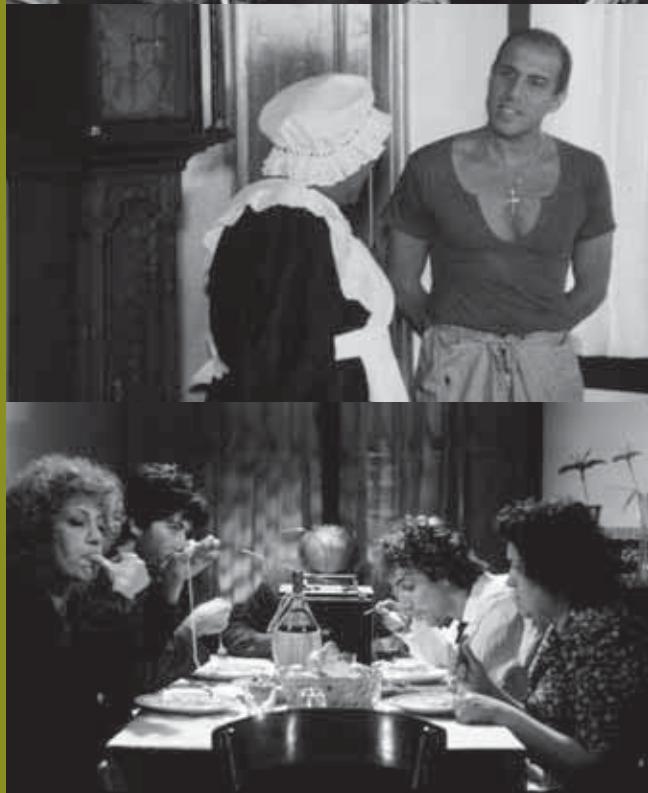


RISATE DI PIOMBO

Comici italiani dalla tv al cinema negli anni '70 e '80



I due carabinieri: Carlo Verdone ed Enrico Montesano
Il bisbetico domato: Adriano Celentano
Ad ovest di Paperino: i Giancattivi

Nei decenni dell'emergenza, nuovi talenti nascono nei cabaret e diventano famosi in tv prima di conquistare il grande schermo. Dal grande imitatore Noschese alla maschera di Fantozzi, fino al fenomeno Celentano e ai "malincomici" Nuti e Troisi.

Adriano D'Aloia

La storia della commedia all'italiana è segnata da un momento di forte cesura a cavallo fra gli anni '60 e gli anni '70. È il momento in cui si affaccia sul grande schermo una nutrita schiera di comici formatisi non più attraverso un duro apprendimento teatrale, ma in modeste esperienze di cabaret. Cabaret a sua volta letteralmente travasato nel mezzo per eccellenza della cultura popolare: la televisione. Coi suoi programmi comici – spesso i più sperimentali – il piccolo schermo porta nelle case degli italiani una comicità istintiva e istantanea, istrionica e variabile, fatta di sketch e situazioni, di maschere e macchiette che individuano e caturizzano, con autoironia ma anche un velo di malizia, i vizi e i tic di un ideale italiano medio e popolano. Figure come quelle di Alighiero Noschese, Enrico Montesano, Adriano Celentano, Renato Pozzetto, Paolo Villaggio a partire dagli anni '70, e quelle, fra gli altri, di Carlo Verdone, Massimo Troisi, Francesco Nuti, Roberto Benigni a partire dagli anni '80 sono i principali protagonisti (e il risultato) di questa inedita *genealogia crossmediale* della comicità cinematografica: dal cabaret alla televisione e dalla televisione al cinema (e per mezzo della proprietà transitiva, proveremo a dire, direttamente dal cabaret al cinema). Ognuno di questi attori è maestro e modello di se stesso, tanto

personali nell'ispirazione e singolari nella fisicità, gestualità, vocalità ma anche nella psicologia sono i personaggi che creano e portano avanti, sostanzialmente immutati, lungo l'arco di due o tre decenni di carriera. Comicità senza dubbio diverse, nelle intenzioni e negli esiti, talvolta più all'insegna della satira, talaltra del puro disimpegno, ma tutte accomunate, nei vari stadi della loro parabola, dall'incidenza dell'influenza bidirezionale fra piccolo e grande schermo, dove il primo è uno spazio di sperimentazione e banco di prova per il secondo, in un gioco di reciproco rinforzo. Vale la pena allora provare a tracciare, per ognuna di queste figure, un breve profilo che ne evidenzi le caratteristiche e la storia essenziali, con un occhio rivolto alle intersezioni fra partecipazioni televisive e apparizioni cinematografiche. La galleria che ne ricereremo aiuterà a riflettere su un'interessante fase germinale dei rapporti tra televisione e cinema sui binari del comico.

La commedia all'italiana d'autore del secondo dopoguerra (De Sica, Germi, Pietrangeli, Monicelli, Zampa, Risi, Totò) lascia un'eredità davvero difficile da raccogliere e gestire. Il sistema cinema nazionale scricchiola, sempre più in difficoltà davanti all'affermarsi della televisione (pubblica e privata). Ben presto diviene evidente che è proprio al sottobosco televisivo che bisogna rivolgersi per individuare risorse umane e idee spendibili anche sul grande schermo. Ecco allora che, nel loro insieme, quei comici di estrazione cabarettistica e televisiva che abbiamo nominato per primi e di cui ora parleremo sono figure che contribuiscono a collocare la comicità cinematografica degli anni '70 a metà fra la commedia d'autore e le produzioni che la critica ha bollato come *trash* o di serie B (salvo poi elevarle a *cult*). La commedia sexy (con i pecoretti personaggi di Lando Buzzanca, Lino Banfi, Alvaro Vitali e le sempre seminude Gloria Guida, Edwige Fenech e Barbara Bouchet), da un lato «cancella di colpo i vent'anni di sforzi per acquisire una legittimazione critica e culturale»¹, dall'altro contribuisce (peraltro proprio con l'aiuto della televisione) a risollevare le sorti del mercato cinematografico nazionale. Contestualizzando, è un decennio di grande fermento, non solo sul piano sociopolitico. Il cinema italiano comincia a sperimentare nuovi (e ultimi) generi e sottogeneri: se la commedia erotica porta sullo schermo le pulsioni libidinali e soggettive di un'Italia sotto la cappa degli anni di piombo (oltre a compensare la scomparsa dell'avanspettacolo²), il poliziottesco riverbera sullo schermo angosce e violenze collettive, talvolta provando a elaborarle proprio in chiave comica (si pensi al personaggio dell'ispettore Nico Giraldi, interpretato da Tomás Milián e doppiato da Ferruccio Amendola nei film diretti da Bruno Corbucci). Sul fronte televisivo, la Rai ha ormai anche il suo secondo canale, ma proprio a metà '70 l'etere comincia a popolarsi di emittenti televisive private che sui B-movie all'italiana puntano molto per guadagnare pubblico e solidità. Tutti film rimasti per diversi anni nel bidone della spazzatura, ma recentemente ripescati e rivalutati come fedele riflesso delle tensioni di quegli anni per la loro capacità di rivelare la necessità collettiva di una *distensione*³.

Il ladro di anime

Alighiero Noschese, il precursore e il più noto degli imitatori televisivi, approda sul grande schermo già all'inizio degli anni '60 con un ruolo in *I due della legione straniera* (1962) di Lucio Fulci, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, coppia che ritrova in *Obiettivo ragazze* (1963) di Mario Mattoli. Ma la pellicola che mette maggiormente in evidenza le sue doti è *Scanzonatissimo* (1963) di Dino Verde (autore anche dei suoi testi di imitatore), una serie di sketch satirici su personaggi e avvenimenti della vita nazionale di quel periodo, «una specie di telegiornale pre-Blob»⁴. *Scanzonatissimo* non era altro che la trasposizione per il piccolo schermo dell'omonima rivista teatrale (e ancor prima del programma radiofonico Rai) ideata dai commediografi Pietro Garinei e Sandro Giovannini. Noschese vi sperimenta per la prima volta il modello del proprio successo: il suo stile si caratterizza per una camaleontica capacità di riprodurre e assumere la voce, le cadenze, gli atteggiamenti, le movenze e le caratteristiche fisiche (grazie anche al lavoro della truccatrice Ida Montanari) delle sue «vittime». Quasi un nuovo Leopoldo Fregoli, trasfor-

mista di inizio secolo noto per la capacità di cambiare in pochi istanti la caratterizzazione del personaggio interpretato. Questa sorta di trasformismo moderno proposto da Noschese non giunge in realtà mai a una vera e propria satira del potere, limitandosi a replicare i tic, le inflessioni e i tratti caratteristici del personaggio, spiazzando questa fedele riproduzione fisiognomica e vocale con testi invece surreali e ridicoli. Una sorta di ritratto-caricatura che suscitava stupore e ilarità. Già proprio grazie a *Scanzonatissimo* Noschese si accorge dell'interesse – anziché dell'irritazione e dello sdegno – che le sue imitazioni avrebbero poi sempre raccolto da parte delle “vittime”: le sue imitazioni sancivano di fatto la notorietà di tali personaggi e ne aumentavano la visibilità mediatica.

Più che il teatro, in effetti, è proprio la televisione ad alimentare la sua notorietà e a portarlo sul grande schermo. Dopo l'esordio in tv come ospite a *Gran galà* (1962), Noschese appare anche in *La trottola* (1964), *La prova del nove* (1965), *Cantatutto* (1966), *Processo a Noschese* (1966) e in alcuni Caroselli. Nel 1967 ad *Alta fedeltà* gli viene dato uno spazio maggiore, ma la sua imitazione di Amintore Fanfani viene reputata troppo ironica dai dirigenti Rai, che gli cominano l'esilio in radio. Noschese non si dà per vinto e ottiene un buon successo alla conduzione di *Batto quattro* (1968) con Sandra Mondaini, Lina Volonghi e Walter Chiari e prima di tornare al teatro partecipa più volte a un'altra storica trasmissione del palinsesto radiofonico, *Gran varietà*. L'esilio dalla tv finisce nel 1969, quando a Noschese viene restituita la “licenza” per l'imitazione dei politici sul piccolo schermo (si tratta a tutti gli effetti dello sdoganamento ufficiale della satira politica in tv) e conduce, assieme anche a Lelio Luttazzi, due edizioni di *Doppia coppia*, in cui le sue performance hanno ampio spazio. Il 1970 è l'anno di *Speciale Noschese e Ciao 68*.

Il successo televisivo rilancia di nuovo Noschese sul grande schermo. Nei primi anni '70 il suo nome si associa a quello di Enrico Montesano, con cui lavora, a partire da *Io non scappo... fuggo* (1970) di Franco Prosperi, in pellicole di Bruno Corbucci e di Steno. Sono gli anni in cui Noschese fa presenza fissa a *Canzonissima* (1971-1972), presentato da Corrado e da Raffaella Carrà, e partecipa a *Formula due* (1973) con Loretta Goggi.

Al cinema Montesano prende direzioni diverse, e al padre degli imitatori televisivi non resta che vestire i panni di Marlon Brando in *L'altra faccia del padrino* (1973) di Franco Prosperi, parodia del capolavoro di Francis Ford Coppola. Non è l'ultimo film di Noschese (che in tv appare ancora nel 1978 in *Ma che sera assieme a Raffaella Carrà, Bice Valori e Paolo Panelli*), ma è idealmente la conclusione della sua carriera, perché le sue simpatie socialdemocratiche non erano ben viste nella Rai all'alba della lottizzazione censuratrice di quegli anni. Emarginato, finisce a lavorare per emittenti locali come *TeleLazio* e *Quinta Rete* di Edilio Rusconi (futura *Italia 1*).

L'arte di Noschese, definito da Federico Fellini «ladro di anime»⁵, per quanto istintiva e derivante da una dote naturale, era fatta di un approfondito studio dell'interiorità delle figure imitate – quasi un impossessamento multiplo che finì per spossessarlo della sua stessa personalità e per condurlo al suicidio. Quest'arte era strettamente legata al mezzo televisivo come luogo di esposizione delle figure pubbliche, con l'esito di una galleria ineguagliata di imitazioni che oltre a suscitare sorpresa e scatenare ilarità mettevano in risalto (e in discussione) le stesse distorsioni prodotte dalla tv sulla vita collettiva. Come hanno notato Aloi, Caprettini e Gedda, «Alighiero Noschese fu, dal 1969, con le sue imitazioni soprattutto “vocalistiche”, l'animatore di quelle caricature viventi che dai fratelli De Rege a Macario hanno punteggiato la creatività del piccolo, grande teatrino del varietà: e con ciò aiutandoci a percepire la vocazione televisiva a veicolare una visione “carnevalesca” del mondo “alto”, della società che conta»⁶.

Er Pomata

La carriera di Enrico Montesano è legata al debutto teatrale come imitatore e rumorista, ma poi soprattutto, come per gli altri attori di cui parleremo, al cabaret (nel 1967-1968 lavora al Puff,



Febbre da cavallo: Gigi Proietti

noto locale capitolino) e alla televisione, dove appare in *Che domenica amici* (1968) di Castellano e Pipolo. La sua carriera però viene lanciata dal *Bagaglino*, vero e proprio “prodotto convergente” nato a teatro ma portato sul piccolo schermo fin dagli anni '70, e dagli anni '90 al cinema, con i film diretti da Pier Francesco Pingitore. Il *Bagaglino* non è altro che il cabaret portato in tv, e Montesano ne è ospite fisso con Gabriella Ferri nell'edizione *Tiette la cica* del 1969.

L'attore romano esordisce al cinema con una parte in *Stasera mi butto* (1967) di Ettore Maria Fizzarotti e, negli anni successivi, appare in diverse pellicole dei fratelli Corbucci, di Aldo Grimaldi e di Ruggero Deodato, prima del già menzionato sodalizio con Noschese come sua spalla (e come allievo). Montesano eccelle nell'imitazione, nella modulazione della voce e nella mutazione della fisionomia. È un caratterista dalla comicità romanesca e impulsiva, capace però anche di impersonare tipi timidi, imbranati e pasticciati. Il personaggio meglio riuscito è probabilmente quello inventato per *Febbre da cavallo* (1976) di Steno. È significativo che il successo del film sia stato veicolato più dalle continue riproposizioni in televisione che non dalla (irregolare e mal distribuita) programmazione in sala. La ben assortita coppia formata da “Er Pomata” (Montesano) e “Mandrake” (l'altrettanto istrionico Gigi Proietti) peraltro è tornata sul grande schermo in tempi recenti nel sequel *Febbre da cavallo - La mandrakata* (2002) di Enrico e Carlo Vanzina, figli di Steno, sancendo la cultizzazione della pellicola di riferimento.

Nel decennio dei '70, il più prolifico di Montesano al cinema, l'attore affina il proprio personaggio in tv, dove ritorna nel 1973 con la gag dell'Uomo Orchestra a *Io non c'entro* e ripropone poi la formula del cabaret assieme a Gabriella Ferri e altri comici (*Dove sta Zazà*, 1973; *Mazzabubù*, 1975). Nel 1977 è su Raidue con una nuova formula di varietà musicale, *Quantunque io*.

Anche per Montesano dunque la televisione non è solo una rampa di lancio per la carriera cinematografica, ma anche un terreno di sperimentazione, di ideazione e sviluppo di maschere e situazioni che continueranno a tenere banco anche negli anni '80 nei film di Pasquale Festa Campanile, Castellano e Pipolo e Maurizio Ponzi.

Il bisbetico domato

È il momento di spostarci al Nord, a Milano in particolare, fra le cui nebbie nasce e cresce, dapprima in ambito musicale, il mito del “molleggiato”. Adriano Celentano si ispira per le proprie movenze dinoccolate a Jerry Lewis, e si fa notare soprattutto in tv, mezzo che alimenta da subi-

to la sua notorietà fino a “proiettarlo” nel mondo del cinema. Numerosissime sono le apparizioni sul piccolo schermo, fin già dagli anni '50 (*Primo applauso*, 1956) e poi negli anni '60 al *Cantagiro* nel 1962, vinto dallo stesso Celentano, a *Studio Uno* con Mina e a *Ieri e oggi* (1967). È il caso di citare anche il programma *Adriano Clan*⁷ (1964), a testimonianza di quanto la celebrità musicale di Celentano alimentasse anche il suo personaggio televisivo. Negli anni '70 è ospite a *Teatro 10*, *Formula Due* e molti altri programmi. L'apparizione più celebre resta probabilmente quella a *Milleluci* nel 1974, dove esegue la maccheronica *Prisencolinensinainciusol* con una Raffaella Carrà scatenata ballerina⁸.

Celentano aveva debuttato come attore cinematografico in numerosi film, musicali e non, degli anni '60 (memorabile la sua apparizione, nei panni di se stesso, nella scena di *La dolce vita* di Federico Fellini, 1960, ambientata alle Terme di Caracalla), ma la consacrazione come attore protagonista avviene nel 1968 con *Serafino* (1968) di Pietro Germi, in cui si cerca «un po' ingenuamente di resuscitare la commedia di paese e un neorealismo rosa post-sessantottino»⁹ e in cui per la prima volta Celentano ha occasione di lanciare la sua ideologia ecologica. Il film ha un buon successo di botteghino e lo persuade a rimanere nel campo, dove lavora soprattutto con Sergio Corbucci e Festa Campanile, in commedie che «tentavano di farne una versione popolaresca e *naïf* degli italiano-tipo di Sordi e compagni»¹⁰.

Il molleggiato sviluppa progressivamente il proprio personaggio naturale soprattutto a cavallo fra i '70 e gli '80 nei film di Castellano e Pipolo: una specie di Belmondo all'italiana, disinvolto e sbruffone, burbero e misogino, scorbutico ma passionale, ecologista e forzatamente antimoderno. Come nella significativa scena di *Il bisbetico domato* (1980), in cui il suo personaggio, Elia, propone a Lisa (Ornella Muti) di salire al piano di sopra per ammirare al telescopio Ganimede, uno dei satelliti di Giove. A Lisa l'astronomia non interessa: preferirebbe vedere un po' di tv. Ma Elia sostiene di non avere neppure il televisore. Che invece è lì, nel tinello, in terra di fronte allo scrittoio, con un cuscino imbottito posato sopra. Elia non sapeva a cosa servisse, e lo utilizzava come sgabello. Lei accende l'apparecchio e i due vi si accomodano di fronte. Danno le comiche. E mentre Lisa ride di gusto di fronte alle gag, Elia resta serio. «Da che mondo è mondo uno che cade fa ridere. E tu non ridi?», si lamenta lei. Lui persino si commuove davanti agli sfortunati personaggi e si asciuga le lacrime con un lembo dell'abito della ragazza. «I principi dell'umorismo sono la botta in testa e la caduta. E tu ti commuovi? Ho capito, non ti piace, non ti piacciono le comiche, non ti piace ridere. A te non ti piace ridere. Tanti saluti e buona notte». La ragazza se ne va, ma scendendo le scale inciampa e cade. Lui la raggiunge... e ride a creppelle. Quest'episodio fa risaltare gli effetti della misoginia e dell'isolamento cui si costringe il bisbetico personaggio tramite la trasmissione televisiva della comicità cinematografica (le comiche), ironizzando così sul rifiuto della televisione come pretesto di esperienza sociale e veicolo di addomesticamento emozionale.

Resta da dire che Celentano è anche titolare di una (non brillante) carriera di regista cinematografico: nel 1964 aveva già diretto, con scarsi risultati, se stesso e la moglie Claudia Mori in *Super rapina a Milano*. Ci riprova dieci anni dopo con il musical *Yuppi Du* (1975) e poi con *Geppo il folle* (1978) e *Joan Lui - Ma un giorno nel paese arrivo io di lunedì* (1985), originale ma troppo pretenzioso film musicale. Per Celentano è tempo di tornare a concentrarsi sulla carriera discografica. Resta importante la sua principale apparizione televisiva degli anni '80 alla conduzione di *Fantastico 8* (1987).

Il ragazzo di campagna

Milanese è anche Renato Pozzetto, la cui formazione è tutta nel mondo del cabaret e per il quale la televisione funge da viatico per la carriera cinematografica. La coppia Cochi e Renato, formata nel 1964 da Pozzetto e Cochi Ponzoni, debutta all'Osteria dell'Oca, si esibisce al Cab 64 per poi sbarcare al più noto Derby, vero e proprio crocevia di molti comici del cinema e della

televisione italiani dei due decenni successivi. La coppia viene lanciata in tv in *Quelli della domenica* (1968) e in *È domenica, ma senza impegno* (1969), per poi ottenere ampio spazio nel varietà *Il poeta e il contadino* (1973), sei puntate in onda sul Secondo Programma della Rai per la regia di Beppe Recchia. Lo stile di Cochi e Renato «opera nei confronti della comicità classica una vera e propria rottura, inspessita da una sottile irruzione al mezzo televisivo stesso, celebrando, come fa, le “gesta” di due generi di personaggi canonicamente tra i più estranei al dna catodico»¹¹.

La comicità surreale e il *nonsense* di Pozzetto e Ponzoni però non funzionano sul grande schermo; a parte poche eccezioni (l'esordio in *Riuscirà il cav. papà Ubu?*, miniserie tv trasmessa nel 1971 in tre episodi per la regia di Molinari e Recchia, e poi i film *Sturmtruppen* di Salvatore Samperi, 1976, e *Saxofone* dello stesso Pozzetto, 1978), solo il primo ha una carriera cinematografica in proprio. Come attore interpreta quasi costantemente il ruolo del bambinone cresciuto, bravo ragazzo, un po' goffo e cicciottello, ingenuo e sbadato – quasi un anti-Celentano. «Pozzetto è stato interprete ideale di borghesi benestanti braccati dall'insicurezza sociale e morale»¹². All'inizio nei film di Flavio Mogherini e poi, declinando in svariati contesti i suoi tormentoni tipicamente milanesi («bèla gioia!, ma soprattutto «eh la Madonna»), in pellicole di Steno e Sergio Corbucci, fino ai più compiuti *Sono fotogenico* (1980) di Dino Risi, *Il ragazzo di campagna* (1984) di Castellano e Pipolo, in cui il televisore è persino un originale lampadario..., e *Da grande* (1987) di Franco Amurri.

Il ragioniere tragico

Il maggiore tra i «figli della televisione»¹³ degli anni '70 è certamente Paolo Villaggio, anch'egli comunque proveniente dal cabaret. L'anno cruciale nella carriera del comico ligure è il 1968, in cui lavora in radio con *Il sabato del Villaggio* e approda in tv come bislacca presentatore di *Quelli della domenica*, alternando la maleducazione del Dottor Kranz al servilismo di Fracchia. Il programma è «un varietà di rottura, [...] un'anteprima che apre le porte alla nuova comicità, con tempi, ritmi e contenuti lontani dalla tradizione. Con la sua aggressività comunicativa la trasmissione frantuma l'immagine patinata ed edulcorata dello spettacolo leggero»¹⁴. Villaggio fa certamente la sua parte in questa emancipazione, che prosegue l'anno successivo con *È domenica, ma senza impegno*. Nello stesso 1968 esordisce anche al cinema con un ruolo in *Eat it!* di Francesco Casaretti, film su (e contro) la televisione, la pubblicità, il consumismo. Dopo aver interpretato ruoli (non sempre adatti) per Vittorio Gassman, Salvatore Samperi, Sergio Corbucci, Marco Ferreri, Pupi Avati e Nanni Loy, con Luciano Salce Villaggio porta sul grande schermo il suo grande personaggio, forse l'ultima vera maschera nazionale (come *Pulcinella*, *Arlecchino*, *Totò*), di cui «un giorno se ne faranno marionette, fumetti, pupazzetti soprammobile»¹⁵: *Fantozzi rag. Ugo*, matricola 1001/bis dell'Ufficio Sinistri, impiegato goffo e impacciato, incarnazione della mediocrità, martoriato dal



padrone e dalla sfortuna, prono al potere padronale, maniaco di tutto ciò che non può avere (signorina Silvani compresa), vittima del capitalismo. I fittissimi passaggi televisivi di Fantozzi (1975), *Il secondo tragico Fantozzi* (1976), *Fantozzi contro tutti* (1980) e di tutto il resto della saga hanno consolidato nella critica l'idea che «dietro il velo dell'iperbole, i Fantozzi rispecchiano meglio di tante opere realistiche una precisa situazione sociale»¹⁶.

Lasciando da parte la lettura critica e il tributo sociologistico del “fantozzismo”, è bene ricordare che la vera vittima di Fantozzi è Paolo Villaggio, rimasto indebolmente imprigionato nei panni del suo personaggio. L'innovatività gesticolare e vocale di Fantozzi hanno finito per identificare l'attore con la sua maschera: c'è un Fantozzi anche in *Professor Kranz* tedesco di *Germania* (1978), in *Rag. Arturo De Fanti, bancario precario* (1979), in *Il signor Robinson, mostruosa storia d'amore e d'avventure*, in *Dottor Jekyll e gentile signora* (1979) e, soprattutto in *Giandomenico Fracchia*, apparso in tv ben prima che al cinema assieme al suo “cugino” Fantozzi nel “sessantottino” *Quelli della domenica*.

Risate amare

È il momento di fare il punto, per entrare più pienamente negli anni '80 e incontrare gli attori (e autori) appena più giovani, ma da annoverare tra i figli del cabaret televisivo. Il sintomo dell'indebolimento del potenziale della “prima squadra” di comici di cui abbiamo detto finora è la soluzione del film a episodi e del film collettivo. Pellicole come *Tre tigri contro tre tigri* (1977) di Sergio Corbucci e Steno, *Grand Hotel Excelsior* (1982) e *Grandi magazzini* (1982) di Castellano e Pipolo, in cui compaiono Cochi e Renato, Montesano, Villaggio (ma anche Carlo Verdone, Diego Abatantuono, Lino Banfi, Massimo Boldi e Christian De Sica), puntano sull'accumulazione quantitativa per sopprimere all'inesorabile perdita d'attrattiva della ripetizione del personaggio (tratto caratteristico del macchettismo) oltre che all'inconsistenza narrativa (la storia è mero contesto delle performance). Queste pellicole sono «singolari epigoni del film a episodi riemersi nel nuovo clima di prestazioni parcellizzate varato dalla tv»¹⁷. La televisione in questi anni è in effetti testimone e al contempo propellente dell'affermazione di un nuovo paradigma socioeconomico fatto di disaffezione politica e consumismo, di individualismo e omologazione. Il fronte della comicità, ancora una volta, è il riflesso di questa crisi e, al tempo, una modesta proposta risolutiva attraverso la risata, per la verità sempre più amara. Facciamo un passo indietro. Il momento di svolta ovviamente è il biennio 1975-1976, in cui la riforma Rai e la liberalizzazione delle tv locali private getta progressivamente l'Azienda di Stato nella competizione interna ed esterna. Sul fronte della comicità, la differenziazione dei pubblici porta alla messa in onda, su Raidue, di due trasmissioni che segnano la strada a una “seconda squadra” di comici televisivi destinati a sbarcare sul grande schermo.

Padri della Patria e Savonarola

Il 1976 è l'anno di *Onda libera* e *L'altra domenica*, programmi che lanciano il personaggio travolgento di Roberto Benigni. *Onda libera*, scritto da Benigni e Giuseppe Bertolucci, è la trasformazione televisiva dello spettacolo teatrale *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* proposto nel 1975 dai medesimi autori, che esordiranno assieme sul grande schermo (uno davanti, l'altro dietro la macchina da presa) con *Berlinguer ti voglio bene* (1977). *Onda libera* è dirompente nell'indole e innovativa nel linguaggio, anche nel suo ammiccare al sottobosco della tv privata e “libera”. Ma il 1976 è anche l'anno in cui Renzo Arbore lancia *L'altra domenica*, programma appunto “altro” e dirompente¹⁸, in cui Benigni veste i panni di un critico cinematografico un po' folle. Anche con Arbore la collaborazione proseguirà nel cinema con *Il pap'occhio* (1980), recitato dall'intero cast della trasmissione tv, e “FF.SS.” - Cioè: “...che mi hai portato a fare sopra a Posillipo se



A pagina 25:
Quelli della domenica: Paolo Villaggio
Io non c'entro: Enrico Montesano
Non stop: Carlo Verdone
Onda libera: Carlo Monni
e Roberto Benigni
Non stop: Massimo Troisi
e Lello Arena

In questa pagina:
Il bisbetico domato: Adriano Celentano
"FF.SS." cioè: "...che mi hai portato
a fare sopra a Posillipo se non mi vuoi
più bene?": Roberto Benigni
e Andy Luotto (sotto)



non mi vuoi più bene?” (1983), per poi approdare alla regia con *Tu mi turbi* (1983) e avviare così una carriera di regista e attore chapliniano che si è alimentata dalle sue sempre più gettonate apparizioni televisive. Televisione che oggi ha consacrato l’attore toscano a divulgatore popolare dei testi cardine della cultura italiana, dalla *Commedia* alla *Costituzione*. Una specie di padre rifondatore della Patria, o un anti-Grillo, il quale Beppe (peraltro attore in tre film negli anni ’80: *Cercasi Gesù* di Luigi Comencini, *Scemo di guerra* di Dino Risi e *Topo Galileo* di Francesco Laudadio) è piuttosto equiparabile a un Savonarola.

I “malincomici”

Veniamo così al 1977 e a un altro programma cruciale nel ponte comico fra tv e cinema: *Non stop*. In onda su Raiuno per la regia di Enzo Trapani, il programma non ha presentatore: un’apparente autogestione in cui si esibiscono uno dopo l’altro comici, giocolieri, cantanti, ballerini, tutti esordienti selezionati da Bruno Voglino. In questo «porto franco»¹⁹ dell’espresività (da considerare certamente l’antesignano del *Drive in* di Antonio Ricci, trionfo del cabaret sulla tv privata negli anni craxiani) hanno modo di entrare, fra gli altri, anche nella seconda stagione in onda nell’inverno 1978-1979, figure che diverranno poi gli attori-autori più interessanti dei decenni successivi nel campo della commedia cinematografica: il trio partenopeo *La smorfia* composto da Massimo Troisi, Lello Arena e Enzo Decaro, il romano Carlo Verdone e il trio toscano dei Giancattivi, formato da Alessandro Benvenuti, Athina Cenci e Francesco Nuti.

Il più prolifico nel cinema (ma anche il più intellettuale e consapevole del mezzo) è stato certamente Verdone. Le esilaranti macchiette presentate a *Non stop* – il ragazzone tonto, il bullo frustrato, l’hippy mistico, il marito pignolo – vengono letteralmente trasportate al cinema nei suoi primi due film: *Un sacco bello* (1980) e *Bianco rosso e Verdone* (1981), entrambi prodotti da Sergio Leone. Affrancandosi dal suo modello di riferimento – Alberto Sordi (*In viaggio con papà*, 1982) – Verdone prende la strada della commedia moderna (da *Borotalco*, 1982, a *Compagni di scuola*, 1988, fino ai giorni nostri), al contempo brillante e melensa, in cui elabora progressivamente un personaggio insicuro e atteggiato, ma onesto e molto prossimo allo spettatore.

Malinconica ma romantica è anche la comicità incespicante di Troisi, che punta sulla napoletanità nella mimica e nella gestualità, ma soprattutto nel linguaggio, elaborando una sorta di “italiano confidenziale” che esprime ironia popolana, incertezza umana e sensibilità. Il suo primo film è *Ricomincio da tre* (1981), ricavato da uno spettacolo già portato in scena a teatro e in televisione; la sua prova migliore è *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* (1991). Assieme a Roberto Benigni, davanti e dietro la macchina da presa, realizza *Non ci resta che piangere* (1985). Morto Troisi, viva Troisi, realizzato per la tv nel 1982 con tutti i suoi amici comici (Lello Arena, Renzo Arbore, Roberto Benigni...), è il prematuro epitaffio di una prematura scomparsa.

Il toscano Nuti è forse più efficace nei film in cui è diretto da Maurizio Ponzi (*Madonna che silenzio c’è stasera*, 1982; *Io, Chiara e lo Scuro*, 1982; *Son contento*, 1983) che non in quelli in cui si cimenta alla regia. Alessandro Benvenuti, suo compagno nei Giancattivi, è titolare di una discreta filografia negli anni ’90.

Nel complesso questi attori-registi, nati dalla tv sperimentale e innovatori rispetto ai modelli e alle forme narrative collaudate (poi ovviamente alcuni integrati, altri rimasti “autarchici”), incarnano un filone “agrodolce” e disincantato di commedia. «Dalla loro cosiddetta comicità affiora la riproposta di un “male di vivere”, sottilmente inquietante perché senza esiti catartici»²⁰.

1. Gian Piero Brunetta, *Introduzione alla storia del cinema italiano 1905-2003*, Einaudi, Torino 2003, p. 346.

2. Ivi, p. 345.

3. Si rimanda al recente libro di Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012 e alla sua bibliografia.

4. Andrea Pergolari, *Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana*, Un mondo a parte, Roma 2003, p. 234.
5. L'appellativo è tratto dal titolo di una puntata di *La storia siamo noi* di Giovanni Minoli sulla figura di Noschese.
6. Dino Aloi, Gian Paolo Caprettini, Alberto Gedda, *Una TiVù da ridere. Cinquant'anni di satira nella/sulla televisione italiana*, Anake, Torino 2004, p. 7.
7. Come scrive Grasso: «Il programma, condotto da Gino Negri, alterna parti in studio con ospiti a servizi filmati che seguono il clan in giro per Milano a una serie di interviste su Celentano, sia a personaggi famosi sia alla gente comune fermata per le strade». Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Garzanti, Milano 2004, p. 142.
8. Aldo Fittante, *Questa è la storia... Celentano nella musica, nel cinema e in televisione*, Il Castoro, Milano 1990.
9. Enrico Giacovelli, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Lindau, Torino 1999, p. 132.
10. *Ibid.*
11. Patrizia Rodi, *Risate allo specchio. Forme comiche nella TiVù di casa nostra*, in D. Aloi, G. Caprettini, A. Gedda, *Una TiVù da ridere*, cit., p. 56.
12. A. Pergolari, *Dizionario dei protagonisti del cinema comico e della commedia italiana*, cit., p. 299.
13. L'espressione è di E. Giacovelli, *Non ci resta che ridere*, cit., p. 132.
14. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., p. 190.
15. E. Giacovelli, *Non ci resta che ridere*, cit., p. 134.
16. Ivi, p. 135; si ricorda a proposito anche Fabrizio Buratto, *Fantozzi una maschera italiana*, Lindau, Torino 2003 (oltre al già citato Manzoli).
17. Leandro Castellani, *Umorismo e comicità. Narrativa e cinema nel Novecento*, Studium, Roma 2010, p. 167.
18. Non a caso Aldo Grasso lo elegge programma dell'anno 1976; cfr. A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, cit., pp. 290-293.
19. Ivi, p. 305.
20. L. Castellani, *Umorismo e comicità*, cit., p. 166.

Adriano D'Aloia (Milano, 1980) è dottore di ricerca in Culture della comunicazione e docente di Linguaggi e forme espressive dello spettacolo all'Università Cattolica del Sacro Cuore. Ha curato il volume di Rudolf Arnheim, *I baffi di Charlot. Scritti italiani sul cinema 1932-1938* (Kaplan, Torino 2009) ed è autore di *La vertigine e il volo. L'esperienza filmica fra estetica e neuroscienze cognitive* (Ente dello Spettacolo, Roma 2013).