



La nonna Sabella: Renato Salvatori - foto di G.B. Poletto

LE BESTIE UMANE

Cavernosa, grottesca, mostruosa.

Quando la commedia diventa scorretta



Roy Menarini

Da *Brutti, sporchi e cattivi* al mondo di *Cinico Tv*, il cinema italiano ha spesso calcato la mano sulla volgarità e sulla brutalità, infrangendo i tabù della religione e del perbenismo. E ha incrociato, su questi temi, il cinema d'autore: da Ferreri e Bolognini al Pasolini di *Salò*.

Brutti, sporchi e cattivi:
Maria Luisa Santella e Nino Manfredi

La letteratura critica intorno alla commedia nazionale tende a polarizzarsi su due assi principali: uno eminentemente storiografico, interessato spesso a periodizzazioni interne e focalizzato primariamente alle forme della commedia all'italiana in quanto fenomeno circoscritto; e l'altro più attento all'individuazione dei caratteri socioculturali e identitari della commedia, con maggiore elasticità nei confronti di datazioni interne ai fenomeni¹. Nel nostro caso, la dimensione trasversale alle forme brutali e sarcastiche della comicità italiana non può che suggerire un atteggiamento più libero, più vicino al secondo filone di studi, e in questo modo ci comporteremo nel presente saggio, senza tuttavia dimenticare come alcune emergenze della commedia che abbia-

mo definito “politicamente scorretto” trovino un’origine storica dovuta spesso all’indebolimento del sistema dei generi e alle fasi di riflusso del sistema produttivo.

Per prima cosa, vale la pena perimetrare il territorio. Il tema della comicità più nera, cavernosa e irriverente, nel cinema italiano, rischia di confondersi con la produzione bassa – oggi ampiamente rivalutata e in ogni caso meritoriamente analizzata² – degli anni ’70, dai Pierini alle commedie erotiche e decamerotiche. Tuttavia, nel momento stesso in cui questa produzione si fa insistente e allargata, costituendo un vero e proprio genere riconoscibile, in grado di segmentare un pubblico di riferimento, viene a mancare l’aspetto della ferita o dell’eccedenza causate dal politicamente scorretto, ben più interessanti nel nostro caso. Le commedie cui facciamo riferimento colpiscono e traumatizzano proprio per la loro assenza di esperienze consimili, di fraternità produttive, di serialità esemplari cui esprimere appartenenza.

Ma che cosa unisce, per avanzare da subito due titoli di riferimento, *Brutti, sporchi e cattivi* (Ettore Scola, 1976) e il cinema di Ciprì e Maresco? La definizione di “politicamente corretto” (per quanto usata in queste righe più che altro per la sua capacità evocativa) ci può aiutare. Scrive Rita Fresu, sull’*Enciclopedia dell’italiano* edita dalla Treccani³: «L’espressione angloamericana *politically correct* (in italiano politicamente corretto) designa un orientamento ideologico e culturale di estremo rispetto verso tutti, nel quale cioè si evita ogni potenziale offesa verso determinate categorie di persone. Secondo tale orientamento, le opinioni che si esprimono devono apparire esenti, nella forma linguistica e nella sostanza, da pregiudizi razziali, etnici, religiosi, di genere, di età, di orientamento sessuale o relativi a disabilità fisiche o psichiche della persona». Rovesciando l’assunto, appare abbastanza chiaro il bersaglio del ribaltamento. Ovviamente, la teoria del comico ci ha insegnato quanto l’intero impianto della sovversione carnevalesca obbedisca a tradizioni di smascheramento delle discipline di potere e di regolamento sociale⁴. Pur tuttavia, senza scomodare Bachtin, possiamo limitarci a considerare la produzione comica italiana moderna e contemporanea, dalla commedia all’italiana in poi, proprio per individuarne i caratteri, anche perché il concetto stesso di politicamente corretto nasce con la società postbellica e della crescita economica, con le democrazie industriali mature e con i discorsi del capitalismo moderato. In Italia, il politicamente corretto ha riguardato per lo più stili di comportamento collettivo e di costume⁵ per poi sfociare principalmente nella questione etnica (emersa violentemente con le migrazioni interne e dunque attraverso la figura retorica del meridionale) e femminile, su cui – ci ricorda la stessa Fresu⁶ una specifica applicazione del politicamente corretto è rappresentata dall’eliminazione di vocaboli ed espressioni che rappresentano il «perenne occultamento linguistico della donna»⁷. In Italia (come altrove) la critica del sessismo, sviluppata nel contesto di una linguistica femminista militante, ha rappresentato uno dei momenti attraverso cui si è sviluppata la riflessione circa il rapporto tra genere e lingua.

Viene spontaneo sottolineare come i problemi connessi al politicamente corretto diventino in certi casi occasione per ristabilire tabù sociali, politici e religiosi, che di nuovo vengono poi infranti da movimenti politici, civili o forme di intervento artistico chiamate a ruoli spesso contraddittori (si pensi ai partiti xenofobi di tutta Europa, nell’un caso, dove la scorrettezza politica tende a un ideale conservatore e difensivo; o agli “scandali” dell’arte contemporanea, dove l’intento è quello di smascherare le ipocrisie legittimate dalle istituzioni politico-religiose, nell’altro caso, con risultati ovviamente discutibili e controversi). Da questo punto di vista, il ruolo del cinema d’autore all’interno della produzione italiana potrebbe corrispondere a quello dell’artista che saglia i limiti della ricezione comune e sciocca i destinatari con le sue provocazioni. Ora, però, al di là del fatto che esiste una vasta e crescente letteratura che identifica nel cinema popolare, più che nel cinema d’autore, il ruolo effettivo di rimessa in gioco dei tabù e di sottile, quando non mascherata, insubordinazione ideologica⁸, non è alla funzione trasformativa dell’arte cinematografica che pensiamo quando guardiamo al politicamente scorretto nel cinema italiano.

Se il nostro contesto è la comicità – che in Italia non sempre svolge un ruolo progressista, anzi talvolta ha funzionato da contenitore di spinte centrifughe nei confronti di manifestazioni estetiche eccentriche⁹ – è proprio alla rottura del margine che ci riferiamo, ovvero a quei film,



Franco Maresco (a destra) sul set di *Totò che visse due volte*

magari sparuti e mai divenuti massa critica, dove le regole del gioco, ancorché emancipate, saltano e lasciano dietro di sé una scia potente, che spezza i legami, che “fa giurisprudenza”, impone una memoria, in buona sostanza crea un precedente. Il malessere, più che il ghigno spietato, ne è il risultato più frequente; la mancanza di un segnale di speranza o semplicemente di ricucitura del tessuto simbolico, ne è il sentimento più riconoscibile.

Tra essi, scegliendo nel novero dei più rappresentativi, emerge la tradizione del mostruoso, una sorta di deformazione iconografica – e di qui culturale – del grottesco¹⁰.

Reductio ad bestiam

Prendiamo per esempio i film comici e para-comici in cui l'umanità si degrada fino al punto di venire osservata come ritorno al bestiale. Qui è la tradizione ferreriana a farla da padrona, anche



se, a dire il vero, un film in particolare, *La donna scimmia* (Marco Ferreri, 1964), funge da spartiacque. Qui la donna barbata interpretata da Annie Girardot, ed esibita in contesto circense dallo sfruttatore Ugo Tognazzi, elimina fisicamente la separazione tra essere umano e primate, ed esalta il discorso sulla degradazione del femminile. In verità, come nota Maurizio Grande, è l'intero universo – compresi gli spettatori della donna-freak, compresa la Napoli dove si svolge la storia, compreso il cinico Antonio – a risultare mostruoso: «È mostruoso agli occhi di chi vive in un universo rarefatto e intoccabile, un universo costruito e recintato per escludere e far germinare in tal modo proprio i mondi inaccettabili dell'anormalità [...]. Questo universo escluso vive per rappresentarsi, per esporsi come fenomeno da baraccone»¹¹.

Naturalmente il discorso va esteso all'intera filmografia di Ferreri, dove cannibalismo, zoomorfismo e alienazione corporea trovano sempre una veste violentemente sarcastica, basti pensare ai binomi cibo-morte di *La grande abbuffata* (1973) o quelli tra erotismo, religione e antropofagia in *La carne* (1991).

I più diretti eredi di Ferreri sono stati probabilmente Ciprì e Maresco, anche se più spesso paragonati (di volta in volta) a Buñuel, Pasolini o persino Rossellini. Qui – ovvio – tutto è scorrettezza: il Meridione, l'eros, l'handicap, il maschile (il femminile di fatto non esiste, rovesciando così sui corpi macilenti il compito di soddisfarsi attraverso l'autosessualità o l'erotismo vicario, come sfregarsi contro una statua religiosa). Su *Totò che visse due volte* (1998) torniamo a breve, ma vale la pena ricordare le parole di Enrico Ghezzi, il quale individua nel lavoro di Ciprì e Maresco, che ha notoriamente contribuito a lanciare¹², «la catastrofe, l'assenza di restauro, l'annichilirsi o il puro cambio di segno (intravisto da Warhol con gesto antimaterico) dello stesso mondo medesimo. Oltre che "naturale" impossibilità di generazione, il femminile assente [...] è allora il riconoscimento più puramente illuministico e illuminato dell'aprirsi in sé femminile dello schermo filmico»¹³. Suggestioni meta-cinematografiche a parte, è proprio il ritornare dell'idea di catastrofe, rovina, sfacelo dell'umano l'azione più potente e radicale del comico basso, sfociata in veri e propri generi, come molta parte del decamerotico, dove si saggia e si riconosce un'assenza generativa altrettanto tangibile e disturbante.

Annientamento del soggetto

Secondo Maurizio Grande gran parte della commedia italiana ruota intorno al soggetto, alle sue assenze nei confronti della storia, ai suoi ridimensionamenti nei confronti delle istituzioni, alla fatalità epica che lo sovrasta, alla castrazione simbolica che subisce. C'è pur sempre, in questi casi, una messa in gioco, un progetto, un tentativo, e anzi la frustrazione del soggetto proviene proprio dal fallimento delle sue aspirazioni¹⁴. E non mancano i film del comicamente scorretto a confermare la solitudine del soggetto, la personalizzazione del suo agire comunitario, il sorgere di mobilità sociali inedite e di desideri di consumo del tutto nuovi: pensiamo alla stagione del film a episodi dove nei recessi si scoprono segmenti e schegge impazzite¹⁵. Eccetto che nei film cui facciamo riferimento, si corre verso l'annullamento del soggetto stesso, l'irreparabile che erompe dai fatti sociali e dai casi della vita. Il corpo non è solo guastato, alterato

e zoomorfo, bensì diviene campo di forze distruttive ed esercizio di crudeltà. Nel comicamente scorretto, il soggetto viene brutalizzato, annichilito, fino alla cancellazione violenta. Dunque, per esempio, in *Un borghese piccolo piccolo* (Mario Monicelli, 1977) è l'elemento della tortura a divenire insopportabile agli occhi dello spettatore sordiano, in un film ancora oggi sottovalutato nella funzione di rottura epocale che ha incarnato. E infatti come ricorda Gianni Canova, «a torto interpretato – ai tempi – come declinazione grottesca del “poliziottesco all'italiana”, o come reazionario richiamo all'ordine e alla legge, proprio *Un borghese piccolo piccolo* si configura [...] come il tentativo più lucido di dar forma all'“ordine cannibale” e di mostrare il modo in cui l'istinto omicida si manifesta in un uomo qualunque»¹⁶.

E in genere anche gli esperti di grottesco nel cinema italiano tendono a sottolineare caratteri immanenti di questa tradizione aggressiva, molto presenti in tutta la commedia dei mostri ma in qualche modo inconsumabili in questi film. Se, come spiega Roberto De Gaetano¹⁷, la contraddizione tra individuo e comunità sta alla base del “consegnarsi” esteticamente al bassomimetico da parte della commedia italiana, il comicamente scorretto accelera lo scollamento fino a quel che l'autore definisce *inumano*.

È la rappresentazione al negativo, attraverso ritratti apocalittici e scenari distruttivi, del panorama geo-sociale e familiare italiano, non di rado figlio del riflusso e del clima politico degli anni '70. In questo contesto *Brutti, sporchi e cattivi* di Ettore Scola è un esempio noto, poiché nella baraccopoli che fa da teatro degli avvenimenti nulla si salva, né la famiglia stracciona e disgustosa che vive ammassata sotto la dittatura del padre violento e orbo, né la galleria di personaggi secondari, tra donne baffute, prostitute sovrappeso, ladruncoli sdentati, sottoproletari dall'istinto omicida e parenti infami. Scola esibisce fieramente i suoi freak deformi e abbruttiti per sancire una differenza abnorme con l'Italia urbanizzata (e lacerata) delle metropoli e dei centri abitati. Tutt'intorno, una catastrofe erotica (il padre padrone ospita una prostituta nel letto con sua moglie, la mamma-strega si vanta dei gravi paginoni ottenuti dalla figlia su riviste softcore...) e un barbarico sistema di occhio per occhio, dente per dente: a scatenare la vendetta di Giacinto (Nino Manfredi) è il tentativo dei parenti di ucciderlo, non a caso per mezzo di un veleno topicida, a proposito di animalità dei comportamenti. Una delle sequenze più indicative è quella in cui Giacinto, in preda a raptus dopo aver scoperto che i suoi soldi sono stati sottratti nottetempo, spara col fucile alla schiena di uno dei figli, interpretato platealmente da Ettore Garofalo: sono lontani i tempi di *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962). A un certo punto del film compare persino una troupe Rai, che sta girando un documentario sulle baracche: la messa in scena del malessere sociale, presumibilmente subordinata alla funzione pedagogica del servizio pubblico, non può restituire l'orrore dell'emarginazione, una specie di ricovero per personaggi e temi della commedia all'italiana, annerita e sprofondata nella più gretta miseria.

In *Gran bollito* (Mauro Bolognini, 1977) la famiglia assume un ruolo contrario, anche se egualmente mortifero. L'ossessione di Lea (Adriana Asti), personaggio ispirato alla “saponificatrice di Correggio”, per l'unico figlio sopravvissuto fra tredici la spinge a pensieri e comportamenti sempre più morbosi, che sfociano in veri e propri riti sacrificali e cruenti. Strano *apax* persino in una filmografia eclettica come quella di Bolognini, il film mette in scena un panorama umano a dir poco sconcertante, dove per esempio la dimensione della caricatura è delegata alla scelta di far interpretare le amiche della protagonista a tre attori maschi (Alberto Lionello, Renato Pozzetto, Max von Sydow), e come giustamente notano Pier Maria Bocchi e Alberto Pezzotta, «la morale comune va a farsi benedire, e Bolognini parla di relazioni e specificità sessuali come fosse un carnevale. [...] Il regista parla di cannibalismo e stupro, di sguincio ma non timidamente, attraverso il filtro apparentemente faceto del grottesco»¹⁸.

L'omicidio, quando non gli assassini in serie, subentrano nel tessuto della commedia per distruggerne i presupposti conviviali, e “rovinare” la festa programmaticamente (non sarà un caso che il film più malinconico della tradizione, *Amici miei*, ruoti proprio intorno agli scherzi, come anticamera della morte e del nulla). In questa direzione, nessun rapporto familiare è al sicuro, come nel caso raggelante di *Il mostro* (Luigi Zampa, 1977) dove la lunga ricerca del pro-



Io la conoscevo bene: Ugo Tognazzi - foto di G.B. Poletto

tagonista (Johnny Dorelli), per scoprire il serial killer, culmina con la scoperta che si tratta dell'amato figlio, da cui si fa uccidere per disperazione, avendolo cresciuto in maniera borghese e superficiale, in un finale di cui il pubblico dell'epoca e i recensori si sarebbero ricordati a lungo se solo non fosse uscito nello stesso periodo proprio *Un borghese piccolo piccolo*¹⁹.

Di questo grottesco spinto fino all'omicidio, al ricatto, alla difformità selvaggia nei confronti di una tradizione tanto metamorfosata da rendersi irriconoscibile si sono certamente abbeverati cineasti contemporanei e postmoderni come Matteo Garrone e Paolo Sorrentino, di cui citare – in questa carrellata – rispettivamente, almeno *Reality* (2012) e *L'amico di famiglia* (2006)²⁰.

Totem e tabù

Fino a che gittata possiamo tendere l'arco del comico? Fino a quali punti (di rottura) possiamo individuare ancora una dimensione satirica? In un altro volume sul grottesco, di recente, Simone Ghelli²¹ ha voluto includere nella tradizione anche una certa avanguardia italiana, il futurismo per esempio, cui secondo noi andrebbe aggiunta la parte più beffarda della neo-avanguardia italiana, non ultimo il cinema di Carmelo Bene, almeno *Capricci*, con la sua parodia rabbiosa della figura d'artista, che infatti fece scrivere a Enzo Ungari, all'epoca, che il poeta messo in scena è «il "cretino" per eccellenza, che [...] distrugge tutto per volontà di inesperienza»²²; e soprattutto a Giuseppe Turrone che «*Capricci* va visto sotto questo aspetto: il punto in cui i nostri residui decadentistici, dannunziani ed estetizzanti diventano necessariamente argomento di riso, di decantazione grottesca: non tanto perché li parodiamo ma perché ne abbiamo visto e capito l'esaurimento in chiave storica»²³.

È qui, nel *terrain vague* tra provocazione in stile Arrabal e attacco derisorio, che si svolge una partita distruttiva, inclassificabile. Non c'è scorrettezza comica che non si occupi di colpire l'immaginario religioso. Dalle sfilate sacerdotali di Fellini alla santa incartapecorita di *La grande bellezza* (dove tra l'altro la "burina" Sabrina Ferilli, personaggio in partenza destinato alla morte, reca sulla spalla un tatuaggio kitsch di Papa Wojtyła), gli spiriti anarcoidi del comico, magari in combutta con la tradizione buñueliana o surrealista, colpiscono senza pietà. L'abbassamento del contesto, dall'empireo del lirico al basso del corporeo, insegue la commedia, e la assedia, persino in film dove la componente comica apparirebbe a dir poco incongruente – pensiamo a film di assoluto eccesso come *Nel più alto dei cieli* (Silvano Agosti, 1976) dove un gruppo di persone rinchiuso in un ascensore mentre si recano in udienza papale, si lascia andare (preti compresi) a furiose sopraffazioni, cannibalismi e stupri molteplici, con gag di glaciale surrealtà. Ma anche nel marginale e delirante *Trastevere* (Fausto Tozzi, 1971) – dove il passaggio di mano in mano di un cagnolino smarrito da Vittorio De Sica innesca i vari episodi della commedia – i personaggi segnati da religiosità varie finiscono con un ballo orgiastico e post-felliniano, spogliandosi davanti a uno specchio deformante che ne restituisce i corpi disfatti: in conclusione la protagonista, grassa e sudata, con al collo un'icona religiosa portata come un cartello segnaletico, crepa in mezzo alla pista da ballo, ed emana spirando un peto formidabile, mentre il cane si guarda intorno smarrito.

Cipri e Maresco intrecciano la ricerca sul brutto alla ridefinizione del divino in *Totò che visse due volte*, trilogia dell'eccesso in cui la tradizione comica viene a tal punto stravolta che, nel terzo segmento, personaggi mentalmente e fisicamente instabili violentano un angelo, con buona pace

«Galleria di mostri? Universo da discarica industriale? Microcosmo trasgressivo di zombi? Lo zio di Brooklyn è un film estremo e radicale dove non si mangia, s'ingurgita; si sbevazza, si sputa, si rutta, si suda».

delle allusioni alla Ricotta pasoliniana. E d'altra parte, Pasolini viene costantemente citato da tutti i critici e gli studiosi che lavorano su questi film e analizzano le derive del carnevalesco e del grottesco, tanto che viene persino la tentazione di considerare, in queste righe, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) come il film funerario di tutta la tradizione, quello oltre il quale – datazione a parte – non si può più andare, pena la perdita di qualsiasi confronto con il presente²⁴. Questa tradizione, in ogni caso, non è esente da un'idea comica ben più eversiva e irriducibile, di ispirazione batailliana, quella del riso come spreco senza limiti e distruzione dei valori dominanti²⁵.

Ma molti generi, di area eroicomico, potrebbero fare al caso nostro. Non è esente da questa categoria, per esempio, il western, soprattutto quello tardo e basso, dove la dose iper-spettacolarizzata di violenza si fonde col grottesco/carnevalesco già presente fin dall'epoca leoniana. E allora nemmeno il poliziesco rancido, che mette in crisi i tabù politici e di giustizia sociale, specie nella sua declinazione comica, di cui Tomas Milian è protagonista indiscusso. Via via fino a certi prodotti tra cinepanettone e trash necrofilo, che ci porterebbero troppo lontani. E soprattutto, più che confinarli alla consueta analisi dei generi di appartenenza – nell'universo testuale dove Bombolo e Milian, la Fenech e la Grandi, abitano tutti in un orizzonte di consumo solidale – diviene probabilmente più proficuo allargare, ridisegnare mappe e geografie su base culturale e iconologica.

In chiusura

È di tutta evidenza che le aree tendano a sovrapporsi, non fosse altro che per l'inclinazione al "rovinoso", e dunque al *potlach* nei confronti della totalità di beni simbolici e di convivenza civile capitalizzati dalla società contemporanea. Un cinema di sola scorrettezza non è pensabile (a meno appunto di collocarsi in un ambito di profondità, esso stesso ormai legato a forme distributive tramontate, vedi il cinema comico erotico), e dunque il comico dell'annientamento necessita di una commedia da superare a sinistra, di cui rifiutare il riformismo sia pure satirico e ulcerante, in nome di un incenerimento delle tradizioni e del passato – da cui anche l'utilizzo dei grandi attori in direzione antifrastica e spiazzante (Manfredi, Sordi, Tognazzi, Dorelli...).

Anche la ricezione critica e l'attività analitica tendono a identificare questa tendenza della commedia politicamente scorretta ricorrendo a terminologie inequivocabili. Una breve carrellata: «*La grande abbuffata* è il quadro di una regressione totalizzata fino alla sua forma liturgica [...]: alla golosità quasi infantile si accompagna la complementare aggressività escrementizia»²⁶; «In questo notevole film, l'insistenza sui particolari fisici laidi e ripugnanti potrebbe addirittura far parlare di un nuovo estetismo [...], quello del "brutto", dello "sporco" e del "cattivo"»²⁷; «*Totò che visse due volte*, un mondo furiosamente ischeletrito e schifoso, lurido e blasfemo... il fatto di essere sgradevolissimo e repellente nulla toglie alla sua perfezione»²⁸; «Galleria di mostri? Universo da discarica industriale? Microcosmo trasgressivo di zombi? *Lo zio di Brooklyn* è un film estremo e radicale dove [...] non si mangia, s'ingurgita; si sbevazza, si sputa, si rutta, si scoreggia, si piscia, si suda, si scacazza»²⁹; e gli esempi potrebbero continuare.

Tuttavia, si può davvero pensare che il comico funesto serva a concludere le negoziazioni (e in parte i compromessi) cui il resto della commedia ricorre per discorsivizzare i totem e tabù, o anche semplicemente i nodi socioculturali e di costume, dell'identità nazionale? O forse, al contrario, questi film di volta in volta eccedono e rompono i margini proprio allo scopo di saggiarne limiti e tenuta, metterne a prova la robustezza, un po' come quando *Lo zio di Brooklyn* svela l'obsolescenza dello strumento di censura nell'Italia della seconda Repubblica? Su questa domanda varrà la pena in futuro riaprire la questione.

1. Ci riferiamo nel primo caso, per esempio, a Adriano Aprà, Patrizia Pistagnesi, *Comedy Italian Style 1950-1980*, Rai-Eri, Torino 1986; a Enrico Giacobelli, *La commedia all'italiana*, Gremese, Roma 1990; a Jean A. Gili,

Arrivano i mostri. *I volti della commedia italiana*, Cappelli, Bologna 1980 (ed. or. *La Comédie italienne*, Henri Veyrier, Paris 1983). Nel secondo caso, pensiamo agli scritti di Maurizio Grande, tra cui *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Bulzoni, Roma 1992, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma 1986, e *La commedia all'italiana* (a cura di Orio Caldiron), Bulzoni, Roma 2003, cui aggiungerei Riccardo Napolitano, *Commedia all'italiana. Angolazioni, controcampi*, Gangemi, Roma 1986, e il più recente Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.

2. Ci riferiamo a tutta la letteratura giornalistica e critica fiorita dalla metà degli anni '90 in poi, grazie a riviste come «Nocturno», e a volumi come Marco Giusti, *Dizionario dei film italiani stracult*, Sperling & Kupfer, Milano 1999. Ben altrimenti attrezzato, e scientificamente solido, il recente lavoro di Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012.

3. Rita Fresu, *Politically Correct*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2011, poi consultabile all'indirizzo [www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_\(Enciclopedia_dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/politically-correct_(Enciclopedia_dell'Italiano)/). Cfr. sempre Rita Fresu, *Il gender nella storia linguistica italiana (1988-2008)*, «Bollettino di italianistica» 5, 1, 2008, pp. 86-111.

4. Il riferimento va ovviamente a Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979 (ed. or. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris 1970). Cfr. anche più in generale Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1974.

5. Cfr. Sabina Canobbio, *Confini invisibili: l'interdizione linguistica nell'Italia contemporanea*, in Gabriele Iannaccaro, Vincenzo Matera (a cura di), *La lingua come cultura*, Utet, Torino 2009, pp. 35-47.

6. R. Fresu, *Politically Correct*, cit.

7. Flavio Baroncelli, *Il razzismo è una gaffe. Eccessi e virtù del «politically correct»*, Donzelli, Roma 1996, p. VII.

8. Oltre ai già citati lavori di Grande e Manzoli, ci riferiamo ai lavori di una vita di Goffredo Fofi e Tatti Sanguineti. Di recente, interessanti le analisi sul cinema medio e di genere compiute a più riprese da Alberto Pezzotta, del quale citiamo almeno *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Cineteca di Bologna, Bologna 2012.

9. Tesi sostenuta in Roy Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Alberto Perdisa, Bologna 2001.

10. Qui il riferimento va ancora ancora a Bachtin e Grande. Più di recente, si veda Roberto De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1999.

11. Maurizio Grande, Marco Ferreri, *La Nuova Italia*, Firenze 1974, pp. 40-41.

12. Ci riferiamo alla striscia quotidiana di Cinico Tv, ospitata da Raitre e lanciata dalle testate di Blob e Fuori Orario. Per un'antologia completa e dettagliata, cfr. i due dvd (accompagnati da booklet critico-filologici con la ricostruzione e l'analisi del lavoro di Ciprì e Maresco), a cura della Cineteca di Bologna, *Cinico Tv. Volume primo 1989-1992 e Cinico Tv. Volume secondo 1993-1996*.

13. Enrico Ghezzi, *Nostalgia della catastrofe* in Valentina Valentini, Emiliano Morreale (a cura di), *El sentimento cinico de la vida: il cinema, i video, la televisione di Ciprì e Maresco: da Cinico Tv a Totò che visse due volte*, Luxograph, Palermo 1999, p. 39.

14. Elemento su cui insiste M. Comand, *Commedia all'italiana*, cit.

15. Pensiamo a episodi come: *Il principe azzurro* in *Le belle famiglie* (Ugo Gregoretti, 1964), con Annie Girardot, dove una giovane meridionale viene orribilmente maltrattata dai famigliari, poi è costretta a sposare un uomo di bruttezza indescrivibile e infine si fa suora per poter eventualmente approfittare di scappatelle varie senza maritarsi; *Processo a porte chiuse*, in *Le belve* (Gianni Grimaldi, 1971), dove un infermo di mente viene accusato di stupro e incesto dalle tre sorelle in stato interessante, per poi scoprire che le donne, in combutta, hanno cercato di scaricare sul povero pazzo lo scandalo della maternità pre-matrimoniale; *Fulvia*, in *Noi donne siamo fatte così* (Dino Risi, 1971) con Monica Vitti, dove una donna, in radio, denuncia di essere stata stuprata da tre bruti, ma poi, parlando, offre tutte le coordinate di strada e orari pur di essere nuovamente raggiunta dai violentatori, che si preparano con frusta e altri strumenti di tortura; *Il superiore*, in *Basta che non si sappia in giro!* (Nanni Loy, Luigi Magni, Luigi Comencini, 1976), con Nino Manfredi e Lino Banfi, dove un gruppo di detenuti vessati dalla prepotenza sessuale degli altri condannati, rapisce e minaccia di sodomizzare un agente di custodia, e così via. Per una riconsiderazione generale del film a episodi italiano: Alice Autelitano, *Il cinema infranto. Intertestualità, intermedialità e forme narrative nel film a episodi italiano (1961-1976)*, Forum, Udine 2011.

16. Gianni Canova, *Figure di un ordine cannibale. Monicelli e la morte*, in Leonardo De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, Venezia 2001, p. 185.

17. R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera*, cit.

18. Pier Maria Bocchi, Alberto Pezzotta, Mauro Bolognini, *Il Castoro*, Milano 2008, p. 145.
19. Ne spiega esaurientemente il contesto ancora Pezzotta, nel suo *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, cit., pp. 204-206.
20. Per una più ampia trattazione del rapporto tra generi bassi e Garrone/Sorrentino, cfr. Roy Menarini, *Generi nascosti ed espliciti nel recente cinema italiano*, in Riccardo Guerrini, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Le Mani, Recco-Genova 2009, pp. 42-50.
21. Simone Ghelli, *La tradizione grottesca nel cinema italiano*, L'orecchio di Van Gogh, Falconara Marittima 2009.
22. Enzo Ungari, *I nudi e i morti*, «Cinema e film», 9, estate 1969, p. 248.
23. Giuseppe Turrone, *Capricci*, «Letture», 4, aprile 1970, p. 22.
24. Non sarà un caso che Pasolini collaborò con Scola a *Brutti, sporchi e cattivi*, non senza divergenze di vedute, ma poi non poté per ovvii motivi portare a termine il lavoro.
25. «Non esiste teoria del riso che non sia una filosofia completa, e così non c'è una filosofia completa che non sia una teoria del riso», celebre aforisma in Georges Bataille, *Su Nietzsche*, Cappelli, Bologna 1970, p. 189 (ed. or. *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Gallimard, Paris 1945).
26. Giorgio Cremonini, *Marco Ferreri e le favole della morte*, in Aa.Vv., *Marco Ferreri*, Circolo del Cinema di Imola, 1977, p. 21.
27. Alberto Moravia, *Poveri, sì, ma disonesti*, «L'Espresso», 10 novembre 1976, poi in Alberto Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani, Milano 2010, p. 1100.
28. Bruno Fornara, *Uomini e zii tra cielo e terra*, «Cineforum», 372, marzo 1998, p. 4.
29. Morando Morandini, *Lo zio di Brooklyn*, «Il Giorno», 26 ottobre 1995.

Roy Menarini è professore associato di Storia del cinema e critica cinematografica presso l'Università di Udine. Ha scritto numerosi volumi sul cinema contemporaneo, tra cui *Il cinema di David Lynch* (Alessandria, 2002), *William Friedkin* (Milano, 2003), *Il cinema dopo il cinema* (Genova-Recco, 2011). Ha studiato il cinema nazionale in *La parodia nel cinema italiano* (Bologna, 2002) e la cultura continentale in *Il cinema europeo* (con Mariapia Comand, Bari-Roma, 2006). Collabora artisticamente agli eventi Film Forum, Cinema Ritrovato e Premio Sergio Amidei; dirige la rivista «Cinergie - Il cinema e le altre arti» e la collana di libri omonima per Mimesis Edizioni.