di Giovanni), Mara Berni (la stellina Vera Serni), Lydia Simoneschi (la madre di Vera Serni), Christiane Nielsen (Marga), Maria Perschy (Monique), Sylvia Lopez (una ragazza squillo), Anna Filippini (un'altra ragazza squillo), Hazel Rogers (se stessa), Liana Del Balzo (la baronessa), Vincenzo Talarico (un collaboratore del presidente), Carl Wery (Kruger), Mimmo Billi (il produttore pubblicitario), Leopoldo Trieste (il suo collaboratore), Ciccio Barbi (il commissario), Mimmo Poli (il vigile nella pineta), Alberto Plebani (il conte Bertinacci), Nando Angelini (il dott. Menegotti), Renzo Cesana (il commissario della buon costume), Enzo Tarascio ( voce del travestito), Marilù Sangiorgi (componente dell'organizzazione contro l'hula-hop) e Maria Rita Pasanisi (componente dell'organizzazione contro l'hula-hop). *Doppiatori italiani*: Rosetta Calavetta (Mara Berni), Dhia Cristiani (Christiane Nielsen), Maria Pia Di Meo (Maria Perschy) Tina Lattanzi (Liana Del Balzo) e Mario Pisu (Renzo Cesana). *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**I MAGLIARI** (23 settembre 1959). *Produzione*: Vides Cinematografica, Titanus, Société Générale de Cinématographie (S.G.C.). *Produttore esecutivo*: Franco Cristaldi. *Direzione di produzione*: Gino Millozza, Pietro Notarianni e Luciano Orlandini (assistente). *Distribuzione*: Titanus. *Regia*: Francesco Rosi. *Assistenza alla regia*: Jerzy Macc, Roberto Parlante e Rinaldo Ricci. *Soggetto*: Suso Cecchi D'Amico e Francesco Rosi. *Sceneggiatura*: Suso Cecchi D'Amico, Giuseppe Patroni Griffi e Francesco Rosi. *Fotografia*: Gianni Di Venanzo. *Operatore*: Aiace Parolin, Osvaldo Massimi e G.B. Poletto (fotografo di scena). *Montaggio*: Mario Serandrei. *Musica*: Piero Piccioni e Renato Carosone. *Suono*: Kurt Doubrowsky. *Scenografia*: Dieter Bartels. *Costumi*: Graziella Urbinati. *Trucco*: Jette Arlt. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Ferdinando Magliulo, detto Totonno), Belinda Lee (Paula Mayer), Renato Salvatori (Mario Balducci), Nino Vingelli (Vincenzo), Aldo Giuffré (Armando), Aldo Bufi Landi (“Rodolfovalentino”), Nino Di Napoli (Ciro), Lina Vandal (Frida), Joseph Dahmen (Mayer), Carmine Ippolito (don Raffaele Tramontana), Pasquale Cennamo (don Gennaro), Ubaldo Granata (Umberto, direttore del ristorante italiano), Else Knott, Salvatore Cafiero e Antonio La Raina. *Durata*: 121 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**VACANZE D'INVERNO** (18 giugno 1959). *Produzione*: Athena Cinematografica (Roma), Gallus Film (Parigi). *Produttore esecutivo*: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri. *Direzione di produzione*: Fede Arnaud (Giorgio Baldi e Paolo Gargano, segretari di produzione). *Distribuzione*: Dino De Laurentiis Distribuzione. *Regia*: Camillo Mastrocinque. *Assistenza alla regia*: Michele Lupo. *Soggetto*: Oreste Biancoli. *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Jacques Sigurd e Rodolfo Sonogo. *Fotografia*: Aldo Tonti. *Operatore*: Luciano Trasatti. *Montaggio*: Roberto Cinquini. *Musica*: Armando Trovajoli. *Suono*: Leopoldo Rosi. *Scenografia*: Mario Chiari. *Arredamento*: Nedo Azzini. *Costumi*: Pia Marchesi. *Trucco*: Amato Garbini. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto), Vittorio De Sica (Maurizio), Michèle Morgan (Stefania), Eleonora Rossi Drago (contessa Paola Parioli), Denise Provence (Marcellina), Christine Kaufmann (Titti, figlia di Alberto), Vira Silenti (Vera, figlia di Maurizio), Georges Marchal (Carlo, marito di Stefania), Enzo Turco (Magri), Mercedes Brignone (principessa Valmarin), Giulio Cali (zio Carlo), Lola Braccini (marchesa Serti), Michele Malaspina (ministro), Dorian Gray (Carol Field), Arielle Coigney (Dina Moretti), Anna Campori (Virginia), Geronimo Meynier (Franco), Mario Valdemarin (Toni), Renato Salvatori (Gianni), Pierre Cressoy (Alfredo) e Ruggero Marchi (produttore). *Doppiatori italiani*: Lydia Simoneschi (Michèle Morgan). *Durata*: 109 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**COSTA AZZURRA** (30 giugno 1959). *Produzione:* Glomer, Lux Film, Société Cinématographique Lyre. *Produttore esecutivo:* Enzo Merolle. *Direzione di produzione:* Giovanni A. Giurgola e Sergio Merolle. *Distribuzione:* Euro International Film, Lux Compagnie Cinématographique de France, American International Pictures (AIP) (USA). *Regia:* Vittorio Sala. *Assistenza alla regia:* Daniele G. Luisi. *Soggetto:* Ottavio Alessi, Rodolfo Sonego, Ugo Guerra e Vittorio Sala. *Sceneggiatura:* . *Fotografia:* Bitto Albertini. *Operatore:* Carlo Fiore. *Montaggio:* Nino Baragli. *Musica:* Roberto Nicolosi. *Suono:* Raffaele Del Monte ed Amelio Verona. *Scenografia:* Ottavio Scotti. *Arredamento:* Riccardo Domenici. *Trucco:* Anacleto Giustini. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Alberto), Franco Fabrizi (Nicola), Elsa Martinelli (Doriana), Giovanna Ralli (Giovanna, moglie di Alberto), Nino Besozzi (Carsoli), Antonio Acqua (Un signore sul treno), Georgia Moll (Adelina), Antonio Cifariello (Gino), Rita Gam (Rita Elmont), Tiberio Murgia (Leopoldo), Luciana Angiolillo (la divorziata), Georges Marchal (Maurice), Jacques Berthier (Pierre Morand), Michel Lemoinee, Enrico Olivieri (Mario), Lorella De Luca (Lisa), Gaella Laporta, Luciano Mondolfo, Roberto Podio e Paola Pitagora. *Doppiatori italiani:* Giuseppe Rinaldi (Franco Fabrizi), Maria Pia Di Meo (Elsa Martinelli), Pino Locchi (Antonio Cifariello), Lydia Simoneschi (Rita Gam), Renato Cominetti (Tiberio Murgia), Enrico Maria Salerno (Georges Marchal) e Emilio Cigoli (Jacques Berthier). *Durata:* 84 minuti. *Colore:*

**LA GRANDE GUERRA** (28 ottobre 1959). *Produzione:* Dino de Laurentiis Cinematografica, Gray-Film. *Produttore esecutivo:* Dino De Laurentiis. *Direzione di produzione:* Giorgio Adriani, Alfredo De Laurentiis, Luigi De Laurentiis e Giorgio Morra. *Distribuzione:* Dino de Laurentiis Cinematografica (Italia), Lopert Pictures Corporation (USA). *Regia:* Mario Monicelli. *Assistenza alla regia:* Giovanni Fago, Mario Maffei e Maurizio Lucci. *Soggetto:* Mario Monicelli, Luciano Vincenzoni, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Sceneggiatura:* Mario Monicelli, Luciano Vincenzoni, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli (Carlo Salsa, consulente storico). *Fotografia:* Leonida Barboni, Roberto Gerardi, Giuseppe Rotunno e Giuseppe Serrandi. *Operatore:* Silvano Ippoliti e Goffredo Bellisario. *Montaggio:* Adriana Novelli. *Musica:* Nino Rota (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Suono:* Roy Mangano e Bruno Moreal. *Scenografia:* Mario Garbuglia. *Arredamento:* Aldo Puccini. *Costumi:* Danilo Donati e Piero Gherardi. *Trucco:* Rino Carboni e Romolo De Martino. *Effetti speciali:* Urbisaglia Gatti. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Oreste Jacovacci), Vittorio Gassman (Giovanni Busacca), Silvana Mangano (Costantina), Folco Lulli (Bordin), Bernard Blier (capitano Castelli), Romolo Valli (tenente Gallina), Vittorio Sanipoli (maggiore Venturi), Nicola Arigliano (Giardino), Geronimo Meynier (messaggero), Mario Valdemarin (sottotenente Lorenzi), Elsa Vazzoler (moglie di Bordin), Tiberio Murgia (Rosario Nicotra), Livio Lorenzon (sergente Battiferri), Ferruccio Amendola (De Concini), Gianni Baghino (un soldato), Carlo D'Angelo (capitano Ferri), Achille Compagnoni (cappellano), Luigi Fainelli (Giacomazzi), Marcello Giorda (il generale), Tiberio Mitri (Mandich), Gérard Herter (capitano austriaco), Guido Celano (maggiore italiano), Mario Feliciani, Mario Mazza, Mario Colli, Mario Frera, Gian Luigi Polidoro, Leandro Punturi (bambino), Edda Ferronao. *Durata:* 135 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**IL VEDOVO** (novembre 1959). *Produzione:* Cino Del Duca, Paneuropa. *Produttore esecutivo:* **Edgardo Cortese** ed Elio Scardamaglia. *Direzione di produzione:* Piero Lazzari (Paolo Gargano, segretario di produzione). *Distribuzione:* Cino Del Duca. *Regia:* Dino Risi. *Assistenza alla regia:* Lù Leone. *Soggetto:* Rodolfo Sonego, Fabio Carpi e Dino Risi. *Sceneggiatura:* Rodolfo Sonego, Fabio Carpi, Sandro Continenza, Dino Verde, Rodolfo Sonego e Dino Risi. *Fotografia:* Luciano Trasatti. *Operatore:* Franco Villa. *Montaggio:* Alberto Gallitti (Lolly Fugagnolli, segretaria di edizione). *Musica:* Armando Trovajoli. *Suono:* Giuseppe Serafini. *Scenografia:* Piero Filippone. *Arredamento:* Riccardo Domenici. *Costumi:* Gaia Romanini. *Trucco:* Cinzia Bonanni e Telemaco Tilli. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Alberto Nardi), Franca Valeri (Elvira Almiraghi in Nardi), Livio Lorenzon (il marchese Stucchi), Leonora Ruffo (Gioia, l'amante di Nardi), Nando Bruno (lo zio di Nardi), Nanda Primavera (mamma Italia, la madre di Gioia), Mario Passante (il commendator Lambertoni), Enzo Petito (il tecnico Fritzmayr), Ruggero Marchi (il commendator Fenoglio), Gigi Reder (l'avvocato Gironi), Consalvo Flirt (l'assistente dell'avvocato Gironi), Angela Luce (Margherita, la figlia del fattore), Ignazio Leone (il portiere), Rosita Pisano (la segretaria di Nardi), Alberto Rabagliati (se stesso), Andrea De Pino (ufficiale giudiziario), Ignazio Dolce (l'autista della signora Almiraghi), Andrea De Pino (l'ufficiale giudiziario), Gastone Bettanini ("Carlton"), Carlo Di Maggio (il dottor Vinelli), Paola Patrizi (la vecchia), Mario Cianfanelli, Luigi Riccardi, Artemide Scandariato, Enzo Furlai, Luigi Leoni, Antonio Pignatelli e Eugenio Maggi (frate Agostino). *Doppiatori italiani:* . *Durata:* 100 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**BREVI AMORI A PALMA DI MAJORCA** (2 dicembre 1959). *Produzione:* CEI- Incom (Roma), Chamartín Producciones y Distribuciones, Napoleon Film, PGC, Società Generale

Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Nino Crisman e Francesco Giaculli. *Direzione di produzione*: Luigi Giacosi, Vicente Sempere, José Manuel M. Herrero, Antonio Montoya e Valentín Panero (Eduardo G. Soletto e Gianni Solitro, assistenti alla produzione). *Distribuzione*: CEI-Incom, Titanus Distribuzione, Chamartín. *Regia*: Giorgio Bianchi. *Assistenza alla regia*: Luis María Delgado e Moraldo Rossi. *Soggetto e sceneggiatura*: Vittorio Metz, Rodolfo Sonogo e Roberto Gianviti. *Fotografia*: Alvaro Mancori. *Operatore*: Salvador Gil, Sandro Mancori, Luciano Carreño ed Antonio Luengo (fotografo di scena). *Montaggio*: Adriana Novelli e Alfonso Santacana (Carmen Salas e Silvana Sonogo, segretarie di edizione). *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Antonio Alonso Ciller, Eraldo Giordani. *Scenografia e arredamento*: Mario Bedoni, Franco Fontana e Antonio Simont. *Costumi*: Miriam Di San Servolo-Petacci (José María Moreno, assistente). *Trucco*: Esperanza e Carlos Paradela, Fiamma Rocchetti, Julián Ruiz, Carlotta Walter. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Anselmo Pandolfini), Gino Cervi (André Breton), Belinda Lee (Mary Moore), Dorian Gray (Hélène), Marcello Giorda (Il signore con i binocoli), Laura Carli (Esterina), Luz Marquez, Luis Peña, Rossana Martini (Angela, la giovane vedova), Antonio Cifariello (Ernesto), Mercedes Alonso (Clementina), Vicente Parra (Gianni), Paloma Valdes (Inesita, la figlia di Angela), Giulio Paradisi (Miguel), Giulio Marchetti, José Marco Davó, Patrizia Della Rovere, Pedro Rodríguez de Quevedo, Cristina Luján, Ricardo Tundidor, Pilar Cano, Manuel Gil, Amalia Rodríguez, Laura Carli (Esterina), Rafael Peralta, Julio Peña e Carlos Ramirez. *Durata*: 103 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**GASTONE** (febbraio 1960). *Produzione*: Maxima Film Compagnia Cinematografica, Variety Film Production. *Produttore esecutivo*: Mario Cecchi Gori. *Distribuzione*: Variety Film. *Regia*: Mario Bonnard. *Assistenza alla regia*:. *Soggetto*: Ettore Margadonna, Luciana Corda da un personaggio creato da Ettore Petrolini. *Sceneggiatura*: Ettore Maria Margadonna, Oreste Biancoli, Mario Bonnard e Rodolfo Sonogo. *Fotografia*: Aldo Tonti e Luciano Trasatti. *Operatore*: Franco Villa. *Montaggio*: Eraldo Da Roma. *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino, Gorni Kramer, José Padilla. *Scenografia*: Mario Chiari e Vincenzo Del Prato. *Costumi*: Maria De Matteis. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Gastone), Vittorio De Sica (il principe), Anna Maria Ferrero (Nannina), Paolo Stoppa (Achille), Franca Marzi (Rosa), Chelo Alonso (Carmencita), Magali Noël (Sonia), Tino Scotti (l'illusionista), Angela Luce (Yvonne), Nando Bruno (Michele), Salvo Libassi (il commissario), Mimmo Palmara (l'impresario), Mino Doro (Cavallini), Linda Sini (Lucy), Livio Lorenzon (capitano Negri), Lola Braccini (la " signora"), Anna Campori, Lily Granado, Giovanni Chieco (pianista), Terry Dalton (Cocotte) e Nanda Primavera (donna Flora). *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Eastmancolor (Sviluppo Pellicole e Stampa S.P.E.S.).

**TUTTI A CASA** (27 ottobre 1960). *Produzione*: Dino de Laurentiis Cinematografica, Orsay Films. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Direzione di produzione*: Alfredo De Laurentiis, Mario Perelli (Romolo Germano, segretario di produzione). *Distribuzione*: Dino de Laurentiis Cinematografica, Davis-Royal (USA). *Regia*: Luigi Comencini. *Assistenza alla regia*: Franco Montemurro e Roberto Pariante. *Soggetto*: Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Sceneggiatura*: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Luigi Comencini e Marcello Fondato. *Fotografia*: Carlo Carlini. *Operatore*: Gastone Di Giovanni. *Montaggio*: Giovanni (Nino) Baragli (Annamaria Montanari, segretaria di edizione). *Musica*: Angelo Francesco Lavagnino (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Suono*: Umberto Piscitelli e Bruno Moreal. *Scenografia*: Carlo Egidi (Mario Filoni, scenotecnico). *Costumi*: Ugo Pericoli. *Effetti speciali*: Serse Urbisaglia. *Trucco*: Giuliano Laurenti. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (tenente Alberto Innocenzi), Eduardo De Filippo (Signor Innocenzi), Serge Reggiani (geniere Assunto Ceccarelli), Martin Balsam (sergente Quintino Fornaciari), Alex Nicol (Dan Al Toback, soldato americano), Carla Gravina (Silvia Modena, ragazza ebrea), Didi Perego (Caterina Brisigoni), Claudio Gora (colonnello), Mario Feliciani (capitano Passerini), Jole Mauro (Teresa, moglie di Fornaciari), Mac Ronay (Evaristo Brisigoni), Silla Bettini (tenente Di Fazio), Vincenzo Musolino e Mario Frera (due fascisti), Mino Doro (maggiore Nocella), Ciccio Barbi (soldato che pela le patate), Nino Castelnuovo (Codegato), Achille Compagnoni (partigiano), Ugo D'Alessio (prete), Carlo D'Angelo (partigiano napoletano), Edda Ferronao, Franco Ponzoni e Claudio Ermelli (proprietario del bar). *Doppiatori italiani*: Aldo Giuffrè (Serge Reggiani), Riccardo Cucciolla (Mario Feliciani) e Corrado Gaipa (Martin Balsam). *Durata*: 117 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL VIGILE** (novembre 1960). *Produzione*: Royal Film. *Produttore esecutivo*: Guido Giambartolomei. *Distribuzione*: Cineriz. *Regia*: Luigi Zampa. *Soggetto*: Rodolfo Sonogo. *Sceneggiatura*: Ugo Guerra, Rodolfo Sonogo e Luigi Zampa. *Fotografia*: Leonida Barboni. *Montaggio*: Guido Giambartolomei. *Musica*: Piero Umiliani. *Costumi*: Vera Marzot. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Otello Celletti), Vittorio De Sica (il sindaco), Marisa Merlini (Amalia, la compagna di Otello), Nando Bruno (fratello di Amalia), Mara Berni (amante del sindaco), Riccardo Garrone (tenente dei vigili), Lia Zoppelli (moglie del

sindaco), Franco Di Trocchio (figlio di Otello), Carlo Pisacane (padre di Otello), Piera Arico e Rossana Canghiari (segretarie del sindaco), Vincenzo Talarico (avvocato monarchico), Nerio Bernardi (mons. Olivieri), Mario Passante (commendator Marinetti), Gianni Solaro (comandante dei vigili), Mario Riva (se stesso), Sylva Koscina (se stessa), Lili Cerasoli (contessina), Edda Ferronao (Filomena), Rosita Pisano (Lisa), Mario Scaccia (avvocato del Sindaco), Luigi Leoni (operaio), Giulio Cali (pastorello), Fausto Guerzoni (pretore), Maria Teresa Vianello (Assunta Celletti, sorella di Otello), Antonio Acqua (ragioniere con la fiat 1100 bicolore). *Durata*: 90 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**CRIMEN** (13 dicembre 1960). *Produzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Orsay Films. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis e Fausto Saraceni. *Distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Royal Films International. *Regia*: Mario Camerini. *Assistenza alla regia*: . *Soggetto*: Rodolfo Sonego e Luciano Vincenzoni. *Sceneggiatura*: Giorgio Arlorio, Oreste Biancoli, Stefano Strucchi, Rodolfo Sonego e Luciano Vincenzoni. *Fotografia*: Gianni Di Venanzo. *Operatore*: . *Montaggio*: Giuliana Attenni. *Musica*: Pino Calvi. *Scenografia*: Piero Gherardi e Vito Anzalone *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Alberto Franzetti), Vittorio Gassman (Remo), Nino Manfredi (Quirino), Dorian Gray (Eleonora Franzetti), Franca Valeri (Giovanna), Georges Rivière (amante di Eleonora), Bernard Blier (commissario di polizia), Silvana Mangano (Marina), Sylva Koscina (Carolina), Lamberto Antinori (Mario) Bianca Castagnetta (Caterina), Basilio Consalvo (Egidio), Jacques Francel (Jean), Mario Meniconi (Francesco), Georges Montax (Lamberto), Michele Riccardini (Luciano), Tino Scotti (Fiorenzo) e Giulio Tomasini (Giambattista). *Durata*: 124 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**I DUE NEMICI** (26 ottobre 1961). *Produzione*: Dino de Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino de Laurentiis, Luigi Luraschi e Ralph B. Serpe. *Direzione di produzione*: Lazare Bianco, Mara Blasetti, Giacomo Forzano e Bruno Tolusso. *Distribuzione*: Dino de Laurentiis Cinematografica, Columbia Pictures (USA), Columbia Films S.A. (Francia). *Regia*: Guy Hamilton. *Assistenza alla regia*: Tony Brandt, Mario Maffei e Joel Silberg. *Soggetto*: Luciano Vincenzoni. *Sceneggiatura*: Suso Cecchi d'Amico, Agenore Incrocci, Furio Scarpelli, Jack Pulman. *Fotografia*: Giuseppe Rotunno. *Operatore*: Neil Binney, Nino Cristiani. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi e Bert Bates (Albino Cocco, segretario di edizione). *Musica*: Nino Rota, De Torres, Micheli, Mario Ruccione, Simoni. *Suono*: Bruno Brunacci, Piero Cavazzuti e Manuel del Campo. *Scenografia*: Mario Garbuglia, Ferdinando Giovannoni ed Aldo Puccini. *Arredamento*: Giorgio Hermann. *Costumi*: Dario Cecchi e Ezio Frigerio. *Trucco*: Alberto e Grazia De Rossi. *Effetti speciali*: Cataldo Galliano e Vitantonio Ricci. *Interpreti*: David Niven (maggiore Richardson), **Alberto Sordi** (capitano Blasi), Michael Wilding (tenente Burke), Harry Andrews (Captano Rootes), Noel Harrison (tenente Hilary), Ronald Fraser (Perfect), Bernard Cribbins (colonnello Brownlow), Duncan Macrae (sergente Treveltham), Robert Desmond (cantante), Kenneth Fortescue (tenente Thomlinson), Michael Trubshawe, David Opatoshu (Bernasconi), Amedeo Nazzari (maggiore Fornari), Aldo Giuffrè (sergente Todini), Pietro Marascalchi (caporale Bortolini), Tiberio Mitri (Moccia), Bruno Cattaneo (Mattone), Giuseppe Fazio (sergente Spadoni), Alessandro Ninchi (sottotenente Del Prà), Ignazio Dolce (sentinella), Don Powell, Ahmed Ali Aggi, Abraham Mógos, Elias Atrahama, Abduraham Mohamed Elmi, Luigi Bracale. *Durata*: 104 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL GIUDIZIO UNIVERSALE** (26 ottobre 1961). *Produzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Standard Films. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Direzione di produzione*: Alfredo De Laurentiis. *Distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Astor Pictures Corporation, Les Films Eddie de Jong. *Regia*: Vittorio De Sica. *Assistenza alla regia*: Luisa Alessandri, Franco Montemurro, Francesco (Checco) Rissone. *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini. *Fotografia*: Gábor Pogány. *Montaggio*: Marisa Letti ed Adriana Novelli. *Musica*: Alessandro Cicognini (diretta dal maestro Franco Ferrara). *Suono*: Biagio Fiorelli. *Scenografia*: Elio Costanzi e Giulia Mafai. *Arredamento*: Pietro Bologna. *Costumi*: Elio Costanzi e Giulia Mafai. *Effetti speciali*: Giuseppe Metallì. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (mercante di bambini), Vittorio Gassman (Cimino), Anouk Aimée (Irene, moglie di Giorgio), Fernandel (il vedovo), Nino Manfredi (Cameriere) Paolo Stoppa (Giorgio), Silvana Mangano (Signora Matteoni), Renato Rascel (Coppola), Melina Mercouri (signora straniera), Jack Palance (Matteoni), Lino Ventura (padre di Giovanna), Vittorio De Sica (avvocato), Alberto Albani Barbieri, Nando Angelini, Nello Ascoli, Regina Bianchi, Mike Bongiorno (se stesso) Luigi e Vittorio Bonos, Alberto Bonucci (invitato di Matteoni), Ernest Borgnine (ladro), Vittorio Bottone, Eleonora Brown (Giovanna), Ottavio Bugatti, Maria Pia Casilio (cameriera), Alberto Castaldi, Elisa Cegani (madre di Giovanna), Pasquale Cennamo, Pilade Collaveri, Eugenio Cuomo, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (disoccupati), Elli Davis (la bionda), Don Jaime de Mora y Aragón (ambasciatore), Vincenzo De Rosa, Eliana De Sabata, Pietro De Vico, Teresa De Vita, Paul Demange, Nino

Di Napoli, Jimmy Durante, Carmine Ferrari, Giacomo Furia, Giuseppe Ianigro, Giuseppe Jodice, Sergio Jossa (Luca), Maria Karamann (altro invitato di Matteoni), Arturo Lattanzio, Lilli Lembo (annunciatrice televisiva), Eugenio Maggi, Lamberto Maggiorani (uomo povero), Alfredo Melidoni, Marisa Merlini, Domenico Modugno (cantante), Remington Olmstead, Andreina Pagnani, Mario Passante, Alfredo Patierno, Enzo Petito, Giuseppe Porelli, Luigi Reder, Hilde Maria Renzi, Antonio Rispoli, Georges Rivière (Gianni), Nicola Rossi-Lemeni (voce di Dio), Gennaro Rotondo, Agostino Salvietti, Mario Siniscalco, Akim Tamiroff (regista teatrale), Carlo Taranto, Gaddo Treves, ed Alfio Vita. *Durata*: 92 minuti. *Colore*: Bianco e Nero, colore Eastmancolor.

**UNA VITA DIFFICILE** (19 dicembre 1961). *Produzione e distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Regia*: Dino Risi. *Assistenza alla regia*: Vana Caruso e Franco Montemurro. *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonego. *Fotografia*: Leonida Barboni. *Operatore*: . *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Carlo Savina. *Suono*: Biagio Fiorelli, Enrico Moreal. *Scenografia*: Mario Chiari e Mario Scisci. *Costumi*: Lucia Mirisola. *Trucco*: Giuliano Laurenti. *Interpreti*: Alberto Sordi (Silvio Magnozzi), Lea Massari (Elena Pavinato), Franco Fabrizi (Franco Simonini), Lina Volonghi (Amelia Pavinato), Claudio Gora (Commendator Bracci), Antonio Centa (Carlo, amico di Elena), Loredana Nusciak (Giovanna, amica di Elena), Mino Doro (Gino Laganà), Daniele Vargas (Marchese Cafferoni), Borante Domizlaff, Paolo Vanni (Paolino Magnozzi), Edith Peters, Valeria Manganeli, Salvatore Campochiaro, Bruna Peregò, Alfonsina Cetti, Piera Pichi, Carlo Kechler, Nina Honenlohe-Oehringen, Kraft Honenlohe-Oehringen, Enzo Casieri, Leo Monteleoni, Antonio Marrosu, Alfredo Lucifero, Carolyn De Fonseca, Alessandro Blasetti (se stesso), Vittorio Gassman (se stesso), Silvana Mangano (se stessa), Umberto Raho, Renato Tagliani e Franco Scandurra (professore universitario). *Durata*: 118 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL COMMISSARIO** (21 aprile 1962). *Produzione e distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Regia*: Luigi Comencini. *Soggetto e sceneggiatura*: Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Fotografia*: Aldo Scavarda. *Montaggio*: Nino Baragli. *Musica*: Carlo Rustichelli. *Scenografia*: Mario Chiari e Pasquale Romano. *Costumi*: Giulia Mafai. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (vice commissario Dante Lombardozzi), Alessandro Cutolo (commissario capo), Franca Tamantini (Marisa Santarelli), Alfredo Leggi (Armando, Proietti), Angela Portaluri (Maria de Santis detta "la rossa"), Mino Doro (colonnello Menotti Di Pietro), Franco Scandurra (commissario Matarazzo), Andrea De Pino (Maresciallo Polidori), Alberto Vecchietti (avvocato Zecca), Ennio Balbo (conferenziere al congresso), Giuseppe Fazio (commissario Ippoliti), Gastone Renzelli (fratello di Marisa), Lina Nobili (madre di Marisa), Giovanni Gianfelici (Padre di Marisa), Paola Belipani (sorella di Marisa), Emilio Marchesini (cognato di Marisa), Ernasto Tonetto (nonno di Marisa), Luigi Pellegrini (zio di Marisa), Maria Teresa Filori (Claudia, amica di Marisa), Carlo Bagno (dott. Longo), Pasquale Campagnola (brigadiere Peluso), Vincenzo Falanga (altro commissario), Enzo Lazzareschi (giornalista), Gustavo Quinterio (capo di gabinetto), Pasquale De Filippo (giornalista), Gaetano Ricci (Ferruccio). *Durata*: 102 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**MAFIOSO** (25 ottobre 1962). *Produzione*: Compagnia Cinematografica Antonio Cervi, Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Tonino Cervi e Dino De Laurentiis. *Distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Zenith International Film. *Regia*: Alberto Lattuada. *Assistenza alla regia*: Aldo D'Angelo. *Soggetto*: adattamento di Rafael Azcona e Marco Ferreri di un racconto di Bruno Caruso. *Sceneggiatura*: Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Fotografia*: Armando Nannuzzi. *Operatore*: . *Montaggio*: Nino Baragli. *Musica*: Piero Piccioni (diretta dal maestro Luigi Urbini). *Scenografia*: Carlo Egidi. *Arredamento*: Mario Ravasco. *Costumi*: Angela Sammaciccia. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Antonio Badalamenti), Norma Bengell (Marta), Gabriella Conti (Rosalia), Ugo Attanasio (don Vincenzo), Cinzia Bruno (Donatella), Katuscia Piretti (Patrizia), Armando Tine (dott. Zanchi), Lilly Bistrattin (segretaria del dott. Zanchi), Michèle Bailly (giovane baronessa), Francesco Lo Briglio (don Calogero), Carmelo Oliviero (don Liborio), Stefano Benigno, Paolo Cuccia, Hugh Hurd, Vincenzo Norvese, Giuseppe Stagnitti, John Topa, Saverio Turiello. *Durata*: 105 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL DIAVOLO** (aprile 1963). *Produzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Continental Distributing. *Regia*: Gian Luigi Polidoro. *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonego. *Fotografia*: Luigi Kuveiller. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Dario Cecchi. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Amedeo Ferretti), Gunilla Elm-Tornkvist (Corinne), Anne-Charlotte Sjöberg (Karina), Barbro Wastenson (Barbro), Monica Wastenson (Monica), Ulla Smidje (moglie del ministro), Ulf Palme (il

ministro) Lauritz Falk (signor Falkman), Ulla Andersson, Inger Auer, Anita Bornebusch, Katja Ekstrandh, Mariana Falkman, Gunhild Gustavson, Elisabeth Hall, Peggy Jansson, Anita Johannson, Marita Lindholm, Catherina Norden-Falk, Ylva Nordin, Laila Novak, Gunilla Olsson, Inger Sjöstrand (Inger), Ewa Strömberg, Bernhard Tarschys (Professor Mayer), Monica Tornquist, Laila Westlund, Britt Ekland. *Durata*: 103 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL BOOM** (30 agosto 1963). *Produzione e distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Regia*: Vittorio De Sica. *Assistenza alla regia*: . *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini. *Fotografia*: Armando Nannuzzi. *Montaggio*: Adriana Novelli. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: . *Scenografia*: Ezio Frigerio. *Costumi*: Lucilla Mussini. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Giovanni Alberti), Gianna Maria Canale (Silvia Alberti), Ettore Geri (signor Bausetti), Elena Nicolai (signora Bausetti), Alceo Barnabei (Baratti), Federico Giordano (padre di Silvia), Antonio Mambretti (Faravalli), Silvio Battistini (Riccardo), Sandro Merli (Dronazzi), John Karlsen (oculista), Ugo Silvestri (Gardinazzi), Gloria Cervi (signora Baratti), Gino Pasquarelli (direttore), Maria Grazia Buccella (segretaria), Mariolina Bovo (signora Faravalli), Felicita Tranchina (madre di Giovanni), Sandra Verani (signora. Dronazzi), Franco Abbiana (assistente dell'oculista), Rosetta Biondi (infermiera), Matelda Scotti (moglie di Riccardo), Alfredo Zambuto (domestico), Vittorio Casella (segretario), Alfio Vita (vicino) e Mario Cipparone. *Durata*: 97 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL MAESTRO DI VIGEVANO** (dicembre 1963). *Produzione e distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: . *Regia*: Elio Petri. *Assistenza alla regia*: . *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Lucio Mastronardi. *Sceneggiatura*: Agenore Incrocci e Furio Scarpelli. *Fotografia*: Otello Martelli. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Musica*: Nino Rota. *Scenografia*: Ezio Frigerio. *Arredamento*: Gastone Carsetti. *Costumi*: Lucilla Mussini. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Mombelli), Claire Bloom (Ada), Anna Carena (Drivaldi), Egidio Casolari (Filippi), Agniello Coastabile (Zarzalli), Gustavo D'Arpe (Amiconi), Bruno De Cerce (Cipolloni), Vito De Taranto (preside), Ya Doucheskaya (Eva), Lilla Ferrante (Cuore), Gaetano Fusari (dottore), Ignazio Gibilisco (Varaldi), Lorenzo Logli (grossista di calzature), Eva Magni (vedova Nanini), Piero Mazzarella (Bugatti), Olivo Mondin (custode), Joris Muzio, Ezio Sancrotti (cognato di Mombelli), Enzo Savone (figlio di Bugatti), Tullio Scavazzi (Rino), Guido Spadea (Nanini), Adriana Tocchio (Racalmuto). *Durata*: 93 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**LA MIA SIGNORA** (29 ottobre 1964). *Produzione e distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Direzione di produzione*: Egidio Quarantotto e Fausto Saraceni (Ennio Di Meo, segretario di produzione). *Regia*: Tinto Brass, Luigi Comencini e Mauro Bolognini. *Assistenza alla regia*: Leopold Machina, Silvio Maestranzi e Giovanni Nerattini. *Soggetto e sceneggiatura*: Alberto Bevilacqua, Luigi Comencini, Marcello Fondato, Goffredo Parise e Rodolfo Sonego. *Fotografia*: Bruno Bacarol ed Otello Martelli. *Operatore*: Arturo Zavattini e Giulio Spadoni. *Montaggio*: Giovanni (Nino) Baragli e Sergio Montanari (Maria Pia D'Arborio e Carlo Sallorenzo, segretari di edizione). *Musica*: Armando Trovajoli. *Suono*: . *Scenografia*: Mario Garbuglia. *Arredamento*: Ferdinando Giovannoni. *Costumi*: Gabriele Mayer e Piero Gherardi. *Interpreti*: Alberto Sordi (marito), Silvana Mangano (moglie), Claudio Gora (onorevole), Maria Tedeschi (moglie dell'onorevole), Mino Doro (il maggiore), Lamberto Antinori (segretario), Elena Nicolai (suocera), Marisa Fiorio (Roberta), Elena Fabrizi, Mario Conocchia (marito di Luciana), Laura Durell (Hostess), Alfredo Censi (il capitano). *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**IL DISCO VOLANTE** (23 dicembre 1964). *Produzione*: Dino de Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino de Laurentiis. *Distribuzione*: Dino de Laurentiis Cinematografica, Embassy Picture Corporation. *Regia*: Tinto Brass. *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonego. *Fotografia*: Bruno Barcarol. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Arredamento*: Elio Costanzi. *Costumi*: Gianni Polidori. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Sergente Vincenzo Berruti / Marsicano, amante di Dolores / Don Giuseppe, il sacerdote alticcio / Conte Momi Crosara), Silvana Mangano (Vittoria), Monica Vitti (Dolores, moglie del sindaco), Gianluigi Crescenzi (Fantuzzi), Graziella Polesinanti (Contessa Crosara), Alberto Fogliani (sindaco), Lello Bersani e Carlo Mazzarella (giornalisti televisivi), Lars Bloch, Guido Celano (cognato di Vittoria), Liana Del Balzo (madre di Dolores), Piero Morgia, Albino Principe (vescovo), Eleonora Rossi Drago (Clelia), Erika Blanc. *Durata*: 84 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**I TRE VOLTI** (12 febbraio 1965). *Produzione e distribuzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Regia*: Michelangelo Antonioni, Mauro Bolognini e

Franco Indovina. *Assistenza alla regia*: Gianni Arduini. *Soggetto e Sceneggiatura*: Clive Exton, Franco Indovina, Tullio Pinelli, Rodolfo Sonogo ed Alberto Sordi. *Fotografia*: Carlo Di Palma ed Otello Martelli. *Montaggio*: Nino Baragli ed Eraldo Da Roma (Massimo Castellani, segretario di edizione). *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Franco Bottari. *Trucco*: Maria Teresa Corridori. *Interpreti*: Goffredo Alessandrini (direttore dell'agenzia), Nando Angelini, Ivano Davoli (giornalista Davoli), Alfredo De Laurentiis (se stesso), Dino De Laurentiis (se stesso), José Luis de Vilallonga (Rodolph), Alberto Giubilo (giornalista a Fiumicino), Richard Harris (Robert), Jean Rougeul (speaker), Esmeralda Ruspoli (Edda), Giorgio Sartarelli (fotografo), Ralph Serpe (produttore), **Alberto Sordi** (Armando Tucci), Renato Tagliani, Piero Tosi (costumista). *Durata*: 115 minuti. *Colore*: Technicolor.

**I COMPLESSI** (15 agosto 1965). *Produzione*: Documento Film, S.P.C.E.. *Produttore esecutivo*: Ennio Di Meo, Gianni Di Stolfo, Gianni Hecht Lucari, Mario Milani ed Egidio Quarantotto. *Distribuzione*: Euro International Film (E.I.A.). *Regia*: Luigi Filippo D'Amico, Dino Risi e Franco Rossi. *Assistenza alla regia*: Mino Giarda, Franco Montemurro, Marcello Ugolini. *Soggetto*: Agenore Incrocci, Umberto Scarpelli, Dino Risi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Rodolfo Sonogo ed Alberto Sordi. *Sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Marcello Fondato, Ettore Scola, Rodolfo Sonogo ed Alberto Sordi. *Fotografia*: Ennio Guarnieri e Mrio Montori. *Operatore*: Danolo Desideri, Maurizio Scanziani ed Arturo Zavattini. *Montaggio*: Roberto Cinquini e Giorgio Serralonga (Anna Maria Bargagli e Ilde Muscio, segretari di produzione). *Musica*: Armando Trovajoli. *Suono*: Biagio Fiorelli, Fernando Pescetelli e Giulio Tagliacozzo. *Scenografia*: Giancarlo Bartolini Salimbeni, Giorgio Giovannini e Luciano Spadoni. *Costumi*: Gaia Romanini e Luciano Spadoni. *Interpreti*: Nino Manfredi (Quirino Raganelli), Ugo Tognazzi (prof. Gildo Beozi), **Alberto Sordi** (Guglielmo Bertone), Nanda Primavera (suocera di Beozi), Umberto D'Orsi (Ernesto), Ilaria Occhini (Gabriella), Armando Trovajoli (se stesso), Lelio Luttazzi (se stesso), Nanni Loy (se stesso), Vincenzo Talarico (se stesso), Alessandro Cutolo (se stesso), Edy Campagnoli (se stessa), Leopoldo Valentini (Perelli), Romolo Valli (padre Baldini), Riccardo Garrone (Alvaro Morandini), Franco Fabrizi (Francesco Martello), Alice ed Ellen Kessler (se stesse), Gaia Germani (se stessa), Leo Wollemborg (se stesso), Paola Borboni (la signora Baracchi-Croce, assistente di Beozi), Claudio Gora (l'antiquario), Pina Cei (proprietaria dell'atelier Fabiani), Claudie Lange (Erminia, la moglie di Beozi), Silvio Battistini (Alberto), Mario Frera (Caponi), Giuseppe Marocco (il giornalista con occhiali), Mario Brerga, Donatella Della Nora, Renato Terra, Carlo Sposito, Ugo Pagliani (concorrente eliminato) Franca Dominici. *Durata*: 100 minuti. *Colore*: Bianco e Nero.

**QUEI TEMERARI SULLE MACCHINE VOLANTI [THOSE MAGNIFICENT MEN IN THEIR FLYING MACHINES, OR HOW I FLEW FROM LONDON TO PARIS IN 25 HOURS AND 11 MINUTES** (ottobre 1965)]. *Produzione e distribuzione*: Twenty Century Fox (Great Britain). *Produttore esecutivo*: Stan Marquillies e Jack Davies. *Direzione di produzione*: Denis Holt, Colin Brewer e Pat Claydon. *Regia*: Ken Annakin. *Assistenza alla regia*: Clive Reed, Jake Wright e Don Sharp. *Soggetto e sceneggiatura*: Ken Annakin e Jak Davies. *Fotografia*: Christopher Chalis. *Operatore*: Dudley Lovell, Skeets Kelly e Mike Fox. *Montaggio*: anne V. Coates e Gordon Stone. *Musica*: Ron Goodwin. *Suono*: Jonathan Bates, Gordon K. McCallum, John W. Mitchell ed Otto Snel. *Scenografia*: Thomas N. Morahan e Jim Morahan. *Arredamento*: Arthur Taksen. *Costumi*: Osbert Lancaster e Dinah Greet. *Effetti speciali*: Ron Ballinger, Jimmy Harris, Fred Heather, Garth inns, Malcolm King, Nick Middleton, Richard Parker e Jimmy Ward (Roy Field, non accreditato). *Trucco*: William T. Partleton, Stuart Freeborn, Biddy Christal e Barbara Ritchie. *Interpreti*: Stuart Whitman (Orvil Newton), Sarah Miles (Patricia Rawnsley), James Fox (Richard Mays), **Alberto Sordi** (conte Emilio Ponticelli), Robert Morley (Lord Rawnsley), Gert Fröbe (col. Manfred von Holstein), Jean-Pierre Cassel (Pierre Dubois), Irina Demick (Brigitte), Terry-Thomas: (Sir Percy), Erick Sykes (Courtney), Red Skelton (uomo di Neaderthal), Benny Hill (capo dei pompieri Perkins), Yûjirô Ishihara (Yamamoto), Flora Robson (madre superiora), Karl Michael Vogler (capitan Rumpelstoss), Sam Wanamaker (George Gruber), Eric Barke (postino francese), Maurice Denham (Trawler Skipper), Fred Emney (colonello), Gordon Jackson (MacDougal), Davy Kaye (Jean), John Le Mesurier (pittore francese), Jeremy Lloyd (tenente Parsons), Zena Marshall (contessa Sophia Ponticelli), Millicent Martin (hostess), Eric Pohlmann (maggiore italiano), Marjorie Rhodes (cameriera), Norman Rossington (aiutante capo pompieri), William Rushton (Tremayne Gascoyne), Graham Stark (pompieri), Jimmy Thompson (Fotografo), Michael Trubshawe (Niven), Tony Hancock (Harry Popperwell), James Robertson Justice (Narratore), Gerald Champion (pompieri), Robin Chapman, Cicely Courtneidge, Vernon Dobtcheff, Maurice Dunster, Gary Graham, Max Howard, Nigel Kingsley, Ferdy Mayne, Bill Nagy, Steve Plytas, Nicholas Smith, Ronnie Stevens. *Durata*: 138 minuti. *Colore*: De Luxe

**TENTAZIONI PROIBITE<sup>4</sup>** (1965). *Produzione:* Wonder Films. *Produttore esecutivo:* Osvaldo Civirani. *Distribuzione:* Indipendenti Regionali, Les Films Jacques Letienne. *Regia:* Osvaldo Civirani. *Soggetto e sceneggiatura:* Osvaldo. *Fotografia:* Osvaldo Civirani. *Operatore:* Walter Civirani. *Montaggio:* Olga Pedrini. *Musica:* Coriolano Gori. *Scenografia:* Francesco Bronzi. *Interpreti:* Alan Kemp, Dana Ghia, Helen Bugge, Nella Asaro, Francesca Ungaro, Renato Rossini, Lilli Melon, Anna Maria Mareglia, Mara Carisi, Gina Sampieri, Violetta Montenero, Gabriella De Vito, Graziella Rotatori, Vivienne Bocca, Karin Mayer, **Alberto Sordi**, Carol Danell, Silvana Corsini, Renato De Montis, Albert Uzan, Bianca Pividori, Fulvio Pellegrino, Isa Mallucci, Claudia Maiolini, Christine Keeler, Uhti Hof, Carlo Dapporto, Roberta Dominici, Yvonne De Carlo, Pino Pennese, Ottavio Possidoni, Valerio Corradi, Lidia Carancini, Brigitte Bardot, Anna Maria Bellincioni. *Durata:* 88 minuti. *Colore:*

**THRILLING** (21 ottobre 1965). *Produzione:* Dino De Laurentiis Cinematografica. *Produttore esecutivo:* Dino De Laurentiis. *Distribuzione:* Dino de Laurentiis Distribuzione. *Regia:* Carlo Lizzani, Gian Luigi Polidoro ed Ettore Scola. *Soggetto e sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola e Rodolfo Sonego. *Fotografia:* Alessandro D'Eva, Roberto Gerardi e Pier Ludovico Pavoni. *Montaggio:* Nino Baragli, Franco Fraticelli e Marcello Malvestito. *Musica:* Ennio Morricone e Bruno Nicolai. *Suono:* . *Scenografia:* Piero Poletto e Gianni Polidori. *Arredamento:* Elio Costanzi. *Interpreti:* Nino Manfredi (Nanni), Walter Chiari (Renato Bertazzi), **Alberto Sordi** (Fernando Boccetta), Sylva Koscina (Paola), Alexandra Stewart (Frida), Dorian Gray (Valeria, sua moglie), Tino Buazzelli (psicanalista), Nicoletta Machiavelli (Lea), Oretta Fiume (la padrona dell'“Albergo della Torre”), Rossana Martini (Carmela), Milena Vukotic (assistente laboratorio), Giampiero Albertini (il rosso), Magda Konopka (Luciana), Alessandro Cutolo (commissario Cataldo), Cesare Gelli (Cesarino), Federico Boido (il figlio del “Rosso”), Luciano Bonanni (Claudio, il bagnino), Luigi Battaglia (Franco), Federigo Boido, Carlo Cerioni, Cesare Garbini, Piero Poletto (Don Marcello), Renato Terra. *Durata:* 112 minuti. *Colore:* Bianco e Nero.

**MADE IN ITALY** (22 dicembre 1965). *Produzione:* Documento Film (Roma), Orsay Film (Parigi). *Produttore esecutivo:* Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni. *Direzione di produzione:* Romano Dandi ed Egidio Quarantotto (ennio Di Meo e Gianni Di Stolfo, segretari di produzione). *Distribuzione:* Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione (C.E.I.A.D.), Columbia Films, Bavaria Filmgesellschaft m.b.H.. *Regia:* Nanni Loy. *Assistenza alla regia:* Rinaldo Ricci. *Soggetto e sceneggiatura:* Nanni Loy, Ruggero Maccari ed Ettore Scola. *Fotografia:* Ennio Guarnieri. *Operatore:* Gastone Di Giovanni, Franco Bruni ed Ascenzio Rossi (assistenti). *Montaggio:* Ruggero Mastroianni, Adriana Olasio (assistente), Albino Cocco (segretario di edizione). *Musica:* gianni Boncompagni, carlo Rustichelli e Pietro Umiliani (musica diretta dal maestro Bruno Nicolai). *Suono:* mario amari e Claudio Maielli. *Scenografia:* Luciano Spadoni. *Arredamento:* Ennio Michettoni. *Costumi:* Pier Luigi Pizzi (Adriana Masseroni, guardarobiera). *Trucco:* Giancarlo De Leonardis e Nilo Jacoponi. *Interpreti:* Renzo Marignano (lo snob), Claudio Gora (marito annoiato), Marina Berti, Lionello Pio Di Savoia, Lando Buzzanca (Giulio), Jolanda Modio (Rosalia), Aldo Giuffrè (Vincenzino), Walter Chiari (Enrico), Lea Massari (Monica), Gino Mucci (Luigino), Milena Vukotic (moglie di Luigino), Aldo Fabrizi (Padre di Gavino Piras), Nino Castelnuovo (dott. Gavino Piras), Mario Pisu (avvocato), Ester Carloni (invitato), Adriana Vianello (Fiorella), Rosalia Maggio (invitata), Michele Abruzzo (il comandante), Pietro Carloni (giudice), Enzo Liberti (segretario dell'avvocato), Anita Todesco, Virna Lisi (Virginia), Giulio Bosetti (Renato), Catherine Spaak (Carolina), Fabrizio Moroni (Gianremo), Mario Meniconi, Sylva Koscina (Diana), Jean Sorel (Orlando), Nino Manfredi (Attilio), Carlo Pisacane (postino), Gigi Reder (tabaccaio), Carlo Taranto e Ugo Fangarecci (impiegati), Enzo Petito (usciera), Adele Spadaro (testimone), Sandro Penseri, Peppino De Filippo (Mimi), Tecla Scarano (madre di Mimi), **Alberto Sordi** (Silvio, marito colto in fallo), Rossella Falk (moglie di Silvio), Claudie Lange (amante di Silvio), Marcella Rovena (domestica), Anna Magnani (Adelina), Andrea Checchi (marito di Adelina), Antonio Casagrande, Franco Balducci, Giampiero Albertini, Aldo Bufi Landi, Adelmo Di Fraia, Antonio Mazza, Renato Terra, Solvi Stubing (presentatrice), Lars Bloch (stewart). *Durata:* 132 minuti. *Colore:* Technicolor.

---

<sup>4</sup> Si tratta di un film di montaggio che con la scusa di indagare sul nuovo ruolo sociale della donna moderna ed emancipata assembla scene di spettacoli pruriginosi rubati nei locali esclusivi di grandi città europee come Berlino, Amburgo, Parigi, Milano per finire a Venezia con uno spogliarello in gondola. Per acquisire un taglio semidocumentaristico dette sequenze vengono intercalate con interviste ed immagini di personaggi ed attori famosi, tra cui il Nostro, ripresi abusivamente (N. del A.).

**FUMO DI LONDRA** (marzo 1966). *Produzione:* Fono-Roma. *Produttore esecutivo:* Giorgio Bianchi. *Direzione di produzione:* Baccio Bandini e Romano Cardarelli (Eros Lanfranconi, segretario di produzione). *Distribuzione:* Rank. *Regia:* **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia:* Vana Caruso. *Soggetto e sceneggiatura:* Sergio Amidei ed **Alberto Sordi**. *Fotografia:* Benito Frattari. *Operatore:* Guglielmo Vincioni, Aldo Bonifazi e Romano Bartoli. *Montaggio:* Antonietta Zita. *Musica:* Piro Piccioni (diretta dal maestro Bruno Nicolai). *Suono:* Mario Amari e Vittorio De Sisti. *Scenografia:* Elio Costanzi. *Trucco:* Carlotta Bettanini. *Interpreti:* Alberto Sordi (Dante Fontana), Fiona Lewis (Elizabeth), Ami Dalby (duchessa di Bradford), Alfredo Marchetti (conte Bolla), Clara Bindi (moglie), Michael Trubshawe (colonnello), Massimo Ungaretti (amico), Romano Giomini (viaggiatore), Bart Allison (parroco), Mr. Chance (banditore d'asta), Sara Colmer (lady Charlotte), Carlo Forti, Diana Gillespie, Lucy Hill, Pamela Hollyer (lady Rachel), George Jones, William Mostin (Owen Reginald), Elizabeth Rutter (Angel), Jean St. Clair (direttrice), Philip John Tribble (scozzese), Pad John Wells e Caroline Munro. *Durata:* 122 minuti. *Colore:* Technospes.

**I NOSTRI MARITI** (21 agosto 1966). *Produzione:* Documento Film, Les Films Corona. *Produttore esecutivo:* Gianni Hecht Lucari. *Distribuzione:* Euro International Film. *Regia:* Luigi Filippo D'Amico, Dini Risi e Luigi Zampa. *Soggetto e sceneggiatura:* Agenori Incrocci, Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Rodolfo Sonego e Stefano Strucchi. *Fotografia:* Carlo Carlini, Roberto Gerardi e Marco Scarpelli. *Montaggio:* Adriana Benedetti, Renato e Roberto Cinquini. *Musica:* Piero Piccioni ed Armando Trovajoli. *Scenografia:* Elio Costanzi e Gianni Polidori. *Arredamento:* . *Costumi:* . *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Giovanni Lo Verso), Nicoletta Machiavelli (Roberta), Elena Nicolai (madre di Roberta), Claudio Gora (dottore), Jean-Claude Brialy, (Ottavio Pelagatta), Michèle Mercier (Olga), Akim Tamiroff (Cesare), Lando Buzzanca (Ragionier Manzi), Ugo Tognazzi (Umberto Codegato), Liana Orfei (Attilia), Tullio Altamura, Dino Curcio, Alessandro Cutolo, Mario Frera, Giuseppe Marchetti, Corrado Olmi (vescovo), Carlo Pisacane (vecchio vicino di Attilia), Rosita Pisano, Mario Pisu (dottore), Giulio Rinaldi (Ettore Rossi), Enrico Salvatore, Tecla Scarano (zia Bice), Francesco Sormano, Tano Cimarosa. *Durata:* 105 minuti. *Colore:* Bianco e Nero - colore.

**LE FATE** (22 novembre 1966). *Produzione:* Documento Film e Columbia Films. *Produttore esecutivo:* Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni. *Direzione di produzione:* Dino Di salvio, Gianni Di Stolfo, Renato Jaboni. *Distribuzione:* Columbia Films, C.E.I.A.D. e Royal Films International *Regia:* Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli e Luciano Salce. *Assistenza alla regia:* Mariano Laurenti, Lopold Machina, Renzo Marignano e Marcello Ugolini. *Soggetto:* Tonino Guerra, Ruggero Maccari, Luigi Magni, Giorgio Salvioni e Rodolfo Sonego. *Sceneggiatura:* Suso Cecchi D'Amico, Ruggero Maccari, Luigi Magni e Rodolfo Sonego. *Fotografia:* Leonida Barboni, Armando Nannuzi, Carlo e Dario Di Palma. *Operatore:* Sante Achilli, Giovanni Ciarlo, Claudio Cirillo, Roberto D'Ettore Piazzoli, Luigi Kuveiller, Ascenzio Rossi ed Alberto Spagnoli. *Montaggio:* Nino Baragli, Franco Fraticelli, Ruggero Mastroianni e Sergio Montanari. *Musica:* Armando Trovajoli, Sergio Bardotti e Carlos Pes. *Suono:* Fausto Ancillai, Massimo Iabone, Fernando Pescetelli ed Augusto Troiani. *Scenografia e costumi:* Mario Chiari, Pietro Gherardi, Pier Luigi Pizzi e Luca Sabatelli. *Arredamento:* Vito Anzalone ed Antonio Martini. *Trucco:* Giuseppe Banchelli, Iole Cecchini, Iolanda Conti, Giancarlo De Leonardis, Amalia Paoletti, Goffredo Rocchetti, Otello Sisi e Michele Trimarchi. *Interpreti:* Monica Vitti (Sabina), Enrico Maria Salerno (Gianni), Claudia Cardinale (Armenia), Gastone Moschin (dr. Aldini), Raquel Welch (Elena), Jean Sorel (Luigi), **Alberto Sordi** (Giovanni), Capucine (Marta), Olga Villi (contessa Rattazzi), Anthony Steel (professore), Renzo Giovampietro e Franco Morici (uomini in moto), Corrado Olmi (amico della famiglia Aldini), Gigi Ballista (sacerdote), Clotilde Sakaroff, Nino Marchetti, , Franco Balducci, Ester Carloni (Teresa), Jole Fierro (infermiera), Massimo Fornari (Alberto), Pia Lindström (Claudia), Stelvio Rosi e Maria Tedeschi. *Durata:* 120 minuti. *Colore:* Eastmancolor.

**SCUSI LEI È FAVOREVOLE O CONTRARIO?** (23 dicembre 1966). *Produzione:* Fono-Roma. *Distribuzione:* Euro. *Regia:* **Alberto Sordi**. *Soggetto:* Sergio Amidei ed **Alberto Sordi**. *Sceneggiatura:* Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Fotografia:* Benito Frattari. *Montaggio:* Antonietta Zita. *Musica:* Piero Piccioni. *Scenografia:* Ezio Altieri. *Trucco:* Franco e Maria Teresa Corridoni. *Interpreti:* **Alberto Sordi** (Tullio Conforti), Silvana Mangano (Emanuela), Giulietta Masina (Anna), Anita Ekberg (Olga, la baronessa), Paola Pitagora (Valeria Conforti), Laura Antonelli (Piera), Bibi Andersson (Ingrid), Franca Marzi (Camilla), Lina Alberti (Celeste), Tina Aumont (Romina), Mario Pisu (Barone Renato Santambrogio), Eugene Walter (Igor), Mirella Pamphili (Fiorella Conforti), Maria Cumani Quasimodo (Baronessa Cornianu), Caterina Boratto (Agnese Frustalupi), Enza Sampò (l'intervistatrice), Dario Argento (prete), Ennio Balbo, Anna Lina Alberti, Nino Besozzi (Camillo Tasca), Jed Curtis, Wendy D'Olive, Elena

Fabrizi, Antonio Galli, Romano Giomini, Jacques Herlin (Bergerac), Anna Mazzanti, Milena Milani, Marina Morgan (commessa), Leontine Snell, Morgana Taylor, Marco Tulli, Bruno Alias, Maria Tedeschi, Giuseppe Terranova. *Durata*: 129 minuti. *Colore*: Technicolor.

**LE STREGHE** (22 febbraio 1967). *Produzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Les Productions Artistes Associés. *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Distribuzione*: Dear Films, United Artists, Lopert Pictures Corporation. *Regia*: Mauro Bolognini, Vittorio De Sica, Pier Paolo Pasolini, Franco Rossi e Luchino Visconti. *Assistenza alla regia*: Vincenzo Cerami e Sergio Citti. *Soggetto e sceneggiatura*: Mauro Bolognini, Fabio Carpi, Roberto Gianviti, Agenore Incrocci, Luigi Magni, Enzo Muzii, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Patroni Griffi, Franco Rossi, Furio Scarpelli, Bernardino Zapponi, Cesare Zavattini. *Fotografia*: Giuseppe Rotunno. *Operatore*: Giuseppe Di Biase, Giuseppe Maccari e Piero Servo. *Montaggio*: Nino Baragli, Adriana Novelli, Mario Serandrei e Giorgio Serrallonga. *Musica*: Ennio Morricone e Piero Piccioni. *Scenografia*: Mario Garbuglia e Piero Poletto. *Costumi*: Piero Tosi. *Trucco*: Maria Teresa Corridoni. *Interpreti*: Silvana Mangano (Gloria/donna dell'incidente/Assurdina Cai/Nunzia/Giovanna), Annie Girardot (Valeria), Francisco Rabal (Paolo), Massimo Girotti (atleta), Véronique Vendell (giovane ragazza), Elsa Albani, Clara Calamai (ex attrice), Marilù Tolo (cameriera), Nora Ricci (Segretaria di Gloria), Dino Mele (cameriere), Helmut Berger (giovane uomo nell'hotel), Bruno Filippini (cantante), Leslie French (industriale), **Alberto Sordi** (Elio Ferocci), Totò (Ciancicato Miao), Ninetto Davoli (Baciu Miao), Laura Betti e Luigi Leoni (turisti), Clint Eastwood (Carlo), Valentino Macchi (uomo allo stadio), Corinne Fontaine, Armando Bottin (Nembo kid), Gianni Gori (Diabolik), Paolo Gozolino (Mandrake), Franco Moruzzi (Sadik), Angelo Santi (Flash Gordon), Pietro Torrisi (Batman), Mario Cipriani (sacerdote). *Durata*: 105 minuti. *Colore*: Technicolor.

**IL MEDICO DELLA MUTUA** (24 ottobre 1968). *Produzione*: Euro International Films, Explorer Film '58. *Produttore esecutivo*: Bruno Turchetto. *Direzione di produzione*: Romano Cardarelli. *Distribuzione*: Euro International Films. *Regia*: Luigi Zampa. *Assistenza alla regia*: . *Soggetto*: dall'omonimo romanzo di Giuseppe D'Agata. *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Luigi Zampa ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Ennio Guarnieri. *Montaggio*: Eraldo da Roma. *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Franco Velchi. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (dott. Guido Tersilli), Evelyn Stewart alias Ida Galli (Anna Maria), Bice Valori (Amelia), Sara Franchetti (Teresa), Nanda Primavera (madre di Guido), Patrizia De Clara (suor Pasqualina), Leopoldo Trieste (Pietro), Adriana Giuffrè (Marianna), Pupella Maggio (signora Parise), Claudio Gora (il primario), Franco Scandurra (dott. Bui), Sandro Merli (dott. Drufo), Cesare Gelli (dott. Filopanti), Marisa Traversi (la prostituta), Franco Gelli (uno dei colleghi di Tersilli), Filippo De Gara (un medico), Gastone Pescucci (un medico), Tano Cimarosa (Salvatore Laganà), Massimo Foschi: ('ultimo assistente volontario), Maria Mizar Ferrara (una negoziante), Marco Tulli (il portiere), Christian Alegny (imbianchino), Ennio Antonelli (Calisto Cecconi), Juan Valejo (il medico della mutua), Giovanna Di Vita (la donna tagliatasi facendo gli gnocchi), Luciano Bonanni (un paziente), Jimmy il fenomeno (un paziente), Sandro Dori, Barbara Herrera, Milly Vitale, Angela Portaluri, Francesca De Leone, Elena Nicolai, Franco Abbiana, Gianfranco Barra (dott. Sandolini), Bruna Beani, Egidio Casolari, Rosanna Chiocchia, Gianna Dauro, Annarosa Garatti, Franca Maria Giardina, Danika La Loggia, Armando Malpede, Anna Marotti, Suzy Monen, Enrico Paladini, Franco Palazzini, Giancarlo Palermo, Mirella Pamphili, Luciana Paoli, Antonietta Patti, Evi Randi, Bruno Tullini, Luigi Valenzano, Emanuela Velitti.. *Doppiatori italiani*: Maria Pia Di Meo (Ida Galli), Lydia Simoneschi (Nanda Primavera). *Durata*: 98 minuti. *Colore*: Technicolor.

**RIUSCIRANNO I NOSTI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOM-PARSO IN AFRICA?** (19 dicembre 1968). *Produzione*: Documento Film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni. *Direzione di produzione*: Romano Dandi. *Distribuzione*: Doperfilme e Titanus Distribuzione. *Regia*: Luigi Zampa. *Assistenza alla regia*: Giorgio Scotton. *Soggetto e sceneggiatura*: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli ed Ettore Scola. *Fotografia*: Claudio Cirillo. *Operatore*: Marcello Armanni, Firmino Palmieri, Sergio Salvati, Ivo Sebastianelli ed Enrico Umetelli. *Montaggio*: Franco Arcalli e Lilliana Serra (assistente). *Musica*: Armando Trovajoli. *Suono*: Gianni D'Amico, Carlo Diotallevi, Massimo Loffredi, Francesco Malvestito, Mario Marigi ed Aurelio Pennacchia. *Scenografia*: Gianni Polidori. *Arredamento*: Riccardo Domenici. *Costumi*: Bruna Parmesan (Paola Carloni e Francesca Romana Cofano, assistenti). *Trucco*: Maria Teresa Corridoni e Giulio Natalucci. *Interpreti*: Alberto Sordi (Fausto Di Salvio, editore), Nino Manfredi (Oreste "Titino" Sabatini, cognato di Di Salvio), Bernard Blier (ragionier Ubaldo Palmarini), Giuliana Lojodice (Marisa, moglie di Titino), Franca Bettoia (Rita, moglie di Di Salvio), Manuel Zarzo (Pedro Tomeo), Erika Blanc (Genevieve, la donna impazzita), José Maria Mendoza: (il Leopardo, un mercenario), Ivo Sebastianelli (Benedetto Campi, il camionista canterino),

Vittorio André (Peré Francesco), Roberto De Simone (Padre Cerioni), Claude De Solms (Florinda), Ramiro Duogo (il meccanico), Domingo Figueras (Durabal), Alfredo Marchetti (colonnello Zappavigna), Manuel Marques (lo speaker), Clara Montero (Maria Carmen), Edgar Montiero (Fernando). *Doppiatori italiani*: Marcello Turilli (Bernard Blier). *Durata*: 130minuti. *Colore*: Eastmancolor della S.P.E.S.

**UN ITALIANO IN AMERICA** (17 settembre 1969). *Produzione e distribuzione*: Euro International Films (E.I.A.). *Regia*: **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia*: Giuseppe (Joe) Pollini. *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Benito Frattari. *Montaggio*: Antonietta Zita. *Musica*: Pieron Piccioni. *Scenografia*: Francesco Antonacci. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Interpreti*: Alberto Sordi (Giuseppe Marozzi), Vittorio De Sica (Lando Marozzi), Bill Dana (presentatore tv), Franco Valobra (amico comunista), Gray Frederickson, Lou Perry. Valentino Macchi, Alice Condén, Bettina Brenna. *Durata*: 109 minuti. *Colore*: Technicolor.

**AMORE MIO AIUTAMI** (3 ottobre 1969). *Produzione*: Documento Film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hetch Lucari e Fausto Saraceni. *Direzione di produzione*: Romano Cardarelli e Paolo Gargano. *Distribuzione*: Columbia C.E.I.A.D.. *Regia*: **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia*: Maria Teresa Girosi. *Soggetto*: Rodolfo Sonego. *Sceneggiatura*: Rodolfo Sonego, Tullio Pinelli ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Carlo Di Palma. *Operatore*: . *Montaggio*: Franco Fraticelli (Cesarina Casini e Sergio Fraticelli, assistenti al montaggio). *Musica*: Herbert Pagani (canzone Ahi le Hawaii) Piero Piccioni (musica diretta dallo stesso Piccioni e dal maestro Gianfranco Pienizio). *Suono*: Mario Morigi. *Scenografia*: Flavio Mogherini. *Arredamento*: Emilio Baldelli. *Costumi*: Bruna Parmesan (Francesca Romana Cofano, assistente). *Trucco*: Marisa Fraticelli e Nilo Jacoponi. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Giovanni Macchiavelli), Monica Vitti (Raffaella), Silvano Tranquilli (Valerio Mantovani), Laura Adani (Elena), Ugo Gregoretti (Michele Parodi), Mariolina Cannuli (Danila Parodi), Maurizio Davini (Roberto), Nestor Garay (padre Bardella), Gaetano Imbrò (il medico), Karl-Otto Alberty (Bauer, il coreografo). *Durata*: 124 minuti. *Colore*: Technicolor.

**NELL'ANNO DEL SIGNORE** (novembre 1969). *Produzione*: Franco Films, Les Films Corona, San Marco Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Bruno Cicogna. *Distribuzione*: Euro International Films (E.I.A.). *Regia*: Luigi Magni. *Assistenza alla regia*: Claude Othnin-Girard e Roberto Parlante. *Soggetto e sceneggiatura*: Luigi Magni. *Fotografia*: Silvano Ippoliti. *Operatore*: Guglielmo Coluzzi ed Enrico Sasso. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Musica*: Armando Trovajoli. *Suono*: Mario Amari e Mario Bramonti. *Scenografia*: Carlo Egidi. *Arredamento*: Dario Micheli. *Costumi*: Lucia Mirisola. *Trucco*: Grazia De Rossi e Pierantonio Mecacci. *Interpreti*: Nino Manfredi (Cornacchia/Pasquino), Enrico Maria Salerno (colonnello Nardoni), Claudia Cardinale (Giuditta Di Castro), Robert Hossein (Leonida Montanari), Renaud Verley (Angelo Targhini), Ugo Tognazzi (cardinal Rivarola), **Alberto Sordi** (Frate), Britt Ekland (principessa Spada), Pippo Franco (Bellachioma), Stefano Oppedisano (ragazzo ubriaco), Stefano Riva, Franco Abbina (principe Spada), Maria Cristina Farnese, Piero Nistri, Marco Tulli, Bruno Erba, Emilio Marchesini. *Doppiatori italiani*: Giuseppe Rinaldi (Robert Hossein), Massimo Turci (Reunad Verley), Rita Savagnone (Claudia Cardinale), Pino Locchi (Bellachioma), Franco Latini (Britt Ekland). *Durata*: 105 minuti. *Colore*: Eastmancolor della S.P.E.S..

**IL PROF. DOTT. GUIDO TERSILLI, PRIMARIO DELLA CLINICA VILLA CELESTE CONVENZIONATA CON LE MUTUE** (19 dicembre 1969). *Produzione*: San Marco Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Ugo Tucci e Bruno Cicogna. *Distribuzione*: Euro International Films. *Regia*: Luciano Salce.. *Soggetto*: Sergio Amidei ed **Alberto Sordi**. *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, **Alberto Sordi** e Luciano Salce. *Fotografia*: Sante Achilli. *Operatore*: Roberto Forges Davanzati. *Montaggio*: Sergio Montanari. *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Franco Bottari. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Guido Tersilli), Ida Galli (Anna Maria Tersilli), Pupella Maggio (Antonietta Parisi), Claudio Gora (professor De Amatis) Gino Lavagetto (dottor Cremona), Ira von Fürstenberg (dottoressa Olivieri), Marco Tulli (portiere), Sandro Merli (dottor Drufo), Sandro Dori (dottor Zucconi), Franco Abbina (dottor Nisticò), Adriano Amidei Migliano (dottor Guberti), Claudia Giannotti: (dottoressa Natoli), Filippo De Gara (un medico), Antonella Della Porta (signorina Fabiani, segretaria di Lazzarini), Patrizia De Clara (suor Pasqualina), Marisa Fabbri (suor Beatrice), Giovanni Nuvoletti (professor Gustavo Azzarini), Alessandro Cutolo (commendatore Valentano), Nanda Primavera (madre di Guido), Laura De Marchi (l'infermiera che dorme), Paolo Paoloni (Lampredi), Lino Banfi (il rappresentante), Luigi Zerbinati (un paziente), Jovanna Knox (Corradina Colombo), Franca Sciutto (Ersilia Di Gennaro), Gennaro Masini (il marito di Ersilia di Gennaro), Marco Tulli (il portiere del "Palazzo dei congressi"), Jessica Dublin. *Doppiatori italiani*: Maria Pia Di Meo (Ida Galli), Lydia Simoneschi (Nanda Primavera), Rita Savagnone (Claudia Giannotti), Cesare

Barbetti (Gino Lavagetto), dottor Cremona, Melina Martello (Ira Von Füstemberg) .*Durata*: 108 minuti. *Colore*: Eastmancolor della S.P.E.S.

**IL PRESIDENTE DEL BORGOROSSO FOOTBALL CLUB** (ottobre 1970). *Produzione*: Produzioni Atlas Consorziate (P.A.C.). *Produttore esecutivo*: Bruno Turchetto. *Distribuzione*: P.A.C.. *Regia*: Luigi Filippo D'Amico. *Soggetto e sceneggiatura*: Sergio Amidei, Alberto Sordi ed Adriano Zecca. *Fotografia*: Sante Achilli. *Montaggio*: Antonio Siciliano. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: . *Scenografia*: Umberto Turco. *Interpreti*: Alberto Sordi (Benito Fornaciari), Tina Lattanzi (Amelia Fornaciari), Margarita Lozano (Erminia), Daniele Vargas (don Regazzoni), Franco Accatino (l'attaccante di sfondamento), Carlo Taranto (l'allenatore sudamericano), Dante Cleri (Braglia), Carla Mancini e Rosita Toros (mogli di calciatori), Elena Pedemonte (signora Guardavaccaro), Omar Sivori (se stesso), Giuliano Todeschini (farmacista), Edgardo Siroli (Scipione il barista). *Durata*: 115 minuti. *Colore*: Technicolor.

**CONTESTAZIONE GENERALE** (14 marzo 1970). *Produzione*: Ultra Film. *Produttore esecutivo*: Mario Cecchi Gori. *Distribuzione*: Compagnia Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione (C.E.I.A.D.). *Regia*: Luigi Zampa. *Soggetto*: Silvano Ambrogi, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Alberto Silvestri, Franco Verrucci e Luigi Zampa. *Sceneggiatura*: Silvano Ambrogi, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi e Luigi Zampa. *Fotografia*: Sante Achilli e Giuseppe Ruzzolini. *Operatore*: Roberto Forges Davanzati. *Montaggio*: Sergio Montanari e Mario Morra. *Musica*: Fred Bongusto e Piero Piccioni. *Scenografia*: Dario Micheli e Luigi Schiaccianocce. *Costumi*: Gabriele Mayer. *Interpreti*: Franco Abbina (produttore Tv), Sandro Dori (funzionario Tv), Vittorio Duse (il brigadiere Morelli), Enzo Garinei (esaminatore), Paola Gassman (presentatrice), Vittorio Gassman (Riccardo), Cesare Gelli (Franco), Nino Manfredi (ragionier Romano Beretta), Robert Mark (prete protestante), Enrico Maria Salerno (Don Roberto), Michel Simon (commendatore Cavazza), **Alberto Sordi** (Don Giuseppe Montanari), Sergio Tofano (Vescovo di Orvieto), Milly Vitale (Maria, moglie di Romano), Marina Vlady (cassiera del bar), Dorotea Aslandisù, Piero Baldini, Rodolfo Baldini (figlio di Beretta), Graziano Giusti, Maria Grazia Grassini, Barbara Herrera, Marzio Margine, Mariangela Melato, Sandro Merli, Paola Natale, Sergio Nicolai, Giorgio Paoletti, Gastone Pescucci. *Durata*: 90 minuti. *Colore*: Eastmancolor S.P.E.S.

**LE COPPIE** (23 dicembre 1970). *Produzione*: Documento Film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari. *Distribuzione*: Cinema International Corporation (C.I.C.). *Regia*: Vittorio De Sica, Mario Monicelli ed Alberto Sordi. *Soggetto e sceneggiatura*: Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Rodolfo Sonogo ed Alberto Sordi. *Fotografia*: Sante Achilli, Carlo Di Palma ed Enrico Guarnieri. *Operatore*: . *Montaggio*: Franco Fraticelli, Ruggero Mastroianni ed Adriana Novelli. *Musica*: Manuel De Sica, Enzo Jannacci e Piero Piccioni. *Scenografia*: Flavio Mogherini. *Arredamento*: Emilio Baldelli. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Interpreti*: Monica Vitti (Adele/Giulia), Alberto Sordi (Giacinto Colonna/Antonio), Rossana Di Lorenzo (Erminia Colonna), Enzo Jannacci (Gavino), Umberto Raho. *Durata*: 111 minuti. *Colore*: S.P.E.S.

**BELLO, ONESTO, EMIGRATO AUSTRALIA SPOSEREBBE COMPAESANA ILLIBATA** (22 dicembre 1971). *Produzione*: Documento Film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni. *Distribuzione*: Columbia, C.E.I.A.D.. *Regia*: Luigi Zampa. *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonogo e Luigi Zampa. *Fotografia*: Aldo Tonti. *Operatore*: Mauro Pezzotti. *Montaggio*: Mario Morra. *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia ed arredamento*: Flavio Mogherini. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Trucco*: José Luis Pérez. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Amedeo Battipaglia), Claudia Cardinale (Carmela), Corrado Olmi (don Anselmo), Riccardo Garrone (Giuseppe Bartone), Tano Cimarosa (emigrante italiano), Angelo Infanti (protettore sfruttatore di Carmela), Mario Brega (cameriere italiano a Brisbane), John Cobby, Mara Carisi, Betty Lucas, John Guarino, Alex Ciabo, Joe Sofia, Christine McClure, Luigi Antonio Guerra, Silvana Di Lapico, Nick Buttarò, Roger Cox, Cul Cullen, Noel Ferrier, Paul Kamsler, Frank Martorella, Giovanni Portale e Tony Thurbon. *Durata*: 107 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**DETENUTO INATTESA DI GIUDIZIO** (ottobre 1972). *Produzione*: Documento Film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni. *Distribuzione*: Fida Cinematografica, Hallmark Releasing. *Regia*: Nanni Loy. *Soggetto*: Rodolfo Sonogo. *Sceneggiatura*: Sergio Amidei ed Emilio Sanna. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Montaggio*: Franco Fraticelli. *Musica*: Carlo Rustichelli. *Scenografia*: Gianni Polidori. *Arredamento*: Roberto Granieri. *Trucco*: Mario Michisanti. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Giuseppe Di Noi), Elga Andersen (Ingrid), Andrea Aureli (Guardia), Lino Banfi (direttore del carcere di Sagunto), Nazzareno Natale (Saverio Guardascione), Michele Gammino (Don Paolo), Silvio Spaccesi (maresciallo carcere di Sagunto), Tano Cimarosa (agente del carcere di Sagunto), Giovanni Pallavicino

(brigadiere Saporito del carcere di Sagunto), Luca Sportelli (agente del carcere di Sagunto), Antonio Casagrande (giudice), Mario Pisu (psichiatra), Giuseppe Anatrelli (detenuto Rosario Scalia), Mario Brega (detenuto), Fulvio Mingozzi (secondino), Omero Capanna (detenuto), Gianni Bonagura (avvocato Sallustio Giordana), Nino Formicola, Guido Cerniglia (agente carcerario), Antonio Spaccatini (assistente del giudice). *Durata*: 99 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**LO SCOPONE SCIENTIFICO** (16 ottobre 1972). *Produzione*: Dino De Laurentiis Cinematografica, Produzioni Cinematografiche Inter. Ma. Co.. *Produttore esecutivo*: Fausto Saraceni. *Direzione di produzione*: Claudio Saraceni. *Distribuzione*: Cinema International Corporation (C.I.C). *Regia*: Luigi Comencini. *Assistenza alla regia*: . *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonogo. *Fotografia*: Giuseppe Ruzzolin. *Montaggio*: Nino Baragli. *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Luigi Schiaccianoce. *Arredamento*: Bruno Cesari. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Trucco*: Maria Teresa Corridoni e Giancarlo De Leonardis. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Peppino), Bette Davis (vecchia miliardaria americana), Silvana Mangano (Antonia, moglie di Peppino), Joseph Cotten (George), Mario Carotenuto (Armando Castellini, detto "il professore"), Domenico Modugno (Righetto), Antonella Demaggi (Cleopatra), Daniele Dublino (Don Roberto, il parroco), Luciana Lehar (Jolanda, sorella di Peppino), Franca Scagnetti (Pasqualina, la cuoca), Guido Cerniglia (medico dell'americana), Piero Morgia (sfruttatore di Jolanda), Ennio Antonelli (zio Osvaldo, impresario pompe funebri), Giacomo De Michelis (borgataro), Giselda Castrini (collega di Jolanda), Dalila Di Lazzaro (infermiera), Marco Tulli (impresario pompe funebri di lusso), Luigi Antonio Guerra, Fabio Garriba, Riccardo Perucchetti, Dante Cecilia, Emilio Cappuccio, Leonardo Pantaleo, Goffredo Pistoni, Alfredo Capri, Aristide caporale e Luciano Martana. *Durata*: 116 minuti. *Colore*: S.P.E.S.

**LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA** (22 dicembre 1972). *Produzione*: Produzioni De Laurentiis Manufacturing Company, Inter. Ma. Co. (Roma), Columbia (Parigi). *Produttore esecutivo*: Dino De Laurentiis. *Direzione di produzione*: Carlo Bartoloni. *Distribuzione*: C.E.I.A.D.. *Regia*: Ettore Scola. *Assistenza alla regia*: Giorgio Scotton. *Soggetto*: dalla piece teatrale "La panne" di Friedrich Dürrenmatt. *Sceneggiatura*: Ettore Scola e Sergio Amidei. *Fotografia*: Claudio Cirillo. *Operatore*: Luigi Filippo Carta, Maurizio Zampagni, Oddone Bernardini e Bruno Angeletti (capo elettricista). *Montaggio*: Raimondo e Loredana Crociani, Franco Malvestiti, Adelchi Marinangeli ed Adriano Incrocci (segretario di edizione). *Musica*: Armando Trovajoli. *Suono*: Romano Pampaloni. *Scenografia, arredamento*: Luciano Ricceri ed Emanuele Benassi Taglietti. *Costumi*: Luciano Ricceri e Bruna Parmesan. *Trucco*: Giannetto De Rossi, Mirella De Rossi e Franco Ruffini. *Interpreti*: Alberto Sordi (Alfredo Rossi), Michel Simon (avvocato Zorn), Janet Agren (Simonetta), Charles Vanel (giudice Dutz), Claude Dauphin (cancelliere Bouisson), Pierre Brasseur: (conte La Brunetiere), Giuseppe Maffioli (Pilet), Hans-Jürgen Ballmann (meccanico), Bruno Boschetti, Giorgio Ricci. *Durata*: 108 minuti. *Colore*: Technicolor.

**ROMA** (16 marzo 1972, apparizione non accreditata e in seguito tagliata al montaggio). *Produzione*: Ultra Film, Les Productions Artistes Associés. *Produttore esecutivo*: Turi Vasile. *Direzione di produzione*: Alessandro Gori, Danilo Marciani, Lamberto Pippia, Fernando Rossi, Alessandro Sarti. *Distribuzione*: United Artists, Chapel Distribution. *Regia*: Federico Fellini. *Assistenza alla regia*: Maurizio Mein, Tonino Antonucci e Paolo Pietrangeli. *Soggetto e sceneggiatura*: Federico Fellini e Bernardino Zapponi.. *Fotografia*: Giuseppe Rotunno. *Operatore*: Roberto Aristarco, Giuseppe Maccari, Mauro Pezzotti, Michele Picciaredda, Piero Servo e G.B. Poletto (fotografo di scena). *Montaggio*: Ruggero Mastroianni (Leda Bellinie Adriana Olasio, assistenti al montaggio). *Musica*: Nino Rota (diretta dal maestro Carlo Savina). *Suono*: Renato Caducri e Gilles Barberis. *Scenografia e costumi*: Danilo Donati (Rita Giacchero e Romano Massara, assistenti costumisti). *Arredamento*: Andrea Fantacci. *Trucco*: Rino Carboni e Amalia Paoletti. *Effetti speciali*: Adriano Pischiutta. *Interpreti*: Peter Gonzales (Fellini a 18 anni), Fiona Florence (Dolores, giovane prostituta), Britta Barnes, Pia De Doses (principessa Domitilla), Marne Maitland (guida alle catacombe), Renato Giovannoli (Cardinale Ottaviani), Elisa Mainardi (moglie del farmacista), Paule Raout, Galliano Sbarra (il presentatore), Paola Natale, Marcelle Ginette Bron, Mario Del Vago, Alfredo Adami, Sbarra Adami, Stefano Mayore (Fellini da bambino), Dante Cleri (un padre di famiglia), Angela De Leo, Federico Fellini (se stesso), Libero Frissi, Norma Giacchero (intervistatrice), Gudrun Mardou Khiess, Ennio Antonelli, John Francis Lane (se stesso), Anna Magnani (se stesso), Marcello Mastroianni (se stesso), Mimmo Poli (un avventore) Giovanni Serboli (non accreditato), **Alberto Sordi** (se stesso), Gore Vidal (se stesso), Alvaro Vitali (ballerino di tip tap), Renato Zero, Francesco Di Giacomo, Bireno, Fedor Chaliapin jr. (attore che interpreta Giulio Cesare), Gianluigi Chirizzi (Filippetto), Dennis Christopher, Dante Cleri, Nancy Cohen, Angela De Leo, Maria De Sisti, Andrea Fantasia, Veriano Ginesi, Marcello Mastroianni,

Elliott Murphy, Anna Maria Pescatori, Cassandra Peterson, Alessandro Quasimodo, Nino Terzo. *Durata*: 120 minuti. *Colore*.

**ANASTASIA MIO FRATELLO OVVERO IL PRESUNTO CAPO DELL'ANONIMA ASSASSINI** (ottobre 1973). *Produzione*: Documento Film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari. *Distribuzione*: Columbia, C.E.I.A.D.. *Regia*: Stefano Vanzina (Steno). *Assistenza alla regia*: Carlo Vanzina. *Soggetto*: Alberto Bevilacqua e Sergio Amidei dal libro omonimo di Salvatore Anastasia. *Sceneggiatura*: Sergio Amidei ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Operatore*: Mauro Pezzotti. *Montaggio*: Raimondo Crociani. *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Piero Filippone. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Trucco*: Mario Michisanti. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Don Salvatore Anastasia), Joseph Anile, Ugo Carboni, Nello Caruso, Richard Conte (Albert Anastasia), Henry Ferrentino, Thomas Chu, Franco Angrisano (Commissario De Felice), Edoardo Faieta (Sonny Boy), Feodor Chaliapin jr. (Frank Costello), Umberto Travagli, Maria Tedeschi, Ugo Carboni, Mary Dolan, Enzo Monteduro, Umberto Travaglini, Nello Caruso, Joe Anile, Aldo Bonanno, Giuseppe Caracciolo, Mario Cecchi, Peter Clune, Rik Colitti, Ubaldo Granata, Filippo Laurentino, Anthony Marciona, Steve Vignari, Richard Conti. *Durata*: 122 minuti. *Colore*: Eastmancolor della Technospes.

**POLVERE DI STELLE** (15 novembre 1973). *Produzione*: Capitolina Produzioni Cinematografiche (C.P.C.). *Produttore esecutivo*: Edmondo Amati. *Direzione di produzione*: Maurizio Amati, Guglielmo Ambrosi, Felice D'Alisera e Fabrizio De Angelis (Pasquale Vannini segretario di produzione). *Distribuzione*: . *Regia*: Alberto Sordi. *Assistenza alla regia*: Carlo Vanzina. *Soggetto*: Ruggero Maccari. *Sceneggiatura*: Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Franco Di Giacomo (Pasquale Cuzzupoli, analizzatore del colore). *Operatore*: Giuseppe Lanci, Eraldo Barbona, Ezio Bellani, Claudio Sabatini, Gianfranco Transunto ed Alfonso Avicola (fotografo di scena). *Montaggio*: Raimondo Crociani, Franco Malvestiti (Maria Gloria Eminente, segretaria di edizione). *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Benito Alchimedè, Domenico Dubbini e Mario Morigi. *Scenografia*: Mario Garbuglia e Ferdinando Giovannoni (assistente direttore artistico). *Arredamento*: Arrigo Breschi. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Trucco*: gabriella Borzelli, Giancarlo Del Brocco, Mario Michisanti e Franco Ruffini. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Mimmo Adami), Monica Vitti (Dea Dani), John Phillip Law (marinaio americano), Wanda Osiris (se stessa), Edoardo Faieta (Ciccio Caracioni), Carlo Dapporto (se stesso), Franco Angrisano (federale), Dino Curcio, Franca Scagnetti, Francesco Magno, Silvana Zalfatti, Alfredo Adami, Lorenzo Piani, Luigi Antonio Guerra, Elisa Colavecchi, Miriam Cunzo, Lia Ferri, Jolanda Piziem, Maria Luisa Serena, Eva Spadaro, John Karlsen, Mimmo Poli, Alvaro Vitali. *Doppiatori italiani*: . *Durata*: minuti. *Colore*: Telecolor.

**FINCHÉ C'È GUERRA C'È SPERANZA** (20 dicembre 1974). *Produzione*: Rizzoli Film.. *Distribuzione*: Cineriz. *Regia*: Alberto Sordi. *Soggetto*: **Alberto Sordi**. *Sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni e . *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Arrigo Breschi ed Angelo Cesari. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Trucco*: Mario Michisanti. *Interpreti*: Alberto Sordi (Pietro Chiocca), Silvia Monti (Silvia), Alessandro Cutolo (zio di Pietro), Matilde Costa Giuffrida (suocera di Pietro), Edoardo (Edy) Faieta (generale portoghese), Mauro Firmani (Dicky), Eliana De Santis (Giada), Fernando Daviddi (Giovannone), Marcello Di Falco (Jeppson), Sergio Puppo, Sami Bahari, Roy Bosier, Carla Mancini, Lorenzo Piani, Enrico Marciani, Giulio Massimini.. *Durata*: 116 minuti. *Colore*: Telecolor.

**DI CHE SEGNO SEI?** (ottobre 1975). *Produzione*: Vides Cinematografica. *Produttore esecutivo*: Franco Cristaldi. *Distribuzione*: P.I.C. *Regia*: Sergio Corbucci. *Assistenza alla regia*: . *Soggetto e sceneggiatura*: Mario Amendola, Sabatino Ciuffini, Sergio e Bruno Corbucci, Franco Castellano, Giuseppe (Pipolo) Moccia, Massimo Franciosa, Rodolfo Sonogo ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Claudio Cirillo. *Montaggio*: Eugenio Alabiso. *Musica*: Lelio Luttazzi. *Suono*: Corrado Volpicelli. *Scenografia*: Giantito Burchiellaro. *Costumi*: Wayne. *Interpreti*: Adriano Celentano (Alfredo), Gil Cagnè (ballerino), Giuliana Calandra (Maria), Mariangela Melato (Marietta), Lilli (Ileana) Carati (Chevingum), Maria Antonietta Beluzzi (Maria Vincenzoni, detta King Kong), Jack La Cayenne (Enea, detto Bolero), Angelo Pellegrino (Lorenzo), Renato Pozzetto (Basilio), Massimo Boldi (Massimo), Giovanna Ralli (contessa Cristina), Luciano Salce (conte Leonardo), Enzo De Toma (pendolare), **Alberto Sordi** (Nando Mericoni), Ugo Bologna (commendator Ubaldo Bravetta), Lucia Alberti (se stessa), Marcello Di Falco (Cosimo, il domestico), Ettore Geri (Geri), Paolo Villaggio (Dante Bompazzi), Gino Pernice (Dottore), Luca Sportelli, Marcello Tusco, Carmen Russo, Barbara Magnolfi, Raffaele Di Spio, Lello Bersani.. *Durata*: 130 minuti. *Colore*: Technospes.

**IL COMUNE SENSO DEL PUDORE** (10 aprile 1976). *Produzione:* Rizzoli Film. *Produttore esecutivo:* Fausto Saraceni. *Distribuzione:* Cineriz. *Regia:* **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia:* Gianni Arduini e Lorenzo Magnolia. *Soggetto e sceneggiatura:* Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Fotografia:* Luigi Kuveiller e Giuseppe Ruzzolini. *Operatore:* Sergio Bergamini, Eraldo Barbona, Elio Polacchi, Antonio (Nino) Annunziata, Mauro Pezzotti, Alessandro Ruzzolini, Claudio Sabatini, Ubaldo Terzano e Firmino Palmieri (fotografo di scena). *Montaggio:* Tatiana Casini Morigi (Nadia Bonifazi e Cesarina Casini assistenti). *Musica:* Piero Piccioni. *Suono:* Gianfranco De Mattheis, Massimo Iabone, Massimo Loffredi, Vittorio Massi, Mario Morigi e Corrado Volpicelli. *Scenografia:* Francesco Bronzi, Piero Poletto e Luciano Puccini. *Costumi:* Bruna Parmesan. *Interpreti:* Alberto Sordi (Giacinto Colonna), Cochi Ponzoni (Ottavio Caramessa), Florinda Bolkan (Loredana Davoli), Claudia Cardinale (Armida Ballarin), Philippe Noiret (Giuseppe Costanzo), Rossana Di Lorenzo (Erminia Colonna), Silvia Dionisio (Orchidea), Giò Stajano (fotografo di moda), Renzo Marignano (direttore del "Lady Chatterley"), Giuseppe (Pino) Colizzi (Tiziano Ballarin), Dagmar Lassander (Ingrid Streesberg), Armando Brancia, Giacomo Furia, Ugo Gregoretti e Giulio Cesare Castello (i critici), Marina Cicogna (consulente), Gisela Hahn (Ursula Kerr), Horst Weinert (direttore hotel), Manfred Freyberger (marito di Ingrid), Franca Scagnetti (cameriera trattoria), Jimmy il fenomeno, Mario Pasquarelli, Francesco Callari, Mino Doletti, Enrico Marciani, Macha Magall, David Warbeck. *Doppiatori italiani:* Carlo Giuffrè (Philippe Noiret). *Durata:* 123 minuti. *Colore:* Eastmancolor.

**QUELLE STRANE OCCASIONI** (23 dicembre 1976). *Produzione:* Rizzoli Film. *Produttore esecutivo:* Fausto Saraceni. *Distribuzione:* Cineriz. *Regia:* Luigi Comencini, Nanni Loy e Luigi Magni. *Soggetto e sceneggiatura:* Leo Benvenuti, Sergio Corbucci, Pietro De Bernardi e Rodolfo Sonego. *Fotografia:* Armando Nannuzzi, Claudio Ragona, Aldo Tonti. *Operatore:* Luciano Tonti. *Montaggio:* Nino Baragli, Franco Fraticelli e Ruggero Mastroianni. *Musica:* Piero Piccioni. *Suono:* Mario Dallimonti e Corrado Volpicelli. *Scenografia:* Lucia Mirisola, Fiorenzo Senese ed Osvaldo Desideri. *Costumi:* Lucia Mirisola e Bruna Parmesan. *Trucco:* Mario Michisanti. *Interpreti:* Paolo Villaggio (Giobatta), Nino Manfredi (Antonio Pecoraro), **Alberto Sordi** (Mons. Ascanio La Costa), Stefania Sandrelli (Donatella), Olga Karlatos (Giovanna), Beba Loncar (vedova Adami), Valeria Moriconi (moglie di Giobatta), Jinny Steffan (Cristina) Lars Bloch (proprietario del night club), Flavio Bucci (Réné Bernard), Giovannella Grifeo (Paola), Olga Karlatos (Giovanna), Jinny Steffan (Cristina), Bryan Rostron (amico di Cristina), Ulla Johannsen. *Durata:* 118 minuti. *Colore:* Vistavision, Eastmancolor in Telecolor.

**UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO** (17 marzo 1977). *Produzione:* Auro Cinematografica. *Produttore esecutivo:* Luigi e Aurelio De Laurentiis. *Distribuzione:* Cineriz. *Regia:* Mario Monicelli. *Assistenza alla regia:* Amanzio Todini. *Soggetto:* dall'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami. *Sceneggiatura:* Sergio Amidei e Mario Monicelli. *Fotografia:* Mario Vulpiani. *Operatore:* Claudio Sabatini. *Montaggio:* Ruggero Mastroianni. *Musica:* Giancarlo Chiaramello. *Scenografia:* Lorenzo Baraldi ed Umberto Turco. *Arredamento:* Massimo Tavazzi. *Costumi:* Gitt Magrini. *Interpreti:* Alberto Sordi (Giovanni Vivaldi), Shelley Winters (Amalia Vivaldi), Vincenzo Crocitti (Mario Vivaldi), Romolo Valli (Spaziani), Paolo Paoloni (collega di Vivaldi), Renato Malavasi (direttore del cimitero), Renzo Carboni (omicida), Enrico Beruschi (Toti), Renato Scarpa (prete), Paolo Paoloni (impiegato), Marcello Di Martire, Francesco D'Adda, Edoardo Gario, Ettore Garofalo, Roberto Antonelli, Giancarlo Chiaramello, Mario Maffei, Antonio Meschini, Aldo Miranda, Valeria Perilli. *Doppiatori italiani:* Isa Bellini (Shelley Winters). *Durata:* 118 minuti. *Colore:* Technospes.

**I NUOVI MOSTRI** (15 dicembre 1977). *Produzione:* Dean Film. *Produttore esecutivo:* Pio Angeletti ed Adriano De Micheli. *Distribuzione:* Titanus, AMLF (Francia), Cinema 5 Distributing (U.S.A.), Tushinski Film Distribution. *Regia:* Mario Monicelli, Dino Risi ed Ettore Scola. *Assistenza alla regia:* Claudio Risi. *Soggetto e sceneggiatura:* Agenore Incrocci, Ruggero Maccari, Giuseppe Moccia, Ettore Scola e Bernardino Zapponi. *Fotografia:* Tonino Delli Colli. *Operatore:* Roberto Benvenuti. *Montaggio:* Alberto Gallitti. *Musica:* Armando Trovaioli. *Scenografia:* Luciano Ricceri. *Arredamento:* . *Costumi:* Vittoria Guaita. *Interpreti:* Vittorio Gassman (il cardinale/il cameriere/il marito/il commissario/il padre di famiglia) Ugo Tognazzi (il marito/il cuoco/il figlio) Alberto Sordi (il principe/il figlio/l'attore) Ornella Muti: (l'autostoppista/la hostess), Eros Pagni (l'automobilista/Paolo), Luigi Diberti (il prete contestatore), Paolo Baroni (il pretino), Margherita Horowitz (una borgatarà), Yorgo Voyagis (il terrorista), Carla Todero (una hostess), Carla Mancini (altra hostess), Gianfranco Barra (il mafioso), Orietta Berti (la cantante), Antonio Spaccatini (il papà), Vittorio Zarfati (produttore di film porno), Simona Patitucci (la giovane pornodiva), Fiona Florence (la madre della pornodiva), Luciano Bonanni (il moribondo), Aiché Nanà (principessa Giulia

Altoprati), Nerina Montagnani (la madre), Veriano Ginesi (barista), Adelina Provin (la mamma), Patrizia De Clara (una suora), Pina Borione (una degente), Aristide Caporale (un membro del cordoglio funebre), Linda Moretti (una componente del cordoglio funebre), Alfredo Adami (automobilista). *Durata*: 106minuti. *Colore*: Technospes.

**IL TESTIMONE [LE TÉMOIN** (settembre 1978)]. *Produzione*: Belstar Productions, M. Films, Multimédia, Produzioni Atlas Consorziate (P.A.C.). *Produttore esecutivo*: Robert Dorfmann. *Direzione di produzione*: Henri Baum, Enzo Catuccia, Teodoro Corrà, Jacques Perrier e Jean Pieuchot. *Distribuzione*: Cinema International Corporation (C.I.C.). *Regia*: Jean Pierre Mocky. *Assistenza alla regia*: Tony Aboyantz, Mario Maffei, Étienne Méry, François Pecnard. *Soggetto*: dal romanzo "Shadow of a Doubt" di Harrison Jude. *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, Augusto Caminito, Jacques Dreux, Jean-Pierre Mocky, Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Operatore*: Enrico Lucidi, Enrico Maggi, Gerard Thiaville, Guido Tosi e Gwendoline Foulke (fotografia di scena). *Montaggio*: Michel Lewin e Michel Valio. *Musica*: Piero Piccioni, Emelyne, Christian Dura. *Suono*: Roberto Alberghini, Marco Cavé, Louis Hochet e Antonio Pantano. *Scenografia*: Carla Leva. *Arredamento*: . *Costumi*: Bruna Parmesan. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Antonio Berti), Philippe Noiret (Robert Maurisson), Gisèle Préville (Louise Maurisson), Sandra Dobrigna (Cathy Massys), Paul Crauchet (signor Massis, il padre di Cathy), Gérard Hoffman (ispettore Henri Marquet), Roland Dubillard (il commissario Guerin), Jacques Stany (agente), Sophie Lautman (Nathalie), Consuelo Ferrara (Hélène), Paul Muller (Cognato di Maurisson), Dominique Zardi (Moignard), Dany Bernard (cacciatore), Youri Radionow (altro cacciatore), Henri Attal (guardacaccia), Jean-Claude Remoleux (contadino), Madeline Colin (Valentine), Francesca Juvara, Patrik Granier, Loris Zanchi, Franco Marchesani, Clara Algranti, Andrea Esterhazy, Giuseppe Fazio, Dante Fioretti, Stanislave Jacob.. *Durata*: 106 minuti. *Colore*.

**DOVE VAI IN VACANZA?** (dicembre 1978). *Produzione*: Rizzoli Film. *Produttore esecutivo*: Gianni Hecht Lucari. *Direzione di produzione*: Giuseppe Auriemma, Romano Dandi, Roberto Giussani e Federico Starace. *Distribuzione*: Cineriz. *Regia*: Mauro Bolognini, Luciano Salce ed **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia*: Mauro Cappelloni, Fulvio Marcolin e Joe Pollini. *Soggetto e sceneggiatura*: Sandro Continenza, Jaja Fiastrì, Roberto Gianviti, Ruggero Maccari, Silvia Napolitano, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi, Danilo Desideri e Luiano Tovoli. *Operatore*: Roberto Brega, Maurizio La Monica, Enrico Lucidi, Gaddo Masieri, Giuseppe Tinelli, Guido Tosi, Francesco Bellomo, Bruno Bruni, Mario Tursi. *Montaggio*: Nino Baragli (Alessandro Baragli, assistente), Tatiana Casini Morigi ed Antonio Siciliano. *Musica*: Ennio Morricone, Franco Bixio, Charles Cannon, Fabio Frizzi, O. Johnson, Alberto Mandolesi, Douglas Meakin, Piero Piccioni, Vince Tempera. *Suono*: Roberto Alberghini, Benito Alchimedè, Giovanni Fratarcangeli, Massimo Loffredi e Roy Mangano. *Scenografia*: Lorenzo Baraldi e Francesco Chianese. *Arredamento*: Massimo Tavazzi. *Costumi*: Bruna Parmesan, Piero Tosi, Bona Nasali-Rocca, Stella Battista e Renata Renzi. *Trucco*: Gilda De Guilmi, Mirella Ginnotto, Gianfranco Mecacci, Agnese Panarotto, Gilberto Provenghi e Franco Rufini. *Interpreti*: Ugo Tognazzi (Enrico), Stefania Sandrelli (Giuliana), Pietro Brambilla (Tommaso), Clara Colosimo (Virginia), Emilio Locurcio (ragazzo al ristorante), Adriano Amidei Migliano (Armando), Lorraine De Selle (ragazza svestita al telefono), Paola Orefice, Rosanna Ruffini, Ricky Tognazzi (invitato di Giuliana), Rodolfo Bigotti (Fulvio), Elisabetta Pozzi (invitata di Giuliana), Brigitte Petronio (invitata di Giuliana), Marilda Donà (Antonietta), Roberto Spagnoli, Paolo Villaggio (Arturo), Gigi Reder (), Daniele Vargas (Cavalier Ciccio Colombi), Anna Maria Rizzoli (Margherita), Paolo Paoloni (agente dei Lloyd's), Peter Adabire (Cangoni), Rita Silva, Clarita Gatto, Paola Arduini, **Alberto Sordi** (Remo Proietti), Anna Longhi (Augusta, moglie di Remo), Evelina Nazzari (Pasquina), Stefania Spagnini (Romolina), Alfredo Quadrelli, Filippo Ciro (Cesare), Alessandro Partexano, Giovannella Grifeo, Shereen Sabet (Cloe Boccetta), Lory Del Santo (Luisa), Luciano Bonanni. *Durata*: 153 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**L'INGORGO [UNA STORIA IMPOSSIBILE** (12 gennaio 1979)]. *Produzione*: Clesi Cinematografica, Greenwich Film Productions, José Frade Producciones Cinematográficas S.A., Albatros Filmproduktion, Filmédís e Gaumont International. *Produttore esecutivo*: Silvio ed Anna Maria Clementelli e Michael Fengler. *Direzione di produzione*: Marcello Crescenzi, Mario Della Torre ed Ulrich Picard. *Distribuzione*: Cineriz, Titanus, Jugendfilm-Verleih e Capstone Film Company. *Regia*: Luigi Comencini. *Assistenza alla regia*: Juan Luis Buñuel, Fabio Galimberti, Ricky Tognazzi, Massimo Patrizi e Christa Reeh. *Soggetto*: dal racconto "L'autopista del sur" di Julio Cortázar. *Sceneggiatura*: Luigi Comencini, Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi, Roxane Boutang, Peter Berling e José Luis Marínez-Mollá. *Fotografia*: Ennio Guarnieri, Angelo Filippini e Mario Mazzoni (fotografo di scena). *Operatore*: Renato Ranieri,

Edmond Richard ed Antonio Scaramuzza. *Montaggio*: Nino Baragli, Vivi Tonini e Giuseppe Varano. *Musica*: Fiorenzo Carpi. *Suono*: Claudio e Giuliano Maielli, Corrado Volpicelli, Arno Mathes, e Romano Checcacci. *Scenografia*: Mario Chiari e Luciano Puccini. *Arredamento*: Enzo Eusepi. *Costumi*: Paola Comencini e Wanda Pruni. *Effetti speciali*: Roberto Arcangeli. *Interpreti*: Ugo Tognazzi (il professore), **Alberto Sordi** (avvocato De Benedetti), Marcello Mastroianni (Marco Montefoschi), Stefania Sandrelli (Teresa), Miou-Miou (Angela), Gérard Depardieu (Franco, marito di Angela), Fernando Rey (Carlo), Annie Girardot (Irene), Patrick Dewaere (l'innamorato di Mara), Ángela Molina (Martina), Gianni Cavina: (Pompeo, marito di Teresa), Ciccio Ingrassia (moribondo in ambulanza), Ester Carloni (nonna di Germana), Orazio Orlando (Ferretti, segretario di De Benedetti), Harry Baer (Mario), Nando Orfei (Carloni, autista di Montefoschi), Fernando e Lino Murolo, Giovannella Grifeo (Germana Gargiulo), José Sacristan (il prete), Ernst Hannewald (Stefano), Francisco Algora, José Vivó, Francisco de Zurbano, Eleonora Comencini (la ragazza che va nel Nepal), Antonietta Esposito, Mariano Vitale, Susy Lover, Aldo Riva, José Maria Caffarel, Michael Frediel, Solvi Stubing, Enrico Lorenzetti (il ciclista), Emidio Antoci, Ennio Antonelli, Enrico Ameri (se stesso, solo voce). *Durata*: 126 minuti. Colore.

**IL MALATO IMMAGINARIO** (20 dicembre 1979). *Produzione*: Mars Film. *Produttore esecutivo*: Piero La Mantia. *Direzione di produzione*: Michele Marsala. *Distribuzione*: Cinema International Corporation (C.I.C.). *Regia*: Tonino Cervi. *Soggetto*: dalla commedia omonima di Molière. *Sceneggiatura*: **Alberto Sordi**, Tonino Cervi e Cesare Frugoni. *Fotografia*: Armando Nannuzzi ed Enrico Appetito. *Operatore*: Luciano Vittori. *Montaggio*: Nino Baragli, Vivi Tonini ed Alessandro Baragli. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Gianni D'Amico. *Scenografia*: Luigi Schiaccianoce e Stefano Ortolani. *Costumi*: Piero Tosi (Alberto Verso, assistente). *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Don Argante), Christian De Sica (Claudio Anzalone), Ettore Manni: (amministratore dei poteri), Vittorio Caprioli (Vincenzo, il vecchio servo), Stefano Satta Flores (il notaio), Bernard Blier (il dottor Purgone), Laura Antonelli (Tonina), Giuliana De Sio (Angelica), Marina Vlady (Lucrezia, seconda moglie), Carlo Bagno (dottor Anzalone), Eros Pagni (Fiorelli), Victoria Zinny (contadina), Laura Lattuada (la figlia di Lucrezia), Veronica Zilly (Luigina), David Pontremoli (Claudio), Franco Merli, Mattia Pinoli, Pietro Torrisi. *Durata*: 107 minuti. Colore.

**IO E CATERINA** (19 dicembre 1980). *Produzione*: Carthago Films S.a.r.l. (Parigi), Italian International Film (I.I.F.), R.A.I. Radiotelevisione italiana. *Produttore esecutivo*: Tarak B. Ammar e Fulvio Lucisano, Raimondo Castelli e Gianni Hecht Lucari. *Direzione di produzione*: Michele Germano e Piero Lazzari. *Regia*: Alberto Sordi. *Assistenza alla regia*: Fulvio Marcolin. *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Operatore*: Enrico Lucidi, Enrico Maggi, Stefano Ricciotti, Sergio Serantoni, Enrico D'Offizi, Enrico Appetito. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Rocco Roy Mangano, Fernando Caso, Alberto Doni, Alvaro Gramigna e Gianni Zampagni. *Scenografia*: Lorenzo Baraldi (Giuseppe Pirrotta, assistente). *Arredamento*: Osvaldo Desideri (Vito Rossiello, addetto vegetazione e Dante Lazzari addetto agli oggetti di scena). *Costumi*: Bruna Parmesan. *Effetti Speciali*: Giovanni Corridori e Germano Natali (Cine Audio Effects), il robot Caterina è stato creato dal prof. Giulio Srubek Tomassy. *Trucco*: Giancarlo De Leonardis, Mario Michisanti e Franco Rufini. *Interpreti*: Alberto Sordi: (Enrico Menotti), Catherine Spaak (Claudia Parise), Rossano Brazzi (Arturo), Edwige Fenech (Elisabetta), Valeria Valeri (Marisa), Victoria Zinny (Susan), Susan Scheerer (Pamela), Andy Miller (ingegnere elettronico), Sandra Mantegna, Elisa Mainardi (Teresa), Laura Franci, Danuta Chawalek, Fiorella Buffa (femminista), Ugo Bologna (passeggero sull'aereo) Andrea necco, Danuta Chawalek. *Doppiatori italiani*: Daniela Caroli (voce del robot Caterina). *Durata*: 105 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**IL MARCHESE DEL GRILLO** (22 dicembre 1981). *Produzione*: Opera Film (Roma) e Gaumont S.A. (Parigi). *Produttore esecutivo*: Luciano De Feo e Renzo Rossellini. *Direzione di produzione*: Filippo Campus e Tullio Lullo. *Regia*: Mario Monicelli. *Assistenza alla regia*: Amanzio Todini. *Soggetto*: Bernardino Zapponi, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, e Tullio Pinelli. *Sceneggiatura*: Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Operatore*: Stefano Alessi. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Musica*: Nicola Piovani. *Suono*: Daniele Quadroli. *Scenografia*: Lorenzo Baraldi. *Arredamento*: . *Costumi*: Gianna Gissi. *Trucco*: Giancarlo De Leonardis. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Onofrio Del Grillo/Gasperino), Caroline Berg (Olimpia), Andrea Bevilacqua (Polpeo), Tommaso Bianco (Amministratore), Riccardo Billi (Aronne Piperno), Flavio Bucci (fra' Bastiano), Angela Campanella (Faustina), Marina Confalone (Camilla), Elena Daskowa Valenzano (Marchesa del Grillo), Isabella De Bernardi (Figlia di Gasperino), Ivan De Paola, Gianni Di Pinto (Maruccio), Elena Fiore (Anita), Giorgio Gobbi (Ricciotto), Jacques Herlin (Rabet),

Salvatore Jacono (Bargello), Isabelle Linnartz (Genuflessa), Elisa Mainardi (Moglie di Gasperino), Camillo Milli (Segretario del Papa), Cochi Ponzoni (Rambaldo) Marc Porel (Blanchard), Renzo Rinaldi, Paolo Stoppa (Papa Pio VII), Pietro Tordi (Monsignor Terenzio), Leopoldo Trieste (Padre Sabino) Mimmo Poli (Oste, non accreditato).. *Durata*: 127 minuti. *Colore*: Telecolor.

**IO SO CHE TU SAI CHE IO SO** (settembre 1982). *Produzione*: Scena Film. *Produttore esecutivo*: Augusto Caminito. *Regia*: **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia*: Paola Scola. *Soggetto*: Rodolfo Sonogo. *Sceneggiatura*: Rodolfo Sonogo ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi.. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Scenografia*: Lorenzo Baraldi. *Arredamento*: Massimo Tavazzi. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Fabio Bonetti), Monica Vitti (Livia Bonetti), Isabella De Bernardi (Veronica Bonetti), Salvatore Jacono (Cavalli), Giuseppe Mannajuolo (l'investigatore), Ivana Monti (Valeria), Micaela Pignatelli (Elena Vitali), Claudio Gora (Ronconi), Pier Francesco Aiello (Marco), Napoleone Scrugli (Mirko), Cesare Cadeo (reporter), Sandro Paternostro (se stesso), Gianni Letta (se stesso). *Durata*: 113 minuti. *Colore*: Telecolor.

**IN VIAGGIO CON PAPÀ** (dicembre 1982). *Produzione e distribuzione*: Scena Film. *Produttore esecutivo*: Augusto Caminito. *Regia*: **Alberto Sordi**.. *Soggetto*: Rodolfo Sonogo ed Alberto Sordi. *Sceneggiatura*: Rodolfo Sonogo, **Alberto Sordi** e Carlo Verdone. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Operatore*: Mauro Pezzotti. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Fernando Caso, Alvaro Gramigna e Daniele Quadroli. *Scenografia*: Emilio Baldelli. *Arredamento*: Roberto Granieri. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Effetti speciali*: Cine Audo Effects. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Armando D'Ambrosi), Carlo Verdone (Cristiano D'Ambrosi), Giuliana Calandra (Rita Canegatti), Edi Angelillo (Soraya Canegatti), Tiziana Pini (Federica Benedetti), Ugo Bologna (ing. Rinaldo Benedetti), Francesca Ventura (Valentina D'Ambrosi), Gabriele Torrei (il 'Professore' della comune), Angela Cardile (signora Mantovani), Flora Carabella (Luciana D'Ambrosi, attrice figura anche con il cognome Mastroianni essendosi sposata con Marcello Mastroianni senza mai essersi, in seguito, ufficialmente divorziata), Angelo Infanti (Gianni), Orsetta Gregoretti (Tiziana), Paola Rinaldi (Carmela), Ivana Milan (Marika), Ester Carloni (Palmira), Victoria Zinny (Susanna), Germana Di Giannicola (Nadia), Maria Pia Moscatiello (amica di Soraya), Andrea Azzarito, Maria Antonietta Bonetti, Carmine Farago, Xiomara Rodriguez, Ciro Scalera, Domenico Surace (ragazzi del campeggio). *Durata*: minuti. *Colore*: Telecolor.

**IL TASSINARO** (21 dicembre 1983). *Produzione e distribuzione*: Italian International Film (I.I.F.). *Produttore esecutivo*: Fulvio Lucisano. *Direzione di produzione*: Lucio Orlandini. *Regia*: **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia*: Paola Scola. *Soggetto e sceneggiatura*: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Operatore*: . *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: . *Scenografia*: Massimo Ranzi. *Arredamento*: Gualtiero Caprara. *Costumi*: Bruna Parmesan. *Interpreti*: Alberto Sordi: (Pietro Marchetti), Franca Scagnetti (l'invitata alla festa), Giulio Andreotti: (se stesso), Liù Bosisio (cliente milanese), Federico Fellini: (se stesso), Giorgio Gobbi (figlio di Pietro), Anna Longhi (Teresa, moglie di Pietro), Nicola Morelli (ispettore U.T.I.), Alessandra Mussolini (aspirante suicida), Silvana Pampanini (se stessa), Jason Piccioni (nipote di Pietro), Luciano Bonanni: (un tassista), Gianni Baghino (altro tassista), Marilù Tolo (Fernanda), Angelo Villa (suocero di Pietro). *Durata*: 120 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**BERTOLDO, BERTOLDINO E CACASENNO** (dicembre 1984). *Produzione e distribuzione*: Filmauro. *Produttore esecutivo*: Luigi ed Aurelio De Laurentiis. *Direzione di produzione*: Mario Di Biase. *Regia*: Mario Monicelli. *Assistenza alla regia*: Amanzio Todini. *Soggetto*: dall'omonima novella di Giulio Cesare Croce *Sceneggiatura*: Leo Benvenuti, Suso Cecchi D'Amico, Piero De Bernardi e Mario Monicelli. *Fotografia*: CamilloBazzoni. *Operatore*: Stefano Marino. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Musica*: Nicola Piovani. *Suono*: Gaetano Carito, Marco Di Biase e Daniele Quadroli. *Scenografia*: Lorenzo baraldi. *Arredamento*: Bruno Tempera. *Costumi*: Gianna Gissi. *Interpreti*: Ugo Tognazzi (Bertoldo), Maurizio Nichetti (Bertoldino), **Alberto Sordi** (fra' Cipolla), Lello Arena (re Alboino), Annabella Schiavone (Marcolfa), Pamela Denise Roberts (regina Magonia), Margherita Pace (Menghina), Isabelle Illiers (Anatrude), Donald Michael Stumpf (Ruperzio), Carlo Bagno (ciambellano), Fiorella Bettoja (nutrice), Pietro Zardini (oste), Jole Silvani (ostessa), Luigi Bonos (eunuco), Mario Zazza (pretino), Michela Caruso (Clara), Aristide Caporale (mendicante cieco), Edoardo Florio (Magister Medicorum), Cecilia Cerocchi (Lorenzia), Giuseppe Terranova (cancelliere), Carlo Colombardo (Rosso Malpelo), Franco Adducci (grassone), Amelia Del Frate (dama), Rosa Fanali (altra dama). *Durata*: 121 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**TUTTI DENTRO** (19 dicembre 1984). *Produzione e distribuzione*: Scena Films. *Regia*: **Alberto Sordi**. *Soggetto*: Augusto Caminito, Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Sceneggiatura*: Rodolfo Sonego ed **Alberto Sordi**. *Fotografia*: Sergio D'Offizi ed Enrico Appetito. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Fernando Caso ed Alvaro Gramigna. *Scenografia*: Massimo Razzi. *Costumi*: Bruna Parmesan e Paola Marchesin. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Annibale Salvemini), Dalila Di Lazzaro (la cantante Iris), Joe Pesci (Corrado Parisi), Franco Scandurra (il presidente), Armando Francioli (Enrico Patellaro), Gianni Rizzo (il ministro), Giorgia Moll (Giovanna Salvemini), Tino Bianchi (Vanzetti), Gérard Landry (Claudio Ferrero), Marisa Solinas (Luisella), Carlo Demi (Commissario Mariotti), Victoria Zinny, Ettore Garofalo, Laura Trotter, Giordano Falzoni (priere del monastero), Franco Scandurra (presidente della corte), Giuseppe Mannajuolo (cancelliere), Corinna Chiaromonte (Giulia Salvemini), Francisco José Fernández (Commissario dell'Interpol), Vanni Materassi (avvocato Baldelli), Stefano Antonucci, Salvatore Baccaro, Salvatore Aiese, Cristiano Audione, Francesca Balletta, Andrea Canceri, Aurora Cancian, Antonio Casco, Pierluigi Cervetti, Vittorio Di Giannicola, Sergio Gibello, Sergio Malatesta, Franco Odoardi, Raimondo Renne, Vittorio Zarfati, Laura Trotter. *Doppiatori italiani*: Carlo Sabatini (Joe Pesci). *Durata*: 107 minuti. *Colore*: Telecolor.

**SONO UN FENOMENO PARANORMALE** (dicembre 1985). *Produzione e distribuzione*: Cecchi Gori Silver Film. *Produttore esecutivo*: Mario e Vittorio Cecchi Gori. *Direzione di Produzione*: Viero Spadoni. *Regia*: Sergio Corbucci. *Assistenza alla regia*: Mimmola Irosi e Alessandro Valori. *Soggetto e sceneggiatura*: Sergio Corbucci, Giovanni Romoli, **Alberto Sordi** e Bernardino Zapponi. *Fotografia*: Sergio D'Offizi. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi (Armando Pace ed Ernesto Triunveri assistenti al montaggio). *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Fabio Ancillai, Romano Pampaloni, Daniele Quadroli e Lamberto Mancini (montaggio musiche). *Scenografia*: Marco Dentici. *Costumi*: Marilù Carteny. *Effetti speciali*: Franco Galiano, Paolo Ricci, e Roberto Ricci (Cine Audio effects). *Trucco*: Giancarlo De Leonardis. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Roberto Razzi), Eleonora Brigliadori (Olga), Maurizio Micheli (il prete), Claudio Gora (prof. Palmondi), Gianni Bonagura (De Angelis), Pippo Baudo (se stesso), Elsa Martinelli (Carla Razzi), Donald Hodson (Babishàn), Rocco Barocco (Maraja), Lorenzo D'Avanzo, Marco Di Venanzio, Mario Donatone, Teresa Dossi, Néstor Garay, Massimo Garcia, Marne Maitland, Gisella Mathews, Glenda Morelli, Ines Pellegrini, Lucio Rosato, Annabella Schiavone, Sergio Stefanini, Tullio Valli. *Doppiatori italiani*: Elio Pandolfi: (Donald Hodson). *Durata*: 112 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**TROPPO FORTE** (30 gennaio 1986). *Produzione*: Scena Film. *Produttore esecutivo*: Augusto Caminito e Sergio Leone. *Distribuzione*: Titanus Distribuzione. *Regia*: Carlo Verdone. *Assistenza alla regia*: Marisa Calia. *Soggetto e sceneggiatura*: Sergio Leone, Rodolfo Sonego, **Alberto Sordi** e Carlo Verdone. *Fotografia*: Danilo Desideri. *Operatore*: Amato Gabotti, Carlo Milani e Mauro Pezzotti. *Montaggio*: Nino Baragli. *Musica*: Antonello Venditti. *Suono*: Daniele Quadroli. *Scenografia*: Franco Velchi. *Costumi*: Raffaella Leone (Maria De Angelis, guardarobiera). *Interpreti*: Carlo Verdone (Oscar Pettinari), **Alberto Sordi** (avvocato Giangiacomo Pigna Corelli in Selci), Stella Hall (Nancy), Sal Da Vinci (Capua), Mario Brega: (Sergio), John Steiner (Mr. Adams), Maurizio Fabbri (Salvatore Porru), Luciano Bonanni (un paziente dell'ospedale), Michele Mirabella (avvocato Fabiani), Elsa Vazzoler (Sora Ersilia), Ulisse Minervini (Murena), Penny Brown (Susan Taylor), Giordano Falzoni (Frank), John Armstead (Rollins), Bruno Bilotta (er Pecora), Giorgio Conti (uno dei giurati), Alvaro Gradella, (portiere dell'albergo), Franco Marino (reclutatore di comparse), Salvatore Aiesi (il barone), Pietro Zardini (omino sulla spiaggia) Franca Dominici, Vera Furlan, Quinto Gambi, Adriano Amidei Migliano, Manuela Romano. *Durata*: 110 minuti. *Colore*: Eastmancolor.

**UN TASSINARO A NEW YORK** (novembre 1987). *Produzione e distribuzione*: Italian International Film (IIF) e Rai Uno. *Produttore esecutivo*: Fulvio Lucisano. *Direzione di Produzione*: Vittorio Galiano. *Regia*: **Alberto Sordi**. *Assistenza alla regia*: Giuseppe Petersoli. *Soggetto e sceneggiatura*: **Alberto Sordi** e Rodolfo Sonego. *Fotografia*: Giuseppe Ruzzolini. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Gianni D'Amico. *Scenografia*: Marco Dentici. *Costumi*: Silvia Frattolillo. *Trucco*: Cydney Cornell. *Interpreti*: Alberto Sordi (Pietro Marchetti), Dom DeLuise (Capitan T. Favretto), George Gaynes (ammiraglio), Anna Longhi (Teresa Marchetti), Bruno Corazzari, Antonino Iuorio, Sascha D'Arc, Mario Viggiano, Michelangelo Pace, Egidio Termine, Tony Dreyspool, Emanuela Fuin, Laura Pretrella, Bonnie Yaeder, Johnny Angel. *Doppiatori italiani*: . *Durata*: 115 minuti. *Colore*: Telecolor.

**UNA BOTTA DI VITA** (dicembre 1988). *Produzione e distribuzione*: Dean Film, Italian International Film (IIF) ed Italfrance Films. *Produttore esecutivo*: Pio Angeletti, Adriano De Micheli, Fulvio

Lucisano ed Antonio Passalia. *Regia*: Enrico Oldoini. *Assistenza alla regia*: Paolo Costella. *Soggetto*: Aurelio Chiesa. *Sceneggiatura*: **Alberto Sordi**, Liliana Betti, Enrico Oldoini ed Agenore Incrocci. *Fotografia*: Giuseppe Ruzzolini e Sergio Colombari.. *Montaggio*: Raimondo Crociani, Luciana Nusca e Lidia Pascolini. *Musica*: Manuel De Sica. *Suono*: Roberto Moroni. *Scenografia*: Luciano Sagoni. *Arredamento*: Elio Micheli. *Costumi*: Luciano Sagoni ed Alessandra Oldoini. *Effetti speciali*: Massimo Marinelli. *Interpreti*: **Alberto Sordi** (Elvio Battistini), Bernard Blier (Giuseppe Mondardini), André Ferréol (Germaine), Alberto Sorrentino (spettatore al cinema), Vittorio Caprioli (Riccardo il cuoco), Elena Falgheri (Camilla), Josette Nieri, René Balangero, Gerard Gardi, Jean Mainardi, Claude Pascal, Jean-Pierre Besson, Chantal Garin, Charles Millot, Pierre Genari-Conti, Lauren Grandt, Jean-Marie Legouverneur, Morad Ben Abdallah, Nathalie Servoin, André Gely. *Doppiatori italiani*: . *Durata*: 106 minuti. *Colore*: Telecolor.

**I PROMESSI SPOSI** (1989, sceneggiato televisivo in 5 puntate trasmesso su Raiuno dal 12 novembre al 10 dicembre) *Produzione*: R.A.I. Radiotelevisione italiana. *Produttore esecutivo*: Dunja Klemenc e Zoran Otasevic. *Direzione di Produzione*: Branislav Brana Srdic. *Distribuzione*: D.P.I. *Regia*: Salvatore Nocita. *Soggetto*: dal romanzo omonimo di Alessandro Manzoni. *Sceneggiatura*: Roberta Mazzoni, Pier Emilio Gennarini, Salvatore Nocita ed Enrico Medioli. *Fotografia*: Zivko Zalar. *Operatore*: Branko Knez e Roberto Schaefer. *Musica*: Ennio Morricone. *Suono*: Antonio Fantin e Carlo Alberto Travaglino. *Scenografia*: Enrico Tovaglieri.. *Costumi*: Maurizio Monteverde. *Trucco*: Alenka Nathigal. *Interpreti*: Danny Quinn (Renzo Tramaglino), Delphine Forest (Lucia Mondella), Alberto Sordi (Don Abbondio), Burt Lancaster (il cardinale Federigo Borromeo). Franco Nero (Fra' Cristoforo), Fernando Rey (il Conte zio), Helmut Berger (Egidio), Murray Abraham (Innominato), Dario Fo (Azzecagarbugli), Valentina Cortese (Donna Prassede), Renzo Montagnani (Don Ferrante), Walter Chiari (Tonio), Giampiero Albertini (il Nibbio), Gary Cady (Don Rodrigo), Mathieu Carrière (Conte Attilio), Pierluigi Misasi (il Griso), Gordon Mitchell (Don Gonzalo), Rosalina Neri (Perpetua), Jenny Seagrove (la Monaca di Monza), Gisela Stein (Agnese), Laura Lattuada (madre di Cecilia), Antonella Elia (Gertrude), Galeazzo Benti (vecchio nobile), Leopoldo Trieste, Franco Citti, Paolo Bonacelli, Oliviero Beha, Narcisa Bonati, Fabio Bonini, Roberto Boninsegna, Martine Brochard, Flavio Bucci, Mareike Carrière, Guido Cenciotti, Geoffrey Copleston, Wilma De Angelis, Emilio De Marchi, Piera Degli Esposti, Manuel Franjo, Bruno Gambarotta, Gianni Garko, Antonio Guidi, Piero Mazzarella, Pier Luigi Misasi, Nello Pazzafini, José Quaglio, Renato Sbaratto, Viola Simoncioni, Walter Vivaldi, Bernhard Wicki., *Doppiatori italiani*: Mauro Gravina (Danny Quinn), Loredana Nicosia (Delphine Forest). *Durata*: 450 minuti (totale). *Colore*: Eastmancolor.

**L'AVARO** (aprile 1990). *Produzione*: Splendida Film, Carthago Films S.a.r.l., Pathé, Velarde Films S.L., Cinecittà, Radiotelevisione italiana (R.A.I.) e Televisión Española (T.V.E.). *Produttore esecutivo*: Antonio Levesi Cervi, Mark Lombardo, Tonino Cervi e Manuel F. Manchón. *Distribuzione*: United International Pictures (U.I.P.) e Charada (España). *Regia*: Tonino Cervi. *Assistenza alla regia*:. *Soggetto*: dall'omonima commedia di Molière. *Sceneggiatura*: Tonino Cervi, Cesare Furgoni, Rodolfo Sonogo ed Alberto Sordi. *Fotografia*: Armando Nannuzzi ed Enrico Appetito. *Operatore*: . *Montaggio*: Nino Baragli, Angela Bordi e Pierfrancesco Achilli. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: . *Scenografia*: Mario Garbuglia e Juan de Satrustegui Perez Caballero. *Arredamento*: . *Costumi*: Alberto Verso, Sartoria Tirelli, Simonetta Innocenti e Marina Roberti. *Effetti speciali*: Giovanni Corridori. *Interpreti*: Alberto Sordi (Arpagone), Franco Interlenghi (Mastro Giacomo), Christopher Lee (cardinale Spinosi), Laura Antonelli (Frosina), Lucia Bosè (Donna Elvira), Nicola Farron (Cleante), Carlo Croccolo (Mastro Simone), Valerie Allain (Mariana), Franco Angrisano (Don Paolino), Miguel Bosè (Valerio), Jacques Sernas (Don Guglielmo), Paolo Paoloni (il Papa), Anna Kanakis (Elisa), Mattia Sbragia (Don Oronte), Marie Laforêt (contessa Isabella Spinosi), Nunzia Fumo (Argene), Anna Kanakis (Elisa), Valerio Isidori (Feccia), Adriana Russo, Piero Vivaldi, Milly Corinaldi, Gustavo Frigerio, Roberto Corbiletto, Manuel Pereiro. *Doppiatori italiani*: Renato Tura (Christopher Lee), Rita Di Lernia (Marie Laforêt). *Durata*: 117 minuti. *Colore*.

**VACANZE DI NATALE '91** (20 dicembre 1991). *Produzione*: Filmauro. *Produttore esecutivo*: Maurizio Amati, Aurelio e Luigi De Laurentiis. *Direzione di produzione*: Stefano Bolzoni, Gianni Cecchin, Paolo Gargano. *Regia*: Enrico Oldoini. *Assistenza alla regia*: Paolo Costella. *Soggetto e sceneggiatura*: Liliane Betti, Marco Cavaliere, Enrico Oldoini, Rodolfo Sonogo, Alberto Sordi, Giovanni Veronesi. *Fotografia*: Sergio Salvati. *Operatori ed elettricisti*: Maurizio Cartocci, Aldo Marchiori, Fabrizio Papale, Enrico Rocchi, Sergio Serantoni, Vincenzo Mancinelli Falsaperla (unicamente per le riprese di Ornella Muti), Mario Massaccesi, Umberto Montiroli. *Montaggio*: Raimondo Crociani. *Musica*: Manuel De Sica e Gianni Dell'Orso. *Suono*: Alberto Doni, Maurizio Merli. *Scenografia*: Osvaldi Desideri. *Arredamento*:

Gianni Felici e Gabrio Zappelli. *Costumi*: Alessandra Oldoini, Valter Azzini, Maria Rosa Simioli e Gianni Versace (solo per i capi indossati da Ornella Muti). *Effetti speciali*: Giovanni Corridori. *Trucco*: Amedeo Alessi, Mario Di Salvio, Franco Napoli, Claudia Bianchi, Mirella Ginnoto e Franco Napoli. *Interpreti*: Massimo Boldi (Nanni Lambertoni), Christian De Sica (Enzo Lambertoni), Ezio Greggio (Leopoldo), Alberto Sordi (Sabino), Gianni Zullo (il sacerdote), Ornella Muti (Giuliana), Andrea Roncato (Mimmo), Nino Frassica (Rino), Kerry Hubbard (Ingrid Lambertoni), Nadia Rinaldi (Fernanda Lambertoni), Francesco Benigno (Salvatore, un cameriere dell'hotel), Sandro Ghiani (cameriere), Jimmy il fenomeno (tiratore al piattello) Connie Nielsen (Brunilde/Vanessa), Claudio Gora (Onorevole Mariotti), Geppy Gleijeses (Filippo), Franco Angrisano (Pistoiesi), Susanna Bequer (Marta), Anna Benny (Simona), Bigitte Voss (Marta), Franco Caracciolo (Lenzi), Alessandro De Angelis (Leone), Sandro Ghiani (un cameriere), Michela Lombardi (Valentina), Paolo Paoloni (Signor Martelli), Ileana Carini (Signora Martelli) Nicoletta Perondi (Donna Domizia), Gianni Zullo (Sacerdote), James Sampson, Sergio Longhi (un passante), Roberta Mariani (ragazza grassa) Paola Pedrignani e Gloria Scotti (ragazze della festa), Gian Franco Tordi (Swiss Receptionist). *Durata*: 121 minuti. Colore.

**ASSOLTO PER AVER COMMESSO IL FATTO** (17 aprile 1992). *Produzione*: Wee Dram Productions. *Produttore esecutivo*: Claudio Grassetti e Peter Sheperd. *Direzione di produzione*: Massimo Iacobis. *Regia*: Alberto Sordi. *Assistenza alla regia*: Matthew J. Clark e Robert Lorenz. *Soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonogo e Alberto Sordi. *Fotografia*: Armando Nannuzzi. *Operatori ed elettricisti*: Federico Del Zoppo, Silvia Giulietti, Mathrw Marden, Glen "Bubba" Steward Ignacio Woolfolk, Massimo Zeri, Giovanni Bolli, Louis Di Cesare, Roberto Emidi, Todd Parker, Gerard Saldo. *Fotografi di scena*: Rory Flynn e Tiziana Orsini. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Daniele Quadroli, Davide Quadroli e D.J. Ritchie. *Scenografia*: Marco Dentici e Billy Jett. *Arredamento*: J.T. Fraser e Greg S. Pfeifer. *Costumi*: Julie Carnaham, Maria Luisa Montalto e Cristiana Riccieri. *Effetti speciali*: Franco Galiano. *Trucco*: Tania McComas e Franco Rufini. *Interpreti*: Alberto Sordi (Emilio Garrone), Angela Finocchiaro (Mariuccia), Enzo Monteduro (Enzo), David Byrd (Shapiro) Lou Castel (Hartman), Robert Nadder (Spielberg), Marco Predolin (Max), Byron Chung (Kawabata), Paul Fujimoto (Mishima), Roberto Sbaratto (Serra), Gianfranco Barra, Franco Diogene... *Durata*: 118 minuti. Colore: Telecolor.

**IN NOME DEL POPOLO SOVRANO** (giugno 1994). *Produzione*: Erre produzioni e Radio-televisione italiana. *Produttore esecutivo*: Conchita Airoidi e Dino Di Dionisio (Angelo Rizzoli jr., Enzo Porcelli e Giovannella Gaipa). *Direzione di produzione*: Gianluca Chiaretti e Patrizia Massa. *Regia*: Luigi Magni. *Soggetto e sceneggiatura*: Luigi Magni e Arrigo Petacco. *Fotografia*: Giuseppe Lanci e. *Operatori ed elettricisti*: Roberto D'Ettore Piazzoli Andrea Collepiccolo, Fabrizio Vicari e Roberto Belli. *Montaggio*: Ruggero Mastroianni. *Musica*: Nicola Piovani. *Suono*: Daniele Quadroli e David Quadroli. *Scenografia*: Lucia Mirisola. *Costumi*: Lucia Mirisola. *Interpreti*: Luca Barbareschi (Giovanni Livraghi), Elena Sofia Ricci (Cristina Arquati), Alberto Sordi (Marchese Arquati), Nino Manfredi (Ciceruacchio), Jacques Perrin (Ugo Bassi), Massimo Wertmuller (Eufemio Arquati), Carlo Croccolo (Carlo Bonaparte), Serena Grandi (Rosetta, la cameriera), Elena Berera (Giacinta Arquati), Gianni Bonagura (Pio IX), Luigi De Filippo (Monsignor Bedini), Roberto Herlitzka (Giuseppe Gioachino Belli). *Durata*: 110 minuti. Colore.

**NESTORE L'ULTIMA CORSA** (1994). *Produzione*: Aurelia cinematografica, Florida films e Sacha films. *Produttore esecutivo*: Francesco Marras. *Regia*: Alberto Sordi. *Assistenza alla regia*: Lorenzo Del Porto. *Soggetto e sceneggiatura*: Alberto Sordi e Rodolfo Sonogo. *Fotografia*: Armando Nannuzzi ed Enrico Appetito. *Operatore*: Carlo Postiglione. *Suono*: Gianni D'Amico. *Scenografia*: Mario Dentici. *Costumi*: Paola Marchesin e Maria Luisa Montalto. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi, Mario Cinotti e Rosalba Giacobbe. *Musica*: Piero Piccioni. *Suono*: Gianni D'Amico. *Effetti speciali*: Massimo Cristofanelli. *Interpreti*: Alberto Sordi (Gaetano Bernardini, il vetturino), Eros Pagni (Otello), Matteo Ripaldi (Ferruccio, il nipote di Gaetano), Cinzia Cannarozzo (Iris Bernardini, la figlia di Gaetano), Tatiana Farnese (Cesarina), Fabio Galli (Cesare, il compagno di Iris), Simona Caparrini (Wilma), Rosa Pianeta (Samanta), Paki Valente (Roberto), Vanessa Gravina (Ilma). *Durata*: 105 minuti. Colore.

**ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO** (29 settembre 1995). *Produzione*: Massfilm, Studio El, Matopigia, Istituto Luce, Les Fil. *Produttore esecutivo*: Franco Committeri e Luciano Ricceri. *Direzione di produzione*: Carlo Pasini, Guido Podestae Giorgio Scotton. *Regia*: Ettore Scola. *Assistenza alla regia*: Maria Raffaella Faggiano e Amazio Todini. *Soggetto e sceneggiatura*: Giacomo Scarpelli, Ettore Scola e Silvia Scola. *Fotografia*: Franco Di Giacomo. *Operatori ed elettricisti*: Bruno Angeletti, Maurizio Anzelotti, Giovanni Canevari, Marco Cartocci, Stefano Coletta, Francesca D'Antoni, Francesco Di Giacomo, Roberto

Emidi, Valerio Garzia, Ernesto Natoli, Lorenzo Tovoli. *Montaggio*: Raimondo Crociani. *Musica*: Armando Trovajoli Angelo Giovagnoli, Donatella Ibba, Donato Sabne e Matteo Scarpelli. *Suono*: Benito Alchimedee, Roberto Cappanelli, Gaetano Carito, Angelo Raqueseo, Danilo Sterbini. *Scenografia*: Luciano Ricciari. *Arredamento*: Ezio Di Monte, Rodolfo Calascibetta, Roberto Magagnini e Giuseppe Sorrentino. *Costumi*: Simonetta Leoncini e Enrico Sabattini. *Effetti speciali*: Romano Bellucci e Romolo Tancredi. *Trucco*: Carlo Barucci e Franco Fufini. *Interpreti*: Alberto Sordi (Bartoloni), Isabella Ferrari (Andreina), Rolando Ravello (Vincenzo Persico), Sara Fianchetti (madre di Vincenzo), Mario Carotenuto (Pieralisi), Renato De Carmine (avvocato Cantini), André Dussollier (sostituto procuratore Moscati), Nathalie Caldonazzo (Carline “Ananas”), Barbara d’Urso (madre dello studente), Mario Carotenuto (Pieralisi), Ester Astrologo, Vittorio di Mambro, Gianfelice Imparato (assistente di Moscati), Gea Martire (la testimone), Enzo Monteduro (avvocato Di Peggio), Gloria Sirabella (Marcella la pantera). *Durata*: 120 minuti. Colore.

**INCONTRI PROIBITI** (25 settembre 1998, riuscito il 24 luglio 2002 con diverso montaggio e con il titolo **SPOSAMI PAPÀ**). *Produzione*: Aurelia cinematografica e Filmauro. *Produttore esecutivo*: Aurelio De Laurentiis, Maurizio Amati, Edmondo Amati jr. e Vittorio Galiano. *Distribuzione*: Filmauro Distribuzione. *Regia*: Alberto Sordi. *Assistenza alla regia*: Giandomenico Trillo. *Soggetto*: Rodolfo Sonego e Alberto Sordi. *Sceneggiatura*: Alberto Sordi e Rodolfo Sonego. *Fotografia*: Armando Nannuzzi e Enrico Appetito. *Operatore*: Claudio Nannuzzi e Giovanni Tancredi. *Montaggio*: Tatiana Casini Morigi, Armando Pace e Vincenzo Di Santo. *Musica*: Piero Piccioni e Gianni Ferrio. *Suono*: Paolo Amici, Fulgenzio Ceconi, Giuseppe Muratori, Daniele Quadroli e David Quadroli. *Scenografia*: Marco Dentici. *Costumi*: Paola Marchesin e Paola Landolina. *Trucco*: Alessandra Venzi. *Interpreti*: Alberto Sordi (Armando Andreoli), Valeria Marini (Federica Pescatore), Franca Faldini (Alessandra Andreoli), Enrico Bertolino (Giorgio), Gisela Sofio (la suora del reparto geriatrico), Enzo Robutti (padre di Federica), Franco Fantasia (dottor Attilio Velardi), Julio César De la Fuente (padre di Giorgio), Gloria Cocco (madre di Federica), Margherita Simoni (contessa Galbiati), Alicia Vaccarini (Mercedes), Liliana Giménez (Gloria), Valentino Macchi (portiere dell’albergo a Bologna), Enzo Monteduro (portiere della casa di Armando), Michel Leroy (John), Giovanni Febraro (vecchio ospedalizzato), Luciano Luminelli (ferroviere sul treno Roma- Bologna), Orazio Strabuzzi (prete confessore), Paola Riolo (cameriera dell’albergo a Bologna), Floriana Gentile (crocerossina), Andrea Ciaccio (infermiere sull’ambulanza). *Durata*: 102 minuti. Colore.

## 5.3. Videografia sordiana

[VHS (come interprete e/o regista, in ordine alfabetico secondo l’autore)]

BRASS Tinto, *Il disco volante* (1964), Piacenza, Domovideo, 1993.

BRASS Tinto, BOLOGNINI Mauro e COMENCINI Luigi, *La mia signora* (1964), Roma, Video electronics club, 1988.

CAMPOGALLIANI Carlo, *L’innocente Casimiro* (1945), Milano, Bibax, 1993.

COLETTI Duilio, *Il passatore* (1946), Milano, Pantmedia, 1995.

GALLONE Carmine, *Scipione l’Africano* (1937), Milano, Mondadori, 1990.

MAGNI Luigi, *In nome del popolo sovrano* (1990), Milano, Ricordi Video, 1991.

MOCKY Jean Pierre, *Il testimone (Le témoin)*, (1978), Milano, Fabbri Video, 1998.

POLIDORO Gianluigi, *Il diavolo* (1963), Rovereto (Trento), Domovideo, s.d. (N. del A.)

SORDI Alberto, *Io so che tu sai che io so* (1982), Milano, RCS, 1994.

SORDI Alberto, *In viaggio con papà* (1982), Milano, Fabbri Video, 1994

SORDI Alberto, *Tutti dentro* (1984), Milano, Rizzoli, 1992.

SORDI Alberto, *Assolto per non aver commesso il fatto* (1992), Roma, Columbia Tristar Home Video, 1993.

### 5.3.1. Dvdgrafia sordiana

(come interprete e/o regista, in ordine alfabetico secondo l’autore)

ALESSANDRINI Goffredo, *Giarabub* (1942), Bresso (Milano), Hobby & Work, 2006

ANNAKIN Ken, *Quei temerari sulle macchine volanti (Those Magnificent Men in Their Flying Machines or: how I flew from London to Paris in 25 hours and 11 minutes)*, (1965), Roma, 20th Century Fox Home Entertainment, 2006.

BERNARD Raymond, *La vedova elettrica (Le septième ciel)*, (1957) Roma, Medusa Home Entertainment, 2004.

BERRY John, *Il giovane leone (Oh! Que Mambo!)*, (1959), Milano, RCS Libri, 2006.

BIANCHI Giorgio, *Che tempi!* (1947), Roma, Ripley's Home Video, 2004.

BIANCHI Giorgio, *Lo scocciatore (Via Padova 46)*, (1953), Bologna, Terminal Video, 2009.

BIANCHI Giorgio, *Accadde al penitenziario* (1955), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2008.

BIANCHI Giorgio, *Buonanotte... avvocato!* (1955), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.

BIANCHI Giorgio, *Il conte Max* (1957), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.

BIANCHI Giorgio, *Brevi amori a Palma di Majorca* (1959), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2010.

BIANCHI Giorgio, *Il moralista* (1959), Milano, Mondadori, 2009.

BLASSETTI Alessandro, *Tempi nostri. Zibaldone n°2* (1954), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2009.

BOLOGNINI Mauro, *Ci troviamo in galleria* (1953), Roma, Medusa Home Entertainment, 2007.

BOLOGNINI Mauro, *Guardia, guardia scelta, brigadiere e maresciallo* (1956), Roma, Ripley's Home Video, 2003.

BOLOGNINI Mauro, SALCE Luciano e SORDI Alberto, *Dove vai in vacanza?* (1978), Milano, Medusa Video, 2006.

BONNARD Mario, *Mi permette babbo* (1956), Milano, Mondadori, 2009.

BONNARD Mario, *Gastone* (1960), Milano, Mondadori, 2009.

BRAGAGLIA Carlo Ludovico, *Casanova farebbe così!* (1942), Roma, Ripley's Home Video, 2005.

CAMERINI Mario, *Crimen* (1960), Roma, Film Auro, 2008.

CASTELLANI Renato, *Sotto il sole di Roma* (1948), Roma, Medusa Home Entertainment, 2007.

CASTELLANI Renato, *Nella città l'inferno* (1958), Roma, Medusa Home Entertainment, 2005.

CERIO Ferruccio, *Tripoli, bel suol d'amore – I quattro bersaglieri* (1954), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2007.

CERVI Tonino, *L'avarò* (1989), Roma, Cinecittà Diritti, 2006.

COMENCINI Luigi, *La bella di Roma* (1955), Campi Bisenzio (Firenze), Dolmen Home Video, 2008.

COMENCINI Luigi, *Tutti a casa* (1960), Roma, Film Auro, 2008.

COMENCINI Luigi, *Il commissario* (1962), Roma, Film Auro, 2008.

COMENCINI Luigi, *Lo scopone scientifico*, Roma, FilmAuro, 2008.

COMENCINI Luigi, LOY Nanni e MAGNI Luigi, *Quelle strane occasioni* (1976), Milano, Mondadori, 2010.

COMENCINI Luigi, *Blackout in autostrada (ex "L'ingorgo)*, (1978), Sesto Fiorentino (Firenze), Koch Media, 2009.

CORBUCCI Sergio, *Sono un fenomeno paranormale* (1985), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2005.

COSTA Mario, *Arrivano i dollari!* (1957), Roma, Medusa Home Entertainment, 2005.

D'AMICO Luigi Filippo, *Bravissimo* (1955), Roma, Medusa Home Entertainment, 2005.

D'AMICO Luigi Filippo, *Il presidente del Borgorosso Football Club* (1970), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2003.

DE FILIPPO Eduardo, *Fortunella* (1958)

DE SICA Vittorio, *Il giudizio universale* (1961), Roma, Film Auro, 2008.

DE SICA Vittorio, *Il boom* (1963), Roma, Film Auro, 2008.

FELLINI Federico, *Lo sceicco bianco* (1952), Roma, Medusa Home Entertainment, 2003.

FELLINI Federico, *El jeque blanco (Lo sceicco bianco)*, (1952), Madrid, Universal Pictures, 2006.

FELLINI Federico, *I vitelloni* (1953), Roma, Medusa Home Entertainment, 2003.

FELLINI Federico, *Roma* (1972), Roma, Medusa Home Entertainment, 2008.

FRANCIOLINI Gianni, *Racconti d'estate* (1958), Roma, Medusa Home Entertainment, 2009.

HAMILTON Guy, *I due nemici (The Best of Enemies)*, (1961), Roma, Film Auro, 2008.

KOBLER Erich, *Una parigina a Roma* (1954), Milano, Fabbri, 2004.

LATTUADA Alberto, *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2009.

LATTUADA Alberto, *Mafioso* (1962), Roma, Film Auro, 2008.

LOY Nanni, *Detenuto in attesa di giudizio* (1971), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.  
 MAGNI Luigi, *Nell'anno del signore* (1969), Roma, Minerva Pictures, 2004.  
 MAGNI Luigi, LOY Nanni e COMENCINI Luigi, *Quelle strane occasioni* (1976), Milano, Mondadori, 2010.  
 MASTROCINQUE Camillo, *Il vento m'ha cantato una canzone* (1948), Bologna, Terminal Video, 2010.  
 MASTROCINQUE Camillo, *Domenica è sempre domenica* (1958), Milano, Mondo Home Entertainment, 2006.  
 MASTROCINQUE Camillo, *Vacanze d'inverno* (1959) Roma, Film Auro, 2008.  
 MATTOLI Mario, *I tre aquilotti* (1942), Roma, Ripley's Home Video, 2007.  
 MATTOLI Mario, *Due notti con Cleopatra* (1954), Roma, Ripley's Home Video, 2006.  
 MOFFA Paolo, *Allegro squadrone* (1954), Roma, Minerva Video, 2008.  
 MONICELLI Mario, *Un eroe dei nostri tempi* (1955), Roma, RAI Cinema Distribution, 2010.  
 MONICELLI Mario, *Il medico e lo stregone* (1957), Milano, RCS Libri, 2006.  
 MONICELLI Mario, *La grande guerra* (1959), Roma, Film Auro Home Video, 2008.  
 MONICELLI Mario, *Un borghese piccolo piccolo* (1977), Milano, Fabbri – RCS libri, 2008.  
 MONICELLI Mario, RISI Dino e SCOLA Ettore, *I nuovi mostri* (1977), Milano, Medusa Video, 2007.  
 MONICELLI Mario, *Il Marchese del Grillo* (1981), Roma, Passworld, 2010.  
 MONICELLI Mario, *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* (1984), Roma, Film Auro, 2008.  
 OLDOINI Enrico, *Una botta di vita* (1988) Roma, Rai Cinema - 01 Distribution, 2006.  
 OLDOINI Enrico, *Vacanze di Natale '91* (1991), Roma, Film Auro, 2008.  
 PAOLELLA Domenico, *Gran varietà* (1953), Bologna, Terminal Video, 2009.  
 PAOLELLA Domenico, *Canzoni di ieri, canzoni di oggi, canzoni di domani* (1962), Milano, RCS Libri, 2004.  
 PAOLINELLI Bruno, *I pappagalli* (1956), Milano, Fabbri – RCS Libri, 2006.  
 PASTINA Giorgio, *Cameriera bella presenza offresi* (1951), Bologna, Terminal Video, 2005.  
 PELLEGRINI Glauco, PIETRANGELI Antonio, GERMI Pietro, CHIARI Mario e ROSSELLINI Roberto, *Amori di mezzo secolo*, Roma, Minerva Home Video, 2008.  
 PETRI Elio, *Il maestro di Vigevano* (1963), Milano, RCS Libri, 2008.  
 PETRUCCI Antonio, *Il matrimonio* (1954), Bologna, Terminal Video, 2009.  
 PIETRANGELI Antonio, *Lo scapolo* (1955) Roma, Minerva Classic, 2003.  
 PIETRANGELI Antonio, *Souvenir d'Italie* (1956), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2010.  
 PUCCINI Gianni e LOY Nanni, *Il marito* (1958), Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2011.  
 RISI Dino, *Il segno di Venere* (1955), Roma, Rai Cinema - 01 Distribution, 2010.  
 RISI Dino, *Venezia, la luna e tu* (1958), Roma, Medusa Home Entertainment, 2004.  
 RISI Dino, *Il vedovo* (1959), Milano, Medusa Video, 2006.  
 RISI Dino, *Una vita difficile* (1961) Roma, Film Auro, 2008.  
 RISI Dino, ZAMPA Luigi e D'AMICO Luigi Filippo, *I nostri mariti* (1966), Roma, Minerva Video, 2008.  
 RISI Dino, ROSSI Franco e D'AMICO Luigi Filippo, *I complessi* (1965), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.  
 ROSI Francesco, *I magliari* (1959), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.  
 ROSSI Franco, *Il seduttore* (1954), Campi Bisenzio (Firenze), Dolmen Home Video, 2008.  
 SALA Vittorio, *Costa Azzurra* (1959), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.  
 SALCE Luciano, *Prof. Dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con la mutua* (1969), Roma, Minerva Video, 2007.  
 SAVARESE Roberto L. [e DE SICA Vittorio], *Mamma mia che impressione!* (1951), Bologna, Terminal Video, 2009.  
 SCOLA Ettore, *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.  
 SCOLA Ettore, *La più bella serata della mia vita* (1972), Roma, Film Auro Home Video, 2007.  
 SCOLA Ettore, *Romanzo di un giovane povero* (1995), Roma, Medusa Home Entertainment, 2008.  
 SIMONELLI Giorgio C., *Accadde al commissariato* (1954), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.  
 SOLDATI Mario, *Le miserie del signor Travet* (1946), Roma, Cristaldi film, 2005.  
 SOLDATI Mario, *Era di venerdì 17* (1957), Roma, Ripley's Home Video, 2006.

SOLDATI Mario, *Policarpo ufficiale di scrittura* (1959), Roma, Rai Cinema - 01 Distribution, 2010.

SORDI Alberto, *Fumo di Londra* (1966), Milano, Fabbri – RCS libri, 2006.

SORDI Alberto, Scusi, *Lei è favorevole o contrario?* (1967), Bologna, Terminal Video, 2009.

SORDI Alberto, *Polvere di stelle* (1973), Bologna, Terminal Video, 2009.

SORDI Alberto, *Finché c'è guerra c'è speranza* (1974), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.

SORDI Alberto, *Il comune senso del pudore* (1976), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.

SORDI Alberto, *Io e Caterina* (1980), Roma, Rai Cinema - 01 Distribution, 2005.

SORDI Alberto, *Il tassinaro* (1983), Milano, RCS Libri, 2008.

SORDI Alberto, *Il tassinaro* (1983) – *Un tassinaro a New York* (1987), Roma, 01 Distribution, 2007.

SORDI Alberto, *Nestore, ultima corsa* (1994), Roma, Noshame Films [Milano, Mondo Home Entertainment (distributore)], 2005

SORDI Alberto, *Incontri proibiti* (1998), Roma, Film Auro Home Video, 2004.

VANZINA Stefano (STENO) e MONICELLI Mario, *Totò e i re di Roma* (1951) Roma, Ripley's Home Video, 2003.

VANZINA Stefano (STENO), *Un giorno in pretura* (1954), Bologna, Terminal Video, 2009.

VANZINA Stefano (STENO), *Un americano a Roma* (1954), Roma, Ripley's Home Video, 2003.

VANZINA Stefano (STENO), *Piccola posta* (1955), Bologna, Terminal Video, 2009.

VANZINA Stefano (STENO), *Mio figlio Nerone* (1956), Milano, Mondadori, 2010.

VERDONE Carlo, *Troppo forte* (1986), Roma, Medusa Home Entertainment, 2010.

VIDOR Charles, *Addio alle armi (A Farewell to Arms)*, (1957), Roma, 20th Century Fox Home Entertainment, 2005.

ZAMPA Luigi, *L'arte di arrangiarsi* (1955), Roma, Medusa Home Entertainment, 2005.

ZAMPA Luigi, *Ladro lui, ladra lei* (1958), Milano, Fabbri, 2004.

ZAMPA Luigi, *Il vigile* (1960), Milano, Medusa Video, 2005.

ZAMPA Luigi, *Il medico della mutua* (1968), Roma, Minerva Video, 2007.

ZAMPA Luigi, *Contestazione generale* (1970), Roma, Sony Pictures, 2006.

ZAMPA Luigi, *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971), Roma, Medusa Home Entertainment, 2006.

### 5.3.2. Videografia sordiana come doppiatore (VHS)

(in ordine alfabetico secondo l'autore)

BLYSTONE John G., *Teste dure (Block – Heads)*, 1938) Milano, Cinehollywood, 1988.

CURTIZ Michael, *Notte e dì (Night and day)*, 1946), Milano, Broadcast, 1993.

FRENCH Lloyd, ROGERS Charley, *Alchimia (Dirty Work)*, 1933), *Andando a spasso (Going Bye Bye)*, 1934), Novara, De Agostini, 1998.

GARNETT Tay, *Bataan* (1943), Milano, Fabbri Video, 1998.

HORNE James W. e PARROT James, *Andiamo a lavorare (One good turn)*, 1931), *L'eredità (The Laurel and Hardy's Murder Case)* (1930) Novara, De Agostini, 1998.

HORNE James W. e PARROTT James, *I polli tornano a casa (Chickens Come Home)* 1931), *Un marito servizievole (Hog Wild)*, 1930), Novara, De Agostini, 2003.

HORNE James W., *Gli allegri legionari* [conosciuto anche come *I due legionari*, (*Beau Hunks* 1931)], Novara, De Agostini, 1997.

HORNE James W, *Allegri eroi (Bonnie Scotland)*, 1935), Novara, De Agostini, 1998.

MARSHALL George e PARROTT James, *Trainati in un buco (Towed in a Hole)*, 1933), *I monelli (Brats)*, 1930), Novara, De Agostini, 1997.

PARROTT James e FRENCH Lloyd, *Anniversario di nozze (Twice Two)*, 1933) e *L'annuncio matrimoniale (Oliver The Eight)* 1934), Novara, De Agostini, 1997.

PARROTT James, *Sotto zero (Below Zero)*, 1930), *Un nuovo imbroglio (Another Fine Mess)* 1930), Novara, De Agostini, 1997.

- PARROTT James, *I monelli (Breasts, 1930)* Roma, Armando Curcio Editore, s.d.
- PARROTT James e ROGERS Charley, *La sbornia (Blotto, 1930)*, *I ladroni (Night Owls, 1930)* *Andando a spasso (Going Bye Bye, 1934)*, Roma, Armando Curcio – Video RAI, 1992.
- PARROTT James, *Lo scimpanzè (The Chimp, 1932)*, *I ladroni (Night Owls, 1930)*, Novara, De Agostini 1997.
- PARROTT James, MARSHALL George e FRENCH Lloyd, *La visita (County Hospital, 1932)*, *Un'idea geniale (Their First Mistake, 1932)*, *Guerra ai ladri (The Midnight Patrol, 1933)*, Roma, Armando Curcio, Video RAI, 1992.
- PARROTT James e FRENCH Lloyd, *La scala musicale (The Music Box 1932)*; *La ronda di mezzanotte (Midnight Patrol, 1933)*, Novara, De Agostini, 1997.
- PARROTT James e ROGERS Charley, *Ospedale di contea (County Hospital, 1932)*, *Il fantasma stregato (The Live Ghost, 1934)*, Novara, De Agostini, 1997.
- POTTER Henry C., *La moglie celebre (The Farmer's Daughter, 1947)*, Milano, Broadcast, 1993.
- ROGERS Charley, BRUCKMAN Clyde e FRENCH Lloyd, *Il regalo di nozze (Me and My Pal, 1933)*, *Philip deve portare i pantaloni (Putting Pants on Philip, 1927)*, *Lavori in corso (Busy Bodies, 1934)*, Roma, Armando Curcio Video RAI, 1992.
- ROGERS Charley, *Questione d'onore (Tit for Tat, 1935)*, *Vita in campagna (Them Thar Hills, 1934)*, Roma, Video RAI, 1995.
- ROGERS Charley e McCAREY Raymond, *Via convento (Me and My Pal, 1932)*, *Ospiti inattesi (Scram!, 1932)*, Novara, De Agostini, 1997.
- ROGERS Charley e HORNE James W., *Gelosia (The Fixer Uppers, 1935)*, *Fratelli di sangue (Thicker Than Water, 1935)*, Novara, De Agostini, 1998.
- WALSH Raoul, *Notte senza fine (Pursued, 1947)*, Milano, Pantmedia, 1993.
- WISE Robert, *Sangue sulla luna (Blood on the moon, 1948)*, Milano, Broadcast, 1993.

### 5.3.3. Dvdgrafia sordiana come doppiatore

(in ordine alfabetico secondo l'autore)

- AA. VV., *Stanlio & Ollio con le inimitabili voci di Alberto Sordi e Mauro Zambuto*, Milano, Mondo Home Entertainment, 2007.
- ANTONIONI Michelangelo, *Cronaca di un amore (1950)*, Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2011.
- BANKS Monty, *Ciao amici (Great Guns, 1941)* Milano, Twentieth Century Fox Home E., 2006.
- BLASETTI Alessandro, *Prima comunione (1950)*, Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2008.
- BLYSTONE John G., *Avventura a Vallediaro (Swiss Miss, 1938)*, Roma, Elleu Multimedia, 2005.
- BOLESZAWSKY Richard, *Il giardino di Allah (The garden of Allah, 1936)*, Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2011.
- CAPRA Frank, *La vita è meravigliosa (It's a Wonderful Life, 1946)*, Roma, Sirio vide Italia, 2002.
- CURTIZ Michael, *Casablanca (1943)*, Milano, Warner Home Video, 2007.
- DAVES Delmer, *Destinazione Tokyo (Destination Tokyo, 1943)*, Milano, RCS Libri, 2010.
- DAVES Delmer, *La fuga (Dark passage, 1947)*, Milano, Master, 2008.
- DE SICA Vittorio, *Ladri di biciclette (1948)*, Milano, 20th Century Fox Home Entertainment, 2011.
- DOUGLAS Gordon *C'era una volta un piccolo naviglio (Saps At Sea, 1940)*, Milano, RCS, 2006.
- EMMER Luciano, *Una domenica d'agosto (1950)*, Roma, Medusa Home Entertainment, 2011.
- ENRIGHT Ray, *Gli avvoltoi (Return of the Bad Men, 1948)*, Roma, Columbia Tristar Home Entertainment, 2004.
- FORD John, *Il massacro di Fort Apache (Fort Apache, 1948)*, Novara, De Agostini, 2008.
- GOULDING Alfred J., *Noi siamo le colonne (A Chump at Oxford, 1940)* Milano, RCS, 2006.
- HAWKS Howard, *Il fiume rosso (Red River, 1948)*, Roma, Noshame Film, 2007.
- HORNE James W., *I fanciulli del West (Way Out West, 1937)* Roma, Bibax, 2006.
- HORNE James W. e ROGERS Charley, *Noi siamo zingarelli (The Bohemian Girl, 1936)*, Bologna, Terminal Video, 2007.

HORNE James W, FRENCH Lloyd e ROGERS Charley, *Stanlio & Ollio. Le migliori comiche 3: Un salvataggio pericoloso (Come Clean, 1931), Lavori in corso (Busy Bodies, 1933), Vita in campagna (Them Thar Hills, 1934), Gelosia (Fixer Upper, 1935)*, Roma, Bibax, 2006.

HUSTON John, *Il tesoro della Sierra Madre (The treasure of the Sierra Madre, 1948)*, Milano, Warner Home Video, 2004.

JOANNON Leo, *Atollo K (Atoll K-Utopia, 1951)*, Roma, Elleu, 2003.

KORDA Zoltan, *Sahara (1943)*, Milano, Fabbri, 2003.

LACHMAN Harry, *Allegri gemelli (Our Relations, 1936)*, Roma, Elleu Multimedia, 2005.

LEISEN Mitchell, *Non c'è tempo per l'amore (No Time for Love, 1943)* Firenze, Cecchi Gori Home Video, 2009.

LITVAK Anatole, *Il terrore corre sul filo (Sorry, wrong number, 1948)*, Milano, BG Production & Management, 2010.

LUBIN Arthur, *La città del jazz (New Orleans, 1947)*, Milano, Eagle pictures, 2009.

MAMOULIAN Rouben, *Sangue e arena (Blood and Sand 1941)*, Milano, Dolmen Home Video, 2007.

MANN Anthony, *Winchester '73 (1950)*, Roma, Universal Studios, 2004.

MARIN Edwin L., *Romanzo nel West (Tall in the Saddle, 1944)*, Novara, De Agostini, 2007.

MARSHALL Georges e McCAREY Raymond, *Il compagno B (Pack Up Your Trouble, 1931)*, Bologna, Terminal Video, 2007.

MEINS Gus e ROGERS Charley, *Nel paese delle meraviglie (Babes in Toyland o The March of the Wooden Soldiers 1934)* Milano, RCS, 2006.

NEGULESCO Jean, *Perdutamente (Humoresque, 1946)*, Milano, Warner Home Video, 2008.

PARROTT James, *Muraglie (Pardon us, 1931)*, Milano, Mondo Home Entertainment, 2007.

PREMINGER Otto, *Vertigine (Laura, 1944)*, Milano, Fabbri, 2010.

REIS Irving, *L' intraprendente signor Dick [Vento di primavera (The Bachelor and the Bobby-Soxer, 1947)]*, Firenze, General Video Recording, 2003.

RIGHELLI Gennaro, *Abbasso la ricchezza (1946)*, Milano, Dolmen Home Video, 2011.

ROACH Hal e ROGERS Charley, *Fra Diavolo (The Devil's Brother, 1933)* Milano, RCS, 2006.

SEDGWICK Edward, *Scegliete una stella (Pick a Star, 1937)*, Roma, Armando Curcio Editore, 1995.

SEITER William A, *I figli del deserto (Son Of the Desert, 1933)* Roma, Elleu Multimedia, 2005.

SHUTERLAND Edward, *I diavoli volanti (The Flying Deuces, 1939)*, Roma, Elleu, 2008.

SIODMAK Robert, *La scala a chiocciola (The spiral staircase, 1946)*, Roma, BIM 01 Distribution, 2006.

St. CLAIR Malcom, *Allegri imbroglioni (Jittersbugs, 1943)* Milano, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2006.

St. CLAIR Malcom, *I toreador (The Bullfighters, 1945)* Milano, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007.

St. CLAIR Malcom, *Maestri di ballo (The Dancing Masters 1943)* Milano, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2007.

VIDOR King, *Duello al sole (Duel in the Sun, 1946)*, Novara, De Agostini, 2008.

WAGGNER George, *Il ritorno del Kentuckiano (The Fighting Kentuckian, 1949)* Milano, Millennium Storm, 2010.

WELLMAN William A., *Buffalo Bill (1944)*, Milano, Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2009.

WERKER Alfred L, *Sim Sala Bim (A-Haunting We Will Go, 1942)* Milano, Twentieth Century Fox home entertainment, 2007.

WYLER William, *Ombre Malesi (The letter, 1940)*, Milano, Warner Home Video, 2005.

ZAMPA Luigi, *Anni difficili (1948)*, Milano, Medusa Video, 2010.

## 5.4. Altri materiali video

BONNARD Mario, *Il feroce Saladino (1937)*, [pellicola consultata negli archivi della Cineteca Nazionale di Via Tuscolana (Roma, luglio 2009)]

BOSCO Ivan *Il grande Albertone. Alberto Sordi in tv*, Roma, Rai Trade – Gruppo Editoriale, 2009.

CERVI Tonino, *Il malato immaginario* (1979), [documento consultato negli archivi RAI di Viale Mazzini (Roma, luglio 2009)]

CODELLI Lorenzo, "Intervista ad Enrico Vanzina", materiale extra contenuto in Steno, *Un giorno in pretura*, ed in *Un americano a Roma*, entrambi pubblicati da Ripley's Home Video nel 2003.

CORBUCCI Sergio, *Di che segno sei?* (1975), [pellicola consultata negli archivi della Cineteca Nazionale di Via Tuscolana (Roma, luglio 2009)].

DE ANTONI Gloria, *Cartoline dal grande schermo*, Gemona, Cineteca del Friuli, 2007.

GALLONE Carmine, *Gli ultimi giorni di Pompei* (1926), [pellicola consultata negli archivi della Cineteca del Friuli di Gemona (Udine, aprile 2009)]

GOVERNI Giancarlo, *Ritratti – Alberto Sordi: un italiano come noi* (ritasmesso nell'agosto 2005) [documento consultato negli archivi RAI di Viale Mazzini (Roma, luglio 2009)] ora consultabile on-line [www.youtube.com/watch?v=ZO-EeU1m6kU](http://www.youtube.com/watch?v=ZO-EeU1m6kU) (ultima consulta 16 luglio 2010).

NOCITA Salvatore, *I promessi sposi* (1989), [frammento consultato negli archivi RAI di Viale Mazzini (Roma, luglio 2009)].

OZEP Fedor e SOLDATI Mario, *La principessa Tarakanova* (1938) [pellicola consultata negli archivi della Cineteca Nazionale di Via Tuscolana (Roma, luglio 2009)].

SACCO Marco, CANALE Gianni Ubaldo e ROSTAGNO Franco, *Alberto Sordi presenta Albertone*, Roma, Rai Trade s.p.a., 2009 [documentario di repertorio allegato alla monografia di PATTAVINA Valentina, *La grande anima d'Italia. Alberto Sordi, dal teatrino delle marionette ai fasti del cinema*. Torino, Einaudi, 2009].

SIMONI Renato e SCARPELLI Umberto, *Sant'Elena, piccola isola* (1943), [pellicola consultata negli archivi della Cineteca Nazionale di Via Tuscolana (Roma, luglio 2009)]

VIDOR King, *Alleluja!* (1929), film visionato nella Mediateca del Politecnico della cultura, delle arti, delle lingue della Fondazione Scuole Civiche di Milano, Via G. D'Annunzio 15.

## 5.4.1. Interviste e dichiarazioni televisive rilasciate da Alberto Sordi (in ordine cronologico di pubblicazione)

ARTI E SCIENZE – CRONACHE DI ATTUALITÀ 1960. Intervista rilasciata da Sordi da Livorno in occasione delle riprese del film di Luigi Comencini *Tutti a casa*, emessa su Raiuno il 27 luglio 1960 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore D1276).

CINEMA D'OGGI 1962/63. Intervista rilasciata all'attore e giornalista Carlo Mazzarella da Stoccolma dove Sordi sta preparando il suo nuovo film ambientato in Svezia [che poi sarà *Il diavolo* (Gian Luigi Polidoro, 1963)], emessa su Raiuno il 3 gennaio 1963 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore C1060).

CINEMA D'OGGI 1962/63. Intervista nella quale Sordi racconta allo speaker le vicissitudini del sua nuova interpretazione da protagonista nel film *Il boom* (Vittorio De Sica, 1963), emessa su Raiuno il 9 maggio 1963 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore C4071).

NUOVI INCONTRI: UN'ORA (E 1/2) CON IL REGISTA DI 8 E ½ 1964. Intervista nella quale Alberto Sordi ricorda l'amicizia fraterna con Federico Fellini durante gli anni della guerra e del primo dopoguerra. Intervista emessa sulle frequenze R.A.I. il 12 maggio 1954 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore D2922).

ANTEPRIMA SETTIMANALE DELLO SPETTACOLO 1965/66. Intervista nella quale Alberto Sordi parla del suo imminente esordio come regista in *Fumo di Londra*, emessa il 3 marzo del 1966 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore C5548).

SCALA REALE 1966. Intervista a Piero Piccioni ed Alberto Sordi sulla composizione della colonna sonora di *Fumo di Londra*, emessa sulle frequenze R.A.I. il 24 settembre 1966 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore 37250).

L'ARTE DI FAR RIDERE 1974. Intervista rilasciata da Alberto Sordi e Monica Vitti ad Alessandro Blasetti sulla possibilità di affrontare con umorismo temi socialmente rilevanti come la crisi della coppia affrontata nel suo film *Amore mio aiutami* del 1969. Intervista emessa sulle frequenze R.A.I. il 16 gennaio 1974 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore C18772).

E IL CASANOVA DI FELLINI?. Dichiarazione di Alberto Sordi in relazione ad una sua candidatura all'interpretazione del ruolo di protagonista nell'ultimo film di Federico Fellini.

Trasmissione emessa sulle frequenze R.A.I. il 6 maggio 1975 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore C20724)

IERI E OGGI 1976. Intervista rilasciata a Mike Bongiorno in relazione alla propria carriera, emessa su Raiuno il 4 maggio 1976 a partire dalle 20.30 (centro archiviazione R.A.I. di Milano n° identificatore P76125/001).

CINEMA CONCERTO: PIERO PICCIONI – ENNIO MORRICONE. Dichiarazione di Alberto Sordi rilasciata in occasione di questa trasmissione sul valore artistico delle colonne sonore in onda sulle frequenze R.A.I. il 24 settembre 1976

VEDO, SENTO PARLO – RUBRICA DI CINEMA 1976/1977. Intervista rilasciata da Alberto Sordi e Mario Monicelli a Gianni Rondolino e Mia Santanera (con interessanti dichiarazioni degli sceneggiatori Agenore Incrocci e Furio Scarpelli) in relazione al film *Un borghese piccolo piccolo* uscito quello stesso anno. Intervista emessa sulle frequenze R.A.I. il 29 marzo 1977 (centro archiviazione R.A.I. di Torino n° identificatore P77081/002).

COMMEDIA CINEMATOGRAFICA ITALIANA 1978. Intervista rilasciata da Alberto Sordi sull'argomento "Gelosie, infedeltà e uxoricidi mancati, quarantenni allo sbando, padri e figli". Intervista emessa sulle frequenze R.A.I. il 28 ottobre 1978 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore C25143).

TRENTAMINUTI GIOVANI 1978/79. Intervista rilasciata da Alberto Sordi sulla moviola es emessa sulle frequenze R.A.I. il 26 dicembre 1978 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore A65000).

16 E 35, QUINDICINALE DI CINEMA. Intervista rilasciata da Alberto Sordi sulla "moviola" emessa sulle frequenze R.A.I. il 25 gennaio 1979 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore A65274).

ALBERTO SORDI, STORIA DI UN ITALIANO. Dichiarazione introduttiva all'omonimo programma, emessa sulle frequenze R.A.I., emessa il 18 marzo 1979 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore A70636).

SPECIALE TG1 1979. Dichiarazione di Alberto Sordi rilasciata in occasione del suo della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia. Intervista emessa su Raiuno il 13 settembre 1979 [frammento consultato negli archivi RAI di Viale Mazzini (Roma, luglio 2009) n° identificatore D8104].

XXV° ANNIVERSARIO DEL PREMIO DAVID DI DONATELLO 1979. Dichiarazione di Alberto Sordi rilasciata in occasione della cerimonia di premiazione emessa su Raiuno il 20 ottobre 1979 [frammento consultato negli archivi RAI di Viale Mazzini (Roma, luglio 2009)] n° identificatore A75073].

SPECIALE TG 1 1980. Lunga intervista rilasciata al settimanale d'approfondimento di Raiuno l' 11 gennaio 1980 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore D8368)

TG L'UNA 1981/81. Lunga intervista rilasciata al rotocalco d'informazione di Raiuno il 31 gennaio 1982 (centro archiviazione R.A.I. di Roma n° identificatore B03412).

IL FATTO QUOTIDIANO 1989. Intervista rilasciata ad Enzo Biagi in occasione dell'interpretazione di Don Abbondio nello sceneggiato televisivo *I promessi sposi* diretto da Salvatore Nocita. Intervista consultabile in linea [www.youtube.com/watch?v=rak3brIBzr0](http://www.youtube.com/watch?v=rak3brIBzr0) (ultima consultazione 16 luglio 2011).

SPECIALE TG1 1990. Intervista televisiva di Vincenzo Mollica ad Alberto Sordi rilasciata in occasione del suo settantesimo compleanno e trasmessa nel giugno 1990, [frammento consultato negli archivi RAI di Viale Mazzini (Roma, luglio 2009)].

FANTASTICO 11 1990. Dichiarazione di Alberto Sordi in occasione d'un invito al popolare varietà televisivo serale condotto da Pippo Baudo. Intervista consultabile in linea [www.youtube.com/watch?v=AfSHsity6pM&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=AfSHsity6pM&feature=related) (ultima consultazione 16 luglio 2011)

GRAZIE ALBERTO trasmissione speciale di Raidue in onda la sera di mercoledì 25 febbraio 2004 per commemorare il primo anniversario della scomparsa di Sordi [documento consultato negli archivi RAI di Viale Mazzini (Roma, luglio 2009)].

