

RISO AMARO



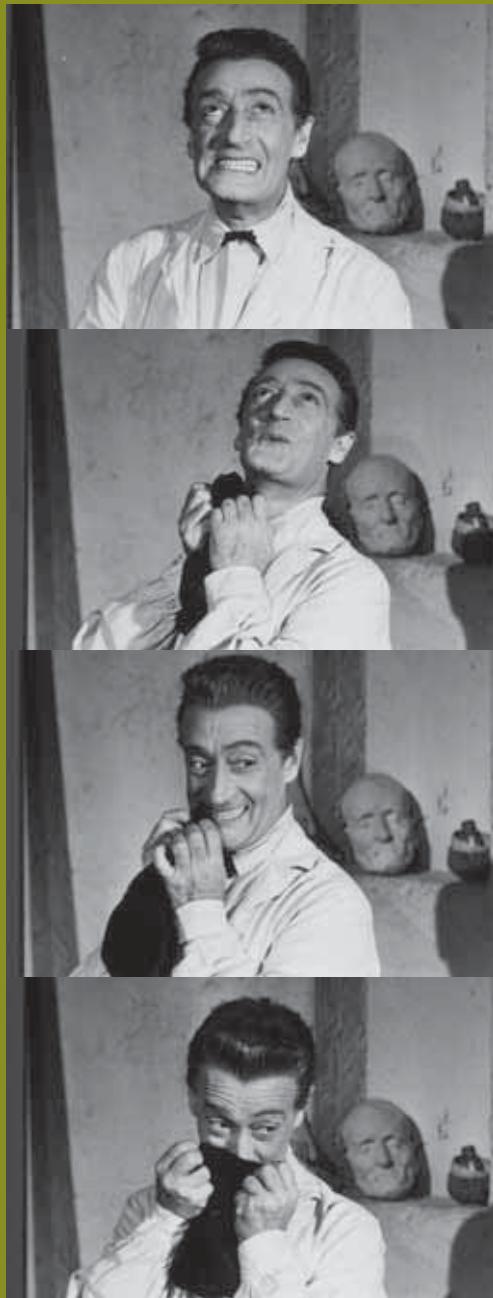
Totò, Peppino e le fanatiche - foto di Enrico Santelli

Nessuno ha rappresentato l'Italia meglio dei comici. Le loro gag, le loro battute, le loro trovate hanno portato allo scoperto i tanti vizi e le poche virtù del paese. Dal cinema muto alla satira politica, la comicità è la chiave per raccontare l'identità nazionale. Spesso svelando il dramma che si nasconde dietro la risata.

TONDI O AGUZZI COMUNQUE CONTRO

Intrecci tra comico e politico nel cinema italiano
dagli anni '30 agli anni '60

Mariapia Comand



Totò cerca casa

Qualcuno ha visto, nel Nerone di Petrolini – portato al cinema da Blasetti nel 1930 –, una deformazione caricaturale di Mussolini¹, una parodia dissacrante che smaschera il basso cinismo verso l’«ignobile plebaglia», facendolo brillare dietro la retorica altisonante. In realtà la macchietta petroliniana nasce molto prima della comparsa sulla scena di Mussolini e per giunta l’attore era piuttosto apprezzato dalle gerarchie fasciste². Ma, al di là delle intenzioni di Petrolini e Blasetti, Nerone finì per diventare una satira del duce³. Ecco: è tra il “fu”, il “volle essere” e il “finì per diventare” che il comico italiano ha spesso trovato il proprio margine di manovra, in un’obliquità ambigua nei confronti del potere. Un vero e proprio cinema comico italiano sotto il fascismo non c’è e sono gli stranieri a dominare; lo chiarisce bene un articolo del 1934 – intitolato *I comici dello schermo* – in cui figurano i forestieri Charlot, Buster Keaton, Harold Lloyd, Chevalier, Laurel & Hardy e, buon ultimo, Macario. Autore tra l’altro del pezzo, che conclude parlando di sé in terza persona: «Se lo avessero lasciato fare di più al cinema come in teatro, sono convinto che avrebbe raccolto di più»⁴. Anche qui le possibilità del comico si giocano nell’ambivalenza dei termini: non è chiaro chi è che non l’ha lasciato fare – se il pubblico, gli impresari o i censori – e se in teatro qualcosa di più era stato possibile oppure no. Di sicuro il teatro minore era meno controllato e controllabile rispetto al cinema, in particolare dopo il ’31, quando le commissioni cinematografiche di revisione vengono ulteriormente politicizzate con l’ingresso di esponenti del Partito Nazionale Fascista⁵. Ne fecero le spese i fratelli Marx, al cui film *La guerra lampo dei fratelli Marx* (Duck Soup, Leo McCarey, 1933) venne negato l’accesso al mercato italiano, a causa dell’irriverente satira antidittatoriale. Chiosa al riguardo la critica di regime: «Non si perderà nulla a non vedere più questi tre buffoni sugli

schermi italiani [...]. Il genere comico quale [...] lo intendono gli americani è le mille miglia lontano dal nostro gusto e dal tipo di umorismo che piace a noi italiani»; e lanciandosi in quelle che oggi suonano come spericolate arrampicate sugli specchi il giornalista aggiunge che il comico nostrano è «fatto di trovate, di spunti, di cose accennate più che dette» e non può identificarsi col «genere borghese dilettantistico» d'importazione hollywoodiana⁶.

Tra le righe si affacciano le preoccupazioni littorie: quella di stoppare l'eventuale connotato di classe del comico perché il fascismo puntava a una mistica sociale interclassista, apparentemente antiborghese, e un tale disegno doveva produrre racconti sovra-sociali per superare le contraddizioni interne; mentre l'ostilità verso gli americani «dilettanti» (sic!) palesa quella dialettica aperta col modello cinematografico Usa, inseguito ma anche temuto a causa del suo portato ideologico capitalistico, materialistico e individualistico, potenzialmente antitetico all'esaltazione pretestuosa di valori etici, simbolici e collettivi, propria del Ventennio⁷. La soluzione di relegare il cinema nelle placide stanze dell'indistinto, però, castrò un tipo di cinema, quello comico: che è un fatto legato al contingente⁸, ed «eminente socialità e comunitario»⁹.

Una maggior aderenza all'attualità contraddistingue i periodici umoristici del periodo – come «Marc'Aurelio», «Bertoldo», «Travaso», «Guerino», «Brivido» o «420» – e il teatro minore, varietà e poi rivista e avanspettacolo¹⁰. Il «Marc'Aurelio» inizia a uscire nel '31 e raccoglie nella redazione romana giornalisti e vignettisti come Attalo, Metz e Marchesi, Steno, Fellini, Scarpelli, Maccari e Scola ecc., molti dei quali diventeranno una parte importante del cinema italiano dei decenni a venire. Lo stile, anticonformistico, stabilisce una implicita opposizione a quello del linguaggio ufficiale, trombone ed enfatico. Il milanese «Bertoldo», nato nel '36, diretto da Zavattini, dà lavoro tra gli altri a Giovanni Guareschi, a Metz e Mosca e a un giovanissimo Dino Risi¹¹. Racconta Steno: «Sul Marc'Aurelio una volta scrissi di Luigi Freddi (numero uno del cinema fascista) "Ipse dixit", più o meno quello che dice Freddi è legge, ironicamente. Lui se la legò al dito in maniera tremenda. Una mattina, quando abitavo in via del Vicario con Marchesi, vidi entrare Blasetti col suo pelliccione e i suoi stivali che mi disse: "Ma che hai fatto a Freddi? Ieri sera mi ha detto certe cose sul tuo conto". A Freddi dava fastidio questo ragazzino che rompeva le balle sul cinema»¹².

Malgrado i giornali satirici si limitassero a pungenti sfottò, il regime interviene per correggere il tono: nel '36 Dino Alfieri, ministro della Stampa e della Propaganda, convoca i direttori dei più importanti periodici umoristici per impartire direttive, chiedendo tra l'altro di evitare ironie «a danno di istituzioni, categorie sociali ecc.», raccomandando di irritare «mentalità politiche in contrasto col fascismo quali il bolscevismo, il liberismo, il societarismo, il parlamentarismo» e di aggredire «l'ibridismo di razza facendo apparire come inferiori fisicamente e moralmente le razze di colore (per esempio mettendo in rilievo la bruttezza delle negre)»¹³. Dalla fine degli anni '30, e ancor più in tempo di guerra, la pressione repressiva aumenta. Si fa largo nelle riviste e in radio un comico allineato, che sbertuccia i leader politici stranieri, così che Churchill diventa «l'ubriacone impenitente, sempre pronto a rubare; Stalin a metà strada tra la figura dell'orco e quella del gonzo [...]», Eden, menagramo e omosessuale¹⁴. L'America diventa la «prima-donna» strampalata e balzana delle radioriviste, perché – fa notare il censore Zurlo nel '42 a proposito di uno show radiofonico di Morbelli – «va benissimo [...] esporre i guasti della vita americana», anzi, «sarebbe opportuno suscitare con speciali battute anche l'idea che l'Italia non paventa affatto questo nuovo nemico»¹⁵.

Il comico cortese dell'anteguerra diventa belligerante cortigiano. Sempre Zurlo precisa che i disagi della popolazione civile possono essere affrontati «ma solo per scherzarci su», «in modo da non avvalorare il malcontento»¹⁶. A tal fine nel '42 vengono varate dal Ministero della Cultura Popolare delle riviste radiofoniche per tenere alto il morale dei soldati, affidate ai redattori dei principali giornali satirici («Marc'Aurelio», «Bertoldo» ecc.). Il discorso inaugurale di Pavolini rende bene l'uso politico del riso: «Forse questo non andrà a genio di certi signori i quali vorrebbero che ai combattenti si parlasse soltanto dell'elmo di Scipio e delle aquile di Roma. L'essenziale è che piaccia ai combattenti stessi, i quali, se Dio vuole, sono gente nemicissima della retorica e che



I soliti ignoti



apprezza il servizio che il riso rende all'organismo e che il sorriso rende allo spirito»¹⁷. Molti anni dopo, in età repubblicana, la stessa strategia informerà i rilievi dei catoni dell'epoca, rassicurati dal taglio grottesco o parodico di certi copioni potenzialmente scottanti da un punto di vista tematico. E la vedremo anche nell'uso della battuta di certi politici – uno a caso, Andreotti – che risolveva certi passaggi retorici delicati buttandola in burletta, memore della lezione di Rascel o di Quintiliano¹⁸, mettendo così a tacere le obiezioni degli avversari. La risata può essere un silenziatore del dissenso. Quando Alicata, per esempio, negli anni '50 bloccava in parlamento la legge sul cinema richiedendo la modifica delle norme sulla censura, il Divo ribatteva: «Talvolta i comunisti si proclamano gli amici del cinema italiano. Da certi amici Iddio guardi il cinema e il resto»¹⁹. Qualcuno avrà riso probabilmente, intanto la censura rimase.

Tendere e incidere, il tondo Macario e l'aguzzo Totò

Se il comico è assente dagli schermi italiani negli anni '30, è invece presente come assillante problema critico nella stampa specializzata. Unanime è l'esaltazione del *burlesque* muto americano, celebrato per la capacità tecnica o il dosaggio ritmico di gag e trovate; invece si sottovalluta – non si comprende o non si può esplicitare – quanto quella forza comica approdi semmai al metafisico ma non nasca da esso e al contrario discenda da un quadro specifico, sociale e politico in senso ampio²⁰. Steno reclama “torte in faccia”, non come vacuo e meccanico espediente tecnico, piuttosto come necessario schizzo di bruta, sporca, nitida realtà: «Forse le tartine che volano sono le uniche che possono liberarci dai troppi abiti da sera dei nostri schermi, insudiciandoli e mettendoli fuori uso»²¹.

La questione diventa urgenza produttiva dopo il 1938 quando le frontiere, a causa della legge Alfieri, si chiudono e le sale reclamano il riso quotidiano. Guarda caso nel 1939 escono due film – *Imputato, alzatevi!* (Mario Mattoli) e *Animali pazzi* (Carlo Ludovico Bragaglia) – interpretati da due protagonisti del comico a venire, il tondo Macario e l'aguzzo Totò²². Il primo è un cavallo di Troia necessario per far passare la carica aggressiva dello sberleffo grazie al connotato infantile, *naïf*, innocente e candido, grazie all'aria da finto tonto e a una maschera *nature* suggeritagli da Petrolini²³. Per dirla in modo figurato, Macario disegna con tratto sottile forme piene, panciate, tonde, che si gonfiano dall'interno arrivando quasi al punto di scoppiare come un palloncino. Il comico alogico di Macario non contrasta mai apertamente con la logica, ma gli soffia dentro mettendone in tensione le contraddizioni. Con le parole fa lo stesso, le ingrossa, ci infila lettere in eccesso, tanto da trasformare ai tempi l'*épènese* in un virus linguistico. Da molti *Imputato, alzatevi!* viene salutato come il primo film comico italiano. I titoli di testa accreditano come sceneggiatori Metz e Mattoli, ma l'operazione vede in prima linea gran parte del «Marc'Aurelio»: autore del soggetto è Anacleto Francini (il Bel Amì autore delle vignette del giornale e con Ripp delle riviste teatrali di Macario tra gli anni '20 e '40) e tra i “negri” appaiono tra gli altri Vito De

Macario disegna con tratto sottile forme piene, panciate, tonde, che si gonfiano dall'interno arrivando quasi al punto di scoppiare come un palloncino. L'energia eversiva di Totò è puntuta, repentina, aguzza: mette all'angolo quello che gli capita a tiro, parole, corpi, oggetti e antagonisti.

da, la sintesi, l'uso discreto del tempo, la rottura improvvisa delle aspettative preparata dal gioco esplorativo intorno alla polisemia dei significati, il ruolo dello spazio e del corpo nello spazio sono tutti aspetti riconducibili alla concezione dell'illustrazione e della vignetta. «La nostra industria ha fatto l'uovo», tuona Zavattini riferendosi al film con Macario e a quello con Totò, un parto al plurale atteso, preceduto da un sofferto travaglio²⁵. La penna che sta dietro al copione del film di Totò è quella di Achille Campanile, una personalità che non ha inciso tanto direttamente nel cinema, quanto spargendo importanti detriti, come il senso frenetico e libertario del ritmo, il «gusto del parossismo», la «deformazione della regola» o l'«oggettivazione grottesca»²⁶. L'energia eversiva di Totò – pur ancora trattenuta – è già qui puntuta, repentina, aguzza: mette all'angolo quello che gli capita a tiro, parole, corpi, oggetti e antagonisti. I gesti sono taglienti, acuti, sono imprevedibili, quasi trofei della presa di potere provvisoria dell'inconscio ribelle alla norma sociale²⁷: tanto più sovversivi se immaginati nel contesto di allora, ossessionato da un'ansia ideologica di contenimento dei corpi; irreggimentati nelle sincronie dei cortei, scolpiti dalla prassi dell'educazione sportiva fascista prevista dai piani di nazionalizzazione del tempo libero, costretti al formalismo nella ritualità quotidiana. Basta pensare all'obbligo del saluto romano, a sua volta segno di presa di distanza dal corpo.

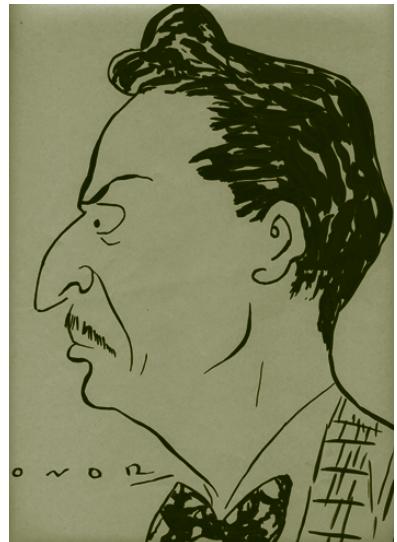
Prima ancora che nelle parole, la voce di contropotere di Totò si leva dai soprassalti e dagli affondi del suo corpo incontrollabile e non convenzionale. Lo stesso dissidio si consuma nella lingua: all'italiano artificioso intimato dalle istituzioni – avulso dall'uso e gerarchicamente imposto²⁸ – si oppone la dinamicità linguistica che trova asilo politico nelle pratiche del comico: così è per Totò negli anni '40, così sarà *mutatis mutandis* negli anni '60, quando la purezza beghina dell'italiano imposto nella Rai democristiana sarà contraddetta dai linguaggi comici portati al cinema dalla commedia all'italiana, alveo perlomeno simbolico in cui le collisioni sociali (altrove messe a tacere) potranno esplodere, tra le risate generali.

Comico al calor bianco, fredde continuità, tiepide aperture

Dopoguerra, democrazia, repubblica e libertà: finalmente si può irridere il fascismo? Vitaliano Brancati e Sergio Amidei in *Anni difficili* (Luigi Zampa, 1948) deridono i censori del Ventennio: nel film i gerarchi sono allarmati dai presunti riferimenti anti-romani della *Norma* di Bellini, il cui libretto, dicono, «deve essere stato scritto da un antifascista». Nonostante Andreotti avesse fatto “presidiare” le sedute di sceneggiatura da un suo fedelissimo, Franco Evangelisti, accreditato come sceneggiatore nei titoli di testa, il film scatena l'iradiddio, la destra accusa l'opera di diffamazione della patria e ne chiede il sequestro, la sinistra – pur divisa – si interroga se nel film vi siano gli estremi del reato di apologia del fascismo. È un segnale del clima di restaurazione che si avvia nel '48, data di nascita del centrismo della Dc e fine dell'interregno di libertà espressiva esploso con la fine della guerra. È, di fatto, l'inizio della guerra fredda.

Bellis, Carletto Manzoni, Marcello Marchesi, Massimo Simili, Vincenzo Rovi (fratello di Achille Campanile e proprio in virtù di questa parentela “Rovi-nato”), Steno e Giovanni Guareschi²⁴. Nonostante l'ambientazione francese, il bersaglio – l'Italietta fascista – è a fuoco.

In questi anni nelle riviste matura un'esperienza di sceneggiatura e regia poi fondamentale per il cinema: la visualizzazione rapi-



Ettore Petrolini, Macario,
Nino Taranto, Totò e Aldo Fabrizi
nelle caricature di Umberto Onorato

Al riguardo, la vicenda di *Anni facili* (Luigi Zampa, 1953) scritto sempre da Brancati e Amidei (con Zampa e Talarico), è piuttosto eloquente. La produzione del film viene fermata a più riprese, tanto che il protagonista, Nino Taranto, se ne lamenta in un'intervista a «l'Unità»: «In Italia è proibito essere spiritosi [...]. Come si può impedire a un artista di ritrarre, attraverso la satira, un determinato ambiente che non è frutto di fantasia, ma è realtà? Ma allora addò stà 'a democrazia?»²⁹. La prima versione della sceneggiatura viene bocciata³⁰; Zampa si rivolge ad Andreotti il quale, considerata la campagna stampa che si scatena a sostegno del film, ritiene di dover dare il visto di censura ponendo delle condizioni e di conseguenza: viene attutita la critica alla burocrazia corrutta; viene edulcorato il portato politico del racconto sopprimendo la figura del figlio comunista; vengono eliminate le scene ambientate a Trieste in cui la celere caricava contro i dimostranti triestini; vengono emendati i riferimenti che facevano intendere un ruolo nella macchina dello Stato repubblicano di uomini coinvolti col passato regime; viene soppressa un'affermazione critica sui fascisti: «Traditori della patria, servi dello straniero»³¹. Le riprese finalmente partono ma nuove polemiche esplodono all'uscita del film. Lo scontro è acceso in Italia, intorno e dentro il cinema. Il liberale Brancati teme che Amidei debba «rendere conto dei suoi atti al partito comunista»³²; e scriverà da solo l'ultimo film della trilogia satirica di Zampa *L'arte di arrangiarsi* (1954), rampa di lancio del ritratto dell'italiano medio portato al successo da Sordi.

La spaccatura ideologica del tempo si innerva sulla sostanziale continuità delle logiche censorie littorie: è un'evidenza fisica del continuismo il fatto che lo stesso palazzo Balestra di via Veneto, l'ex sede del MinCulPop, diventi ora, in età repubblicana, l'ufficio della Direzione Generale dello Spettacolo, dove vengono consegnati i copioni alla commissione di censura. Molti funzionari fascisti, dopo la fulminea epurazione post-bellica, vengono reinsediati: «Torna l'ispettore generale Scicluna Sorge, irredentista maltese; torna il dott. De Tommasi, squadrista, marcia su Roma, sciarpa littorio, collaboratore della famigerata rivista "La difesa della razza"; torna il dott. Nelson Page [...] repubblichino, ex internato nel campo di concentramento di Coltano»³³; e torna Nicola De Pirro, ex squadrista, direttore generale del teatro in periodo fascista, ora a capo della Direzione dello Spettacolo; aspramente contestato dalle opposizioni in parlamento, viene difeso a spada tratta dal sottosegretario Andreotti: «Nessuno ha mai potuto mettere in dubbio l'onestà e la correttezza del De Pirro; è questo un suo patrimonio positivo, che credo faccia di lui uno strumento ancora utile per l'amministrazione dello stato»³⁴.

Difatti De Pirro è utilissimo: i film comici – dalla fine degli anni '40 alla metà degli anni '50 – vengono martoriati. Tra i film di Mario Mattoli: sottoposto a tagli *I due orfanelli* (1947), con Totò per la prima volta diretto dal regista; tolto dalle sale, perché irriguardoso nei confronti della religione e del buon costume, *Adamo ed Eva* (1949) con Macario; censurato per un riferimento a Scelba *I pompieri di Viggù* (1949) con Nino Taranto, Carlo Dapporto e Totò. Tra i film di Mario Monicelli e Steno: vietato ai minori di anni sedici *Totò cerca casa* (1949); profondamente modificato *Guardie e ladri* (1951) perché irriverente verso le forze dell'ordine; come pure *Totò e i Re di Roma* (1952), tra le altre cose epurato da un riferimento a De Gasperi che – siamo alle comiche – diventa Bartali; a *Totò e Carolina* (Mario Monicelli, 1954) viene ripetutamente negato il visto di proiezione, la pellicola è mutilata di metri e metri, finché dopo un'estenuante odissea esce con stravolgimenti grotteschi: la canzone *Bandiera Rossa* sostituita in corner con *Di qua e di là dal Piave*, il comunista diventato socialista, un pugno chiuso soppresso e via dicendo³⁵.

Il delirio censorio è interessante fino a un certo punto, è utile se provoca delle domande. Viene da chiedersi quali fossero le contraddizioni profonde che si agitavano nella pancia del paese e che nel cinema satirico sembravano trovare quasi un detonatore. Fardelli e gravami zavorrano la giovane democrazia, ma sono sufficienti a motivare l'accanimento surreale verso quelli che lo stesso Monicelli definiva «filmetti cordiali»³⁶. D'accordo, sono anni di pacellismo, di pseudo-maccartismo all'italiana (Monicelli appare nelle fantomatiche liste governative di proscrizione perché comunista), asfittico perbenismo, nostalgie littorie e lotte intestine ai partiti e tra i partiti, mentre «un'aria di sagrestia invade l'Italia»³⁷. Ognuno sembra difendere l'interesse di parte, la politica è asservita a una logica di potere e consenso (le forze governative, ma in fondo

anche quelle all'opposizione) e i produttori perseguono la logica del profitto, non volendo o potendo rinunciare agli aiuti di Stato, tutti muovendosi in uno spazio pubblico aggrovigliato e inquinato, le cui vestigia sono quelle dello Stato-partito del regime.

Arrivando al discorso specifico sul comico: non si può non considerare il peso dell'apparato di integrazione simbolica del fascismo, che aveva edificato un racconto pubblico potente, dogmatico e ascetico, che comprendeva la rievocazione fantastica del passato, la venerazione sacrale dell'eroe-capo e l'epica del presente; al magma delle contraddizioni interne del paese, ai conflitti antichi e nuovi, il fascismo aveva opposto la sua «favola»³⁸ cristallina e cristallizzata, i cui principi universalistici erano astratti, fiabeschi. La fiaba però si colloca in un “altrove” (temporale e spaziale, «c'era una volta in un paese lontano...»); il comico al contrario è un fatto concreto, vive nel dialogo col contingente, il suo bersaglio deve essere vicino per essere intellegibile. Come ha bene intuito Bachtin, il comico confligge con l'epico, perché il dileggio è una propulsione che smaschera «la cattiva convenzionalità» dell'ideologia, scuote i significati incancrini, relativizza le gerarchie e le verità assiomatiche, ricordandoci il carattere metamorfico della vita³⁹.

Verso la fine degli anni '50, quando il sistema del potere tradizionale mostra segni di disarticolazione, il comico nazionale sboccerà nella commedia all'italiana (a partire da *I soliti ignoti*, Mario Monicelli, 1958). La commedia all'italiana non rinuncia al registro mitico-favolistico che aveva caratterizzato il racconto pubblico fino ad allora, anzi saccheggia a piene mani dal repertorio di *topoi* e cliché bell'e pronti: recepisce la geografia fantastica che descrive il paese composto/diviso tra un Nord operoso e un Sud grottesco e macchiettistico (Germi), «un paradiso abitato da diavoli», secondo un'immagine codificata da tanta tradizione letteraria e iconografica⁴⁰; assume e definisce lo stereotipo dell'italiano medio, un archetipo antropologico diffusosi nel secolo precedente come risposta rassicurante al complesso processo di nazionalizzazione⁴¹. Nello stesso tempo la commedia si muove sul solco del realistico, importando attualità e cronaca nel racconto finzionale, ponendosi in modo polemico verso l'ideologia del boom che andava affermandosi (Risi); raccontando i conflitti sociali dentro i linguaggi (Age e Scarpelli), sostenendo un discorso laico e antiretorico, spingendo per il recupero di una memoria collettiva critica (Monicelli, Comencini, Scola), picconando monoliti eretti sul fantastico e sulle falsificazioni, come quello della prima guerra mondiale.

La commedia all'italiana lavora «con e contro gli stereotipi»⁴²: non li usa e basta, piuttosto se ne serve; grazie a essi si assicura, e tiene insieme, una platea vasta, che in tal modo riesce a raggiungere con sollecitazioni critiche. Salda qualunque e criticismo: e finisce per svolgere, suo malgrado, una funzione di supplenza, offrendo risposte semplicistiche a bisogni profondi e disattesi. Se Alberto Sordi è diventato una specie di *pater patriae*, se il suo ritratto ha innescato una identificazione collettiva sì massiccia, oltre ai suoi indiscutibili meriti artistici, significa che ha riempito un vuoto simbolico sul piano dell'immaginario, traducendo nel contempo l'incipiente erosione del confine tra realtà e sua rappresentazione; in altre parole significa che il sistema di potere istituzionale tradizionale – il politico per dirla con Lacan – aveva i giorni contati; mentre un altro sistema di potere, quello massmediale – il simbolico, per proseguire con Lacan – andava affermandosi⁴³. E in questo sistema nuovo, il comico sarebbe dilagato.

Tirando le fila

Nel 1958, anno in cui esce *I soliti ignoti*, il «Marc'Aurelio» chiude. Nel 1959, dopo polemiche a non finire sui giornali, interpellanze parlamentari, violente prese di posizioni e grazie all'intervento risolutivo di Andreotti, esce *La grande guerra* di Monicelli (scritto dal regista con Age e Scarpelli), film che consacra definitivamente Sordi. Nello stesso anno chiude il celebre programma televisivo in onda dal 1954, *Un, due, tre, rei* Tognazzi e Vianello di aver ironizzato sulla caduta da una sedia del presidente della Repubblica Gronchi⁴⁴; lo stesso Gronchi l'anno suc-

cessivo si troverà al centro di forti tensioni, all'interno della maggioranza e nel paese tra fronti opposti; il drammatico epilogo dei morti di Genova e Reggio Emilia costringerà il partito governativo a cambiar rotta. Il mutato clima determina un diverso atteggiamento di Andreotti, il quale, dopo aver sostenuto *La grande guerra*, nel '60 nega il proprio aiuto a Comencini per *Tutti a casa*, sull'8 settembre⁴⁵. Tognazzi è alla vigilia di una folgorante carriera: dopo anni di gavetta nel teatro minore e aver conosciuto la gloria televisiva, finalmente guadagna il primo ruolo cinematografico importante nel '61 con *Il federale* di Salce, sceneggiato da Castellano e Pipolo. Sempre nel 1959 Gassman porta in televisione le sue pirotecniche macchiette in *Il mattatore* (diretto da Daniele D'Anza) – spettacolo già portato in scena in teatro da Salce – e riesce a riposizionarsi come divo borghese ottenendo grande successo con *Il sorpasso* (1962) e *I mostri* (1963), diretti entrambi da Dino Risi, sceneggiati tra gli altri da Age e Scarpelli e Scola e Maccari, tutti provenienti dalle fila del «Marc'Aurelio» (come d'altro canto Castellano e Pipolo, ultima guardia del celebre periodico).

Il travaso delle firme e delle forme da un mezzo all'altro, le metamorfosi delle personalità divistiche nei passaggi, la filiera della scrittura, l'interferenza e l'intreccio del comico con il politico, balzano agli occhi. Nel corso dei decenni vanno profilandosi delle ricorrenze se non delle tendenze. Il nomadismo del comico non riguarda solo gli anni '60: figure, modelli e personaggi migrano dal teatro ai giornali, alla radio, al cinema e, quando arriva, alla televisione. Solitamente il “medium di ingresso” del flusso comico – dove il dileggio si accende più facilmente di una carica antagonista – non è il medium egemone del momento, non il cinema dagli anni '30 ai '50, non la televisione dagli anni '50 in poi, non è insomma il mezzo più politicizzato. Nei transiti si generano delle forme ibride, sia in termini di produzione che di consumo: come il cine-varietà degli anni '30, la radio-rivista dei '40 o il teatro filmato (per esempio *San Giovanni decollato* con Totò, già cavallo di battaglia di Angelo Musco, diretto da Amleto Palermi nel 1940). Sono espressioni dell'adattabilità del comico, del suo carattere metamorfico. A partire dagli anni '30, la forma breve farsesca – l'unità comica incentrata sulla trovata e sul mattatore – discendente dal “numero teatrale” e messa embrionalmente “in quadro” dalle vignette umoristiche dialoga con la forma lunga del racconto cinematografico, in cui l'interludio viene assorbito nella dimensione narrativa. Il passaggio riesce per alcuni, per Macario è attestato dal successo della serie di film diretti da Borghesio (*Come persi la guerra*, 1947; *L'eroe della strada*, 1948; *Come scopersi l'America*, 1950; *Il monello della strada*, 1950); per Aldo Fabrizi è dimostrato dal riscontro di *La famiglia Passaguai*, tre film tra il '51 al '52, di cui è anche regista. Non riesce con la stessa intensità ad altri come Tino Scotti o Nino Taranto. Totò prescinde dal contesto che lo ospita. La sua «incontenibile carica istintivamente anarchica» ha una forza drammatica e «disperata nei confronti di ogni manifestazione d'autorità»⁴⁶; può occasionalmente esprimersi sul piano dell'oggettività storica e allora prendersela col «pesce democristiano» come in *Fifa e arena* (Mario Mattoli, 1948): ma anche quando non accade, mantiene intatta la sua potenza. A parte Totò, la linea che si impone è quella del comico realistico antagonistico di Monicelli, Age e Scarpelli ecc. (quello temuto dai censori e politici di allora e prima), attorno a cui convergono tra l'altro personalità pienamente riconducibili al neorealismo come Sergio Amidei (autore di Rossellini, poi per Zampa e in seguito per Sordi).

Il comico cinematografico può essere compiacente o dissidente e assumere modi intermedi. Però diciamo che queste sue anime, fino alla commedia all'italiana, hanno vissuto in parallelo, coesistendo in alcuni momenti storici o prevalendo in altri: per dire, il comico cortigiano del periodo bellico è stato perfettamente funzionale ai diktat del potere; il comico realistico postbellico ha cercato di interpretare la linea del dissenso. Negli anni '50 la satira apolitica di Don Camillo e Peppone ripropone il modello dell'annullamento delle differenze interne, canalizzando le energie polemiche verso il nemico esterno. Uno schema non nuovo, già visto qualche decennio prima (per esempio nelle radio-riviste di guerra). Eppure l'enorme risposta di pubblico verso la saga guareschiana palesa la richiesta inappagata di (almeno) nominare il presente politico, di fare insomma “nomi e cognomi”: guardando all'indietro, per esempio rileggendo le



Italia piccola: Macario - foto di Pierluigi Praturlon

chiose dei censori che cancellavano implacabilmente i riferimenti ai nomi, ai luoghi, alle sigle ecc., sembra di scorgere un “tabù del reale”, tenuto a distanza di sicurezza dal pubblico dalla politica; e nel contempo emerge la smania comica di corrodere e ridurre quella distanza. Se la commedia all’italiana riesce ad affermarsi, ciò è possibile anche perché è l’intero sistema a cambiare: progressivamente il pubblico più popolare viene assimilato dalla televisione, cambia la fisionomia dello spettatore cinematografico; le forme primigenie del comico cinematografico, i siparietti e i numeri attinti dalla rivista e dall’avanspettacolo, migrano dentro *Carosello* (in onda dal '57)⁴⁷. Il cinema perde via via il ruolo leader all’interno dell’industria culturale e questa sua diminuzione gli procura insieme un margine di manovra più ampio e una diversa percezione pubblica⁴⁸. Ciò gli consentirà di declinare la commedia in senso esplicitamente politico, con film come *Colpo di Stato* (Luciano Salce, 1968), *Il commissario Pepe* (Ettore Scola, 1969), *Vogliamo i colonnelli* (Mario Monicelli, 1973), *Caro papà* (Dino Risi, 1979) o *Il commissario Lo Gatto* (Dino Risi, 1986).

Il comico non si intreccia col politico solo per quello che è, che dice o non dice, ma anche per quello che tradisce: il corpo di Petrolini, la mobilità elettrica del suo volto, quello tondo di Macario o quello spigoloso di Totò, tradivano gli umori del loro tempo, l’insopportanza alla rigidità del potere e l’incrinitura di quest’ultimo (ora per scossa, ora per scoppio, ora per incisione). Il corpo molle di Sordi e quello fiacco di Mastroianni⁴⁹ tradiscono invece la fine di quel mondo, che era declinato tutto al maschile e che nel maschile roboante e tonico si riconosceva: tuttavia, le tensioni che lo percorrevano – «tra ordine e mutamento, autorità e libertà, individuo e collettività, fede e ragione, religione e politica, cultura e potere, Stato e società, nazione e umanità»⁵⁰ – sono ancora lì, pronte a nutrire lazzi e invettive di nuove generazioni di comici.

1. «Il cinema italiano [...] contribuì al consenso: [...] sino al 1941-42 non vi fu opposizione e poca la “fronda”, a parte il Nerone di Petrolini-Blasetti e forse un altro titolo o due». Guido Aristarco, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Dedalo, Bari 1996, p. 55.

2. Annamaria Calò, Ettore Petrolini, *La Nuova Italia*, Scandicci 1989; Maria Teresa Iovinelli, *Petrolini: dalle macchiette a Molière. Il percorso di un “comico”*, Siae, Roma 2003.

3. Di quest’avviso Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 234. Sulla stessa posizione Enrico Giacovelli, *Non ci resta che ridere. Breve storia del cinema comico italiano*, Lindau, Torino 1999, p. 38.

4. Macario, «Cinema Illustrazione», 16, 18 aprile 1934, p. 12.

5. R.d. 9 aprile 1928, L. 24 giugno 1929, L. 18 giugno 1931. Si veda al proposito la Banca dati di Italia Taglia: www.italiataglia.it (ultima visita, 26 maggio 2013). Per una sintesi della normativa: Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2003.

6. Sui Marx: www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/fratelli_marx (ultima visita, 26 maggio 2013). Guglielmo Ceroni, *A proposito di film comici. Dai fratelli Marx mi scampi il monopolio che a Fernandel ci penso io...*, «Lo Schermo», 7, luglio 1939, pp. 26-27.

7. Su questi aspetti: Steven Ricci, *Cinema & Fascism. Italian Film and Society, 1922-1943*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2008; Jacqueline Reich, Piero Garofano (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington 2002; Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. Cinema italiano degli anni Trenta: la produzione e i generi*, Marsilio, Venezia 2010.

8. Umberto Eco, *Il comico e la regola*, in *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983, pp. 253-260.

9. Un’utile riconoscenza sulle teorie del comico è offerta da Carlo Sini, *Il comico e la vita*, Jaca Book, Milano 2003 (p. 19). Su comico e cinema: Augusto Sainati, *Il visto e il visibile: sul comico nel cinema*, Ets, Pisa 2000; Giorgio Cremonini, *Playtime. Viaggio non organizzato nel cinema comico*, Lindau, Torino 2000.

10. Raffaele De Berti, Irene Piazzoli (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Cisalpino Monduzzi, Milano 2009; Angelo Olivieri, *L’imperatore in platea. I grandi del cinema italiano dal «Marc’Aurelio» allo schermo*, Dedalo, Bari 1986; Gian Maria Zanier, Ruggero Maccari. *Commedia italiana e teatro di rivista*, Falsopiano, Alessandria 2003; Elena Mosconi, *Transiti: cinema e varietà*, in Francesco Casetti, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori italiani. Riti e ambienti del consumo cinematografico (1900-1950)*, Carocci, Roma 2006, pp. 33-56. Per un quadro generale: Alessandro Faccioli, *Leggeri come in una gabbia. L’idea comica nel cinema italiano (1930-1944)*, Kaplan, Torino 2011.

11. Dino Risi, *I miei mostri*, Mondadori, Milano 2004, p. 34.
12. A. Olivieri, *L'imperatore in platea*, cit., p. 8.
13. ACS, Minculpop, Gabinetto, b. 19, fasc. Giornali italiani. Varie, appunto per l'on. Gabinetto di S.E. il Ministro, 19 dicembre 1936, poi in R. De Berti, I. Piazzoli (a cura di), *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit., p. 104.
14. Pietro Cavallo, *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale*, Bulzoni, Roma 1994, p. 17.
15. Zurlo all'Ispettorato per la Radiodiffusione e Televisione, 8 gennaio 1942, ACS, MCP, cens. Teatr., f. 10666, poi in P. Cavallo, *Riso amaro*, cit., p. 48.
16. Ivi, p. 12.
17. Ivi, p. 33.
18. M. Fabio Quintiliano, *Institutio oratoria*, trad. it. *Istituzione oratoria*, Mondadori, Milano 2007.
19. Giulio Andreotti, *Gli amici del cinema*, «Concretezza. Quindicinale di vita politica», 8, 15 aprile 1956, p. 2. Disponibile anche on line presso l'Archivio Giulio Andreotti, Istituto Luigi Sturzo: <http://91.212.219.214/andreotti/scripts/GeaCGI.exe?REQSRV=REQSEQUENCE&ID=4466> (ultima visita: 18 maggio 2013).
20. Margrit Tröhler, *Le Personnage burlesque dans le cinéma muet américain: l'impossible posture féminine face à une masculinité en danger*, in Lavocat Françoise, Murcia Claude, Salado Régis (a cura di), *La Fabrique du personnage*, Honoré Champion, Paris 2007, pp. 93-109.
21. A. Faccioli, *Leggeri come in una gabbia*, cit., p. 131. Su Campanile: Umberto Eco, *Ma che cos'è questo Campanile?*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 271-279.
22. Sul ruolo di Macario e Totò nel periodo: Valerio Caparra, *L'evoluzione del cinema comico: dal surrealismo autarchico alle parodie*, in Scuola Nazionale di Cinema, *Storia del cinema italiano 1945/1948*, vol. VII, a cura di Callisto Cosulich, Marsilio-Editioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2003, pp. 288-299.
23. La naturalizzazione della maschera (inizialmente Macario si presentava in scena con naso finto e parucca), come pure la valorizzazione dell'origine piemontese, fu consigliata a Macario da Petrolini. Mauro Macario, *Macario, un comico caduto dalla luna*, Baldini & Castoldi, Milano 1998.
24. Oltre a Benedetto Brancacci e Ugo Chiarelli, Bruno Ventavoli, *Al diavolo la celebrità. Steno dal «Marc'Aurelio» alla televisione. 50 anni di cinema e spettacolo in Italia*, Lindau, Torino 1999, p. 13.
25. Cesare Zavattini, *Un avvenimento memorabile*, «Tempo», 1939, poi in A. Faccioli, *Leggeri come in una gabbia*, cit., p. 110.
26. A. Faccioli, *Leggeri come in una gabbia*, cit., p. 145.
27. Henri Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bur, Milano, 2001; ed. or. *Essai sur la signification du comique*, «Revue de Paris», 1° e 15 febbraio, 1° marzo, 1899.
28. Sainati analizza approfonditamente la connessione tra l'uso del linguaggio di Totò e l'azione coercitiva e repressiva del fascismo sulla lingua italiana negli anni '30. A. Sainati, *Il visto e il visibile: sul comico nel cinema*, cit.
29. Piero Novelli, *Proibito esser spiritosi? Si chiede preoccupato Nino Taranto*, «l'Unità», 19 ottobre 1953.
30. Ufficialmente si parla di revisione preventiva, nella realtà dei fatti si tratta di censura. La politica perseguita in quegli anni, in particolare da Andreotti, è quella di garantire finanziamenti pubblici in cambio dell'omologazione all'orientamento politico e ideologico governativo, in stretta alleanza con la Chiesa cattolica. Una consistente documentazione è presente in: *Censura e spettacolo in Italia*, «Il Ponte», 11, novembre 1961, La Nuova Italia, Firenze.
31. Dal fascicolo sottoposto alla revisione preventiva, Archivio Centrale dello Stato di Roma.
32. Vitaliano Brancati, Anna Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, Rizzoli, Milano 1978. Per la polemica su Anni difficili: Pietro Secchia, *Polemica su un film italiano*, Anni difficili, «Vie Nuove», 44, 7 novembre 1948; Emilio Sereni, *Anni difficili e discorsi facili*, «Vie Nuove», 45, 14 novembre 1948; Giulio Andreotti, *I film italiani nella polemica parlamentare*, «Bianco e Nero», 10, dicembre 1948.
33. *Censura e spettacolo in Italia*, cit., p. 1529.
34. Giulio Andreotti, *Per la cinematografia italiana*, Discorsi pronunciati alla Camera dei Deputati 7-9 marzo 1949, Tipografia della Camera dei Deputati, p. 27. Archivio Giulio Andreotti, Istituto Luigi Sturzo: <http://91.212.219.214/andreotti/scripts/GeaCGI.exe?REQSRV=REQSEQUENCE&ID=10> (ultima visita: 18 maggio 2013).
35. Alberto Anile, *Totò proibito, Storia puntigliosa e grottesca dei rapporti tra il principe De Curtis e la censura*, Lindau, Torino 2005, p. 93. Tatti Sanguineti (a cura di), *Totò e Carolina*, Transeuropa, Bologna 1999.
36. In un'intervista a Stelio Martini su «Cinema Nuovo», poi in A. Anile, *Totò proibito*, cit., p. 93.
37. Vitaliano Brancati, in occasione della censura che lo colpì per la sua opera teatrale e a cui reagì col pamphlet *Ritorno alla censura*, Laterza, Bari 1952. Corrado Brancati, Vitaliano mio fratello, Edizioni Greco, Catania 1991, p. 41.