

IL CUORE RIVELATORE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli, Cesare Civita, Alberto Mondadori
<i>soggetto:</i>	dal racconto omonimo di Edgar Allan Poe
<i>sceneggiatura:</i>	Mario Monicelli, Cesare Civita, Alberto Mondadori
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Cesare Civita
<i>scenografia:</i>	Alberto Lattuada
<i>interpreti:</i>	G. Pedoni, G. Caria, G. Buschi, V. Rani
<i>produzione:</i>	Passoridottisti Cineamatori, Milano
<i>formato:</i>	16mm, muto
<i>origine:</i>	Italia, 1934
<i>durata:</i>	15'

Chiuso in una stanza, con un'unica finestra che dà su un albero scheletrico, un uxoricida folle ossessionato dal ricordo della moglie uccisa, continua a sentirne il battito del cuore.

Realizzammo, per conto del Cineguf di Milano a capo del quale vi era Renato Castellani, un piccolo filmato a 16 millimetri tratto da *Il cuore rivelatore* che era stata una delle prime trasposizioni di Poe in cinema col titolo *La coscienza vendicatrice (The Avenging Coscience)* per opera di David W. Griffith nel 1914. Io e Mondadori ci improvvisammo registi, Lattuada, che studiava architettura si occupò delle scenografie mentre da operatore fungeva Cesare Civita, l'editore de *Le grandi firme*, che possedeva alcune macchine a 16 millimetri. [...] Quando venne presentato ai Littoriali della cultura, che nel 1934 si tennero a Roma, non solo non ottenne il premio in cui avevamo sperato, ma fu severamente biasimato e tacciato di *paranoia* perché al tempo del fascismo certe storie che parlavano di follia o di delitti non erano ammesse.

Mario Monicelli, cit. in Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 26.

Cuore rivelatore fu [...] costruito con una scenografia di cartone fatta da Lattuada: una finestra, un albero ischeletrito, un letto in un ambiente nudo; ci rifacevamo molto agli espressionisti tedeschi.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 17.

I RAGAZZI DELLA VIA PAAL

<i>regia:</i>	Mario Monicelli e Alberto Mondadori
<i>soggetto:</i>	dal romanzo omonimo di Ferenc Molnár
<i>sceneggiatura:</i>	Mario Monicelli e Alberto Mondadori
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Cesare Civita
<i>scenografia:</i>	Alberto Lattuada
<i>interpreti:</i>	Giulio Macchi e altri attori non professionisti
<i>produzione:</i>	Alberto Mondadori e Cesare Civita
<i>formato:</i>	16mm, muto
<i>origine:</i>	Italia, 1935
<i>durata:</i>	45'

A Budapest, due gruppi di giovanissimi si contendono il possesso di un campo da gioco. Il giovane protagonista riprende agli avversari la bandiera che essi avevano rubato ai compagni, ma viene scoperto e punito con un bagno forzato. Qualche tempo dopo, benché ammalato, si unisce ai suoi in una violenta battaglia: l'inopportuna scappatella gli è fatale. I ragazzi turbati dalla morte dell'amico dimenticano per sempre gli antichi rancori.

Avevamo preparato una sceneggiatura accuratissima, specificando ogni singola inquadratura, ogni spostamento di macchina. L'uso del sonoro era iniziato solo da pochi anni ed esclusivamente per il 35 millimetri. Noi dovevamo usare il 16 millimetri che era soltanto muto; decidemmo allora di non usare neanche le didascalie e di tentare di raccontare una storia intera solo con le immagini. Il film durava un'ora e un quarto. Fu finanziato soprattutto da Mondadori e da Cesare Civita che in seguito dovette lasciare l'Italia per motivi razziali. A causa della ristrettezza dei mezzi a nostra disposizione giravamo tutto dal vero [...]. Gli attori che impiegammo erano tutti amici o fratelli di nostri amici che non avevano più di dodici o tredici anni, affiancati da Giulio Macchi che è divenuto in seguito regista televisivo. Presentammo il film alla Mostra del cinema di Venezia del 1935 dove fu inserito nella sezione riservata alle opere a passo ridotto; ottenemmo il premio per il miglior film a soggetto favoriti forse dalla coincidenza con la proiezione ufficiale di *No Greater Glory (I ragazzi della via Pàal)* di Franz [sic] Borzage anch'esso tratto dall'omonimo romanzo di Ferenc Molnár e che ottenne la coppa del PNF per il film straniero artisticamente più riuscito. Questo riconoscimento ci permise di essere ammessi a fare una specie di apprendistato negli stabilimenti di Tirrenia dove il

regista cecoslovacco Gustav Machaty, che proprio in quell'anno aveva vinto il Festival di Venezia con *Estasi*, stava girando *Ballerine*.

Mario Monicelli, cit. in Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, pp. 26-27.

Lo stile de *I ragazzi della via Paal* era realistico anche per forza di cose; perché prendemmo quei ragazzini dove li trovammo; perché lo ambientammo in una segheria dove i ragazzi si davano battaglia; perché giravamo in esterni e in appartamenti dal vivo [...]. *I ragazzi della via Paal* era un film drammatico, finiva con la morte del ragazzino; col senno di poi, credo che allora fossi molto indeciso se trattare temi di grande impegno drammatico, psicologico, direi anche truculenti, oppure invece temi ironici e satirici. Era a seconda dei film che vedevo: se vedevo un film di Renoir avrei voluto fare quello lì, se vedevo un film di René Clair cambiavo idea! Certamente questi miei primi due tentativi non avevano niente di umoristico né di divertente. La verità è che credo siano pochissimi quelli che cominciano una loro carriera espressiva facendo dei film comici.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 17.

AL DIAVOLO LA CELEBRITÀ

<i>regia:</i>	Mario Monicelli e Steno [Stefano Vanzina]
<i>soggetto:</i>	Geo Taparelli, Ernesto Calindri, Dino Hobbes Cecchini
<i>sceneggiatura:</i>	Mario Monicelli e Steno
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Leonida Barboni, Tonino Delli Colli
<i>scenografia:</i>	Piero Filippone, Luigi Gervasi
<i>musica:</i>	Carlo Franchi, Mario Funaro
<i>direzione d'orchestra:</i>	Giuseppe Morelli (Orchestra Accademia di S. Cecilia)
<i>canzoni:</i>	“Dolce sera” (Mario Funaro), “Duetto di Mefistofele” cantato da Pia Tassinari
<i>montaggio:</i>	Renzo Lucidi
<i>interpreti:</i>	Ferruccio Tagliavini (il tenore Marini), Mischa Auer (Goffredo Stark), Marilyn Buford (Ellen Rorin), Marcel Cerdan (Maurice Cardan, il pugile), Carlo Campanini (Emilio Pogliuzzi), Leonardo Cortese (prof. Franco Bresci), Folco Lulli (Ramirez), Gianni Rizzo (Max), Franca Marzi (Flora), Bill Tubbs (Antonio), Aldo Silvani (diavolo), Alba Arnova (amica di Ellen), Albert Latcha (manager di Marini), Leo Lenoir (allenatore), Luigi Pavese (delegato sovietico)
<i>produzione:</i>	Maleno Malenotti per Produttori Associati
<i>distribuzione:</i>	Scalera Film
<i>origine:</i>	Italia, 1949
<i>durata:</i>	102'

In uno scatto d'ira, un giovane e povero professore di lingue maledice la propria sfortuna. Il diavolo, in persona, si presenta e gli propone di entrare nei panni di altri uomini, più famosi e potenti di lui, per poter più facilmente conquistare l'amata. Il professore accetta e diventa così un celebre tenore, un pugile campione del mondo e infine un importante diplomatico americano. Infine, decide di tornare quello che era, avendo scoperto che la ragazza di cui è innamorato lo ricambia.

Al diavolo la celebrità era una nostra idea che non era stata scritta per dirigerla noi, l'idea di un diavolo che trasformava il destino degli uomini. Malenotti mise su un cast che sembrava

internazionale: c'era Abbe Lane, che allora aveva un grande successo con Xavier Cugat, c'era Mischa Auer, che era come un elefante di Hollywood che veniva a morire qui, c'era Marilyn Buford che aveva vinto il titolo di Miss America, e c'era Marcel Cerdan che aveva combattuto contro il celebre La Motta. Sembrava che questa serie di personaggi garantisse una certa risonanza, che invece non ottenne affatto. Lo dirigemmo noi anche se non ci riguardava molto: era una commedia molto all'americana.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 27.

Il passaggio alla regia di Steno e Monicelli avviene con naturalezza. L'affiatata coppia ha lavorato nell'immediato dopoguerra alle opere di Freda, ma soprattutto ha contribuito alle sceneggiature che hanno visto l'affermarsi di alcuni comici gravitanti nell'orbita di Totò. [...] L'esordio avviene però con Campanini in *Al diavolo la celebrità* (1949). Il successo, l'anno precedente, di *Totò al giro d'Italia* di Mattoli, con Totò disposto a mercanteggiare col diavolo l'anima in cambio di essere pari, come pedalate, a Bartali, Coppi e Bobet, ha sicuramente influenzato questi "sogni proibiti" piccolo-borghesi, destinati a infrangersi di fronte alla normalità consolatoria. L'esordio di Steno e Monicelli è anche l'esordio del produttore Malenotti, e vede tra gli interpreti uno degli antesignani della calata degli americani in Italia, il caratterista Mischa Auer. [...] *Al diavolo la celebrità* passa sostanzialmente inosservato.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 17-18.

Film frammentario, con salti d'ambiente e di recitazione, *Al diavolo la celebrità!* ha continui ed espliciti riferimenti ed omaggi alla farsa come, per esempio, la rissa fra i rappresentanti delle nazioni convenuti a Parigi, culminata con l'esplosione finale del *Palazzo*, l'inseguimento nella *hall* dell'albergo in Messico fra Cardan, Pogliuzzi e gli scherani di Ramirez, la ripetuta gag della torta in faccia a *sua eccellenza* Stork e al marajà. Queste sequenze accelerano il ritmo da commedia brillante che predomina tutto il film nonostante alcune cadute di ritmo, come l'intermezzo operistico e l'incontro di pugilato, che ne fanno un'opera disuguale anche se piena di trovate ed invenzioni.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 46.

TOTÒ CERCA CASA

<i>regia:</i>	Steno e Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Vittorio Metz, dal racconto <i>Il custode</i> di M. Muscariello
<i>sceneggiatura:</i>	Age[nore Incrocci], [Furio] Scarpelli, Steno, Mario Monicelli, Vittorio Metz, Marcello Marchesi
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Giuseppe Caracciolo
<i>scenografia:</i>	Carlo Egidi
<i>costumi:</i>	Anna Maria Fea
<i>musica:</i>	Carlo Rustichelli
<i>montaggio:</i>	Otello Colangeli
<i>interpreti:</i>	Totò (Beniamino Lomacchio), Aroldo Tieri (Checchino), Marisa Merlini (la patronessa), Folco Lulli (ambasciatore del Kukistan), Mario Riva (proprietario dell'agenzia), Cesare Polacco (vice custode), Alda Mangini (Amalia Lomacchio), Luigi Pavese (capoufficio), Mario Castellani (imbrogliatore), Giacomo Furia (Pasquale Saluto), Lia Molfese (Aida Lomacchio), Mario Gattari (Otello Lomacchio), Alfredo Ragusa (bidello), Enzo Biliotti (sindaco), Flavio Fiorin (vedova)
<i>produzione:</i>	Carlo Ponti per Artisti e Tecnici Associati
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1949
<i>durata:</i>	80'

Un poveretto senza casa, Beniamino Lomacchio, vive con la famiglia in un edificio scolastico, come altri sfollati. Quando è costretto a cercarsi un'altra sistemazione, avendo un posto di impiegato comunale, si appropria di un documento che assegna a uno sconosciuto un posto di custode e un appartamento di ben quattro stanze. Il ruolo di guardiano sarà nel cimitero e la casa, ovviamente, all'interno dello stesso. La famiglia vi si insedia ma si dà presto alla fuga in preda al terrore per un fantasma, che in realtà è il fidanzato della figlia. Dopo molte avventure, per la famigliola non resta che una camera di un manicomio.

Con *Totò cerca casa* si voleva colpire un obiettivo abbastanza diffuso: fotografare i problemi che nascevano nel dopoguerra, i conflitti, l'epurazione, il fascismo mimetizzato, la falsa democrazia, il problema dell'alloggio, la corruzione e il qualunquismo. Volevamo dare il ritratto di un'epoca, di una società in ebollizione [...]. *Totò cerca casa* ebbe soltanto dei piccoli problemi con la censura, per il linguaggio. Nel '49 la censura ancora non si era organizzata bene, risentiva ancora dell'anarchia degli anni immediatamente precedenti.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 28-30.

Probabilmente Totò non legge quello che si stampa sul suo conto, lo ha dimostrato restando insensibile ai cambiamenti, restando fedele al suo istinto comico, anzi alle sue vecchie battute che ogni tanto ancora oggi ripete come se il tempo non fosse nemmeno trascorso da quando caracollava sulle tavole del Teatro Principe. In un mondo teatrale così sconnesso, Totò rimane un punto fermo. È certo un attore inimitabile, che non è mai volgare, perché i suoi gesti più volgari diventano arabeschi da contorsionista e le sue battute hanno la forza delle domande stupide. Oggi Totò è talmente definito che si è messo a fare un film dietro l'altro senza avere bisogno nemmeno di una trama.

Ennio Flaiano, *Totò cerca casa*, «Il Mondo», 31 dicembre 1949.

Uno dei vantaggi (di *Totò cerca casa*) è il riferimento tempestivo all'attualità più vicina e dolorosa. Nelle vicissitudini dell'impiegato anagrafico avventizio Beniamino Lomacchio (Totò) e della sua famiglia c'è il dolore di un'Italia da ricostruire, il disperato arrabattarsi di milioni di poveracci, la speranza di un futuro finalmente tranquillo. Steno e Monicelli toccano un nervo scoperto, e svelano un'Italia in cui, a cinque anni dalla fine della guerra, diversi sfollati vivono ancora nei locali di Cinecittà. In *Totò cerca casa* c'è anche altro: la nascita di nuovi egoismi, il risorgere della corruzione, il nuovo sfruttamento che la politica fa della retorica. «Sfollati di tutto il mondo, unitevi», urla Totò, e nel finale abbatte l'ultimo inutile monumento alla ricostruzione, eretto dal sindaco a spese del Comune mentre Lomacchio, per mangiare, era costretto a rubare.

L'idea-chiave di Steno e Monicelli è trasferire un comico surreale in un contesto drammaticamente ancorato al presente. I due registi hanno assorbito la lezione di Charlot, che scatenava il suo umorismo in un contesto di realissima miseria, e che riusciva a far convivere trovate esilaranti e

polemica sociale. L'amore che Steno e Monicelli hanno per le comiche del muto li porta a vere e proprie citazioni: nella scena ambientata al cimitero chiedono a un attore (Flavio Fiorin) di interpretare una grottesca parte femminile (una vedova), come si faceva ai tempi di Buster Keaton e Mack Sennett; di evidente derivazione americana anche la corsa finale di Totò, su un'automobile che ha una bomba collegata ai freni (se si ferma salta in aria, come cinquant'anni dopo il bus del thriller americano *Speed*).

Dentro *Totò cerca casa*, però, la rivista c'è ancora: la scena in cui l'attore timbra all'impazzata tutto quanto gli capita sotto tiro (compreso il sedere del sindaco) è la riproposizione di un celebre sketch dell'*Orlando curioso*. Hanno sapore di palcoscenico anche altre situazioni, risolte direttamente sul set sulla base di una semplice traccia. Di una di queste è protagonista un eccellente caratterista napoletano, Giacomo Furia, che interpreta un signore apprensivo allo sportello dell'impiegato Totò. «Ho lavorato un giorno solo», ricorda Furia, «ma lo ricordo perché ho avuto il piacere di conoscere Totò. Ero stato chiamato proprio per dire due battutine, dovevo solamente andare all'anagrafe e denunciare la nascita di mio figlio. Invece venne fuori una cosa molto carina sulla difficoltà di trovare il nome giusto perché il personaggio di Totò bocciava ogni nome che proponevo. Capii che Totò andava cercando da me dei nomi che potessero dare dell'imbarazzo... Chiamandosi Palmiro, per esempio, poteva essere solo di sinistra per via di Togliatti, e roba del genere. Totò rispondeva "No, no, no, per carità..." e così andammo avanti per un bel po'. Fu fatto tutto "a soggetto", non era scritto sulla sceneggiatura».

In *Totò cerca casa* recita anche Marisa Merlini, che ha appena smesso i panni della lugubre baronessa Von Krapfen di *L'imperatore di Capri*. «Ci davano gli scarti degli altri film», si lamenta oggi l'attrice, «pellicole attaccate con l'acetone. I film di Totò erano davvero molto poveri: allora bisognava accontentarsi di quello che ci dava la produzione e girare ogni film in ventotto giorni, facendo dalle trenta alle quaranta inquadrature al giorno. Lavoravamo dodici ore al giorno, senza i sindacati, e lui si portava appresso sempre gli stessi attori perché conoscevano i suoi lazzi, le sue battute, sapevano andargli appresso e non fermavano il film. In *Totò cerca casa*, cinquant'anni fa, facevo la maestra, oggi dicono che ero bellissima. Totò non stuzzicava mai le attrici e aveva un gran cuore: ricordo che il primo giorno di riprese arrivava un gioielliere e lui comprava un braccialetto a tutti quanti».

Sul set di *Totò cerca casa* Marisa Merlini ricorda il solo Steno, «l'unico regista che stimava e apprezzava Totò, il più intelligente, il più umano, il più arguto, quello che lo ha capito prima del grande Pasolini». Effettivamente Monicelli, a una ventina di giorni dal primo giro di manovella, abbandona il set per un breve periodo. Lo racconta una noticina di «Cine Illustrato»: «I produttori lo hanno cercato affannosamente per sapere la ragione delle sue improvvise dimissioni. Monicelli li ha

guardati torvo, in silenzio, poi ha chiarito con molta calma: «Ho abbandonato la regia perché Totò dice: “La macchina qui, la macchina là”. Due registi per un film andranno bene, ma tre sono decisamente troppi!»

Per il lancio del film, tra fine novembre e inizio dicembre, Carlo Ponti inonda mezza Italia di cartoline con un accorato appello: «Sto cercando casa, aiutatemi a trovarla!», firmato Totò. La pellicola esce prima dell'*Imperatore di Capri* e ottiene un successo clamoroso. Il popolino scopre che anche Totò ha i suoi stessi guai e si commuove quando lo sente esclamare: «Anche le lumache hanno una casa e non debbo averla io?».

Alberto Anile, *I film di Totò (1946-1967) - La maschera tradita*, Genova, Le Mani, 1998, pp. 78-80.

VITA DA CANI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli e Steno
<i>soggetto:</i>	Mario Monicelli e Steno
<i>sceneggiatura:</i>	Sergio Amidei, Aldo Fabrizi, Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Nino Novarese, Fulvio Palmieri, Steno
<i>fotografia (bianco e nero):</i>	Mario Bava
<i>scenografia e costumi:</i>	Flavio Mogherini
<i>musica:</i>	Nino Rota
<i>canzoni:</i>	Aldo Fabrizi, Nino Ravasini, Mario Ruccione, Nino Rota
<i>montaggio:</i>	Mario Bonotti
<i>interpreti:</i>	Aldo Fabrizi (cav. Nino Martoni), Gina Lollobrigida (Margherita), Delia Scala (Vera), Tamara Lees (Franca), Nyta Dover (Lucy D'Astrid), Marcello Mastroianni (Carlo), Giovanni Barrella (impresario), Bruno Corelli (Dedè Moreno, primo ballerino), Enzo Furlai-Furlanetto (Boselli), Michele Malaspina (commendatore Cantelli), Tino Scotti (se stesso), Aldo Giuffré (barista), Enzo Maggio (Gigetto)
<i>produzione:</i>	Carlo Ponti per Excelsa - Artisti e Tecnici Associati
<i>distribuzione:</i>	indipendenti regionali
<i>origine:</i>	Italia, 1950
<i>durata:</i>	106'

Storia di tre ragazze desiderose di fare fortuna: Franca, lasciato il lavoro, conosce Vera, una ballerina, ed entra a far parte della sua compagnia. Durante una tournée al Nord, le due donne frequentano altrettanti uomini. Franca, abbandona la compagnia per andare con uno dei due. A sostituirla viene chiamata Margherita, che ottiene un grande successo. Quest'ultima fa carriera, Franca accetta un matrimonio di convenienza, ma incontrato l'ex fidanzato diventato ricco, in preda allo sconforto si uccide. Vera sposa un bravo ragazzo.

Grazie ad Aldo Fabrizi in *Vita da cani* riuscimmo a trattare del mondo dell'avanspettacolo che c'interessava molto. Fabrizi collaborò alla sceneggiatura perché aveva moltissimi aneddoti e ricordi personali. Lui in *Vita da cani* rifà un po' se stesso e un po' si ispira ad altri attori più o meno noti che non avevano avuto fortuna. Collaborò anche Amidei che conosceva bene quel mondo. Quando

lo facemmo non sapevamo che Lattuada e Fellini stavano girando *Luci del varietà*, né loro sapevano del nostro film. Il varietà era una miniera che è stata poco sfruttata. Così come adesso chissà quanto ci sarebbe da dire del cabaret.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 32.

Tanto di cappello ai signori registi Steno e Monicelli, tanto di cappello perché siamo davanti a dell'autentico cinematografo che non solo "funziona" come si dice nel gergo, ma che è altresì il prodotto di due valenti artisti. [...] *Vita da cani* è vita reale, di oggi; il pericolo grosso consisteva nel fatto che i tipi diventassero macchiette, che le situazioni fossero forzate, come troppo spesso ci è stato dato di vedere, che le combinazioni fossero combinate per risolvere a ogni costo situazioni a cui la logica nega ogni parvenza di verità; siamo invece di fronte a fatti da cui non esula mai l'umanità e i tipi diventano caratteri, primo fra tutti Fabrizi, capo dei cittadini di Guittalemmè.

Carlo Trabucco, *Vita da cani*, «Il Popolo», 1 ottobre 1950.

Steno e Monicelli con il loro film *Vita da cani* hanno voluto presentare una nuova interpretazione di questo mondo dell'arte cosiddetta varia, insieme prestigioso e logoro [...] avvertendo senza dubbio il carattere ormai oleografico dell'argomento, hanno avuto la buona idea, soprattutto nella prima parte, di puntare sulla descrizione di un ambiente meno noto: quello dei paesini visitati, appunto, soltanto dalle compagnie di terzo e quarto ordine. Abbiamo anche noi viaggiato in provincia e così abbiamo trovato con piacere le sale squallide e gelate, di solito adibite a cinema, con le sgangherate poltrone popolate di sbiaditi contadini: i minuscoli palcoscenici e le orchestre di tromboni; le locande rustiche avvezze a ospitare sensali di bestiame e viaggiatori di commercio; i caffè affollati ai giorni di mercato. [...] Tutta la prima parte del film è non soltanto divertente ma anche veritiera. Peccato che i due registi non abbiano insistito su quegli ambienti così genuini e relativamente nuovi. Nella seconda parte, invece, il film passa dalla provincia inedita e povera alla città ricca e troppo nota, dalla descrizione d'ambiente all'intreccio e subito decade nella ricetta e nel luogo comune [...].

Alberto Moravia, *Vita da cani*, «L'Europeo», 15 novembre 1950.

Il lavoro non manca di un certo brio ed è animato dall'ottima interpretazione di Aldo Fabrizi. La vicenda dà un certo rilievo ai buoni sentimenti, che possono allignare anche in un ambiente corrotto; ma i numerosi elementi negativi (scene di nudità, danze lascive, situazioni scabrose, battute immorali, un suicidio) sommergono quanto nel lavoro c'è di buono. Il film è moralmente censurabile, la visione è esclusa per tutti.

Giudizio del C.C.C., «Rivista del Cinematografo», n. 11, novembre 1950, p. 25.

La vita da cani è quella che sono costretti a condurre attraverso borgate e piccole città gli attori dei varietà di quart'ordine in perpetua lotta con i conti da pagare, le crisi della "prima donna", il repertorio da mutare ad ogni nuova occasione secondo i gusti e gli umori del pubblico, il freddo, la fame, le terze classi dei treni e, non di rado... gli agenti di Pubblica Sicurezza. Una simile materia, ricca di umanità, come di aspetti umoristici, è stata però trattata da Steno e Monicelli secondo la più facile formula farsesca, variamente mescolata ad elementi melodrammatici di cattiva lega e a sentimenti dolciastri derivati parte dai vecchi feuilletons e parte dai recenti giornali a fumetti. Solo ogni tanto qualche trovata meno insistita delle altre strappa risa gradite, solo ogni tanto qualche personaggio rivela una coloritura umana originale e sincera. Tra gli interpreti Aldo Fabrizi, nelle vesti del capocomico, compone un personaggio di un'umanità spesso accorata e genuina, non di rado però grandiloquente e troppo carica di accenti. Fra gli altri, Gina Lollobrigida, Delia Scala, Tamara Lees e Marcello Mastroianni.

Gian Luigi Rondi, *Prima delle "prime" - Film italiani 1947-1977*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 68.

Quanto a *Vita da cani*, è una produzione di Ponti sul mondo del varietà, che vede la luce quasi contemporaneamente a *Luci del varietà* di Fellini e Lattuada. Il tono amarognolo che costituirà una delle caratteristiche del cinema di Monicelli fa capolino in *Vita da cani*, dove si espongono gli splendori e le miserie del mondo della rivista proprio quando questa gloriosa forma di spettacolo entra in crisi sotto i colpi del cinema prima, ma soprattutto della televisione poi.

La lavorazione conobbe polemiche proprio perché Fellini e Lattuada stavano dirigendo *Luci del varietà*: Lattuada e Fellini rivendicavano infatti la paternità del soggetto. Ma il pubblico sembrò gradire molto di più l'opera di Steno e Monicelli, che riuniva numerosi esponenti delle piccole

compagnie (come appunto la Martoni): Fabrizi anzitutto, poi la Lollobrigida, Delia Scala, Tamara Lees, Nyta Dover, Mastroianni, Tino Scotti. Scotti ricorda che: «in *Vita da cani* c'era la vita dell'avanspettacolo: l'attore che scappa dall'albergo e lascia la valigia piena di carta dicendo: vengo subito a pagare, ho la valigia in camera; e poi non torna più... Al punto di arrivare a comperare le valigie di fibra della Standa, che costavano una lira allora». E la vena che ispira Monicelli è la stessa che, nel 1979, lo condurrà a descrivere un altro mondo dello spettacolo marginale, quello del catch femminile in *Temporale Rosy*.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 21-22.

È ARRIVATO IL CAVALIERE!

<i>regia:</i>	Steno e Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dalla rivista <i>Ghe pensi mi</i> di Marcello Marchesi, Vittorio Metz, Tino Scotti
<i>sceneggiatura:</i>	Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Tino Scotti con la collaborazione di Age, Scarpelli, Steno e Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Mario Bava
<i>scenografia:</i>	Flavio Mogherini
<i>musica:</i>	Nino Rota
<i>montaggio:</i>	Mario Borghi, Franco Fraticelli
<i>interpreti:</i>	Tino Scotti (il Cavaliere), Silvana Pampanini (Carla Colombo), Enrico Viarisio (ministro), Alda Mangini (sua moglie), Nyta Dover (Musette), Enzo Biliotti (commissario), Galeazzo Benti (marchese Bevilacqua), Carlo Mazzarella (assessore), Marcella Rovena (signora Varelli), Giovanna Galletti (signora Colombo), Arturo Bragaglia (Buchs), Rocco D'Assunta (capo dei banditi), Francesco Collino (commendatore Varelli), Ettore Jannetti (signor Colombo)
<i>produzione:</i>	Carlo Ponti per Excelsa - Artisti e Tecnici Associati
<i>distribuzione:</i>	Minerva
<i>origine:</i>	Italia, 1950
<i>durata:</i>	79'

Su un terreno destinato alla costruzione di un palazzo, si insediano alcuni ambulanti, capeggiati dal Cavaliere. Poco dopo il loro arrivo, già corrono il rischio di doversene andare perché il proprietario si è deciso a costruire una casa per la figlia, prossima alle nozze. Il capo riesce a mandare a monte il matrimonio, ma il sollievo è solo momentaneo e alla fine il Cavaliere deve capitolare di fronte agli imminenti scavi per la costruzione della metropolitana.

Dopo *Totò cerca casa* ci fu il boom del cinema comico. Da Milano giunse la notizia che Tino Scotti stava ottenendo dei successi strepitosi nei teatri milanesi, così pensammo di fare qualcosa con questo nuovo comico e ci mettemmo a scrivere anche per lui. Si era sempre a caccia di comici che emergevano. Mettemmo in piedi la vicenda di *È arrivato il cavaliere* che fu abbastanza infelice,

anche se il film andò bene. Scotti era una macchietta poco reale, apparteneva ad altri tempi; il suo personaggio usava un linguaggio ricercato, però senza conoscerlo, da ignorante; era vestito in maniera assurda, da *belle époque*.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 32.

È facile, ad una prima sommaria osservazione, trovare le “fonti” cui i due registi si sono ispirati nel realizzare il loro film. Fonti illustri che possono risalire alle classiche comiche di Charlie Chaplin ed a quelle, pure classiche, di Ridolini. Una fonte impegnativa, che implicava uno sforzo di adeguamento dei mezzi moderni del film sonoro e parlato allo stile dei due classici del muto. Non doveva essere un rifare il verso a tanti nomi, ma riuscire a far rivivere quel filone comico che invano altri registi hanno cercato mediante lo sfruttamento di attori tipici come Macario, Totò e, altrove, Red Skelton e Danny Kaye. Impresa non poco impegnativa che possiamo dire riuscita, sia pure con i dovuti limiti imposti, prima che da altre difficoltà, dall'ombra troppo grande dei modelli del passato.

La scelta di Tino Scotti quale protagonista del racconto è stata indovinata. La maschera dell'attore milanese si presta più di ogni altra a quella mimica vulcanica che muove un po' tutto il film; e la sua recitazione, dinamica e martellante, fa da parallelo sonoro alle movenze burattinesche del personaggio. Il sonoro, quindi, si aggiunge in modo naturale all'immagine e la equilibra, senza far sentire il proprio peso. Non che il film sia esente da quelle esuberanze verbali che gli stessi autori hanno portato quale retaggio della loro esperienza di giornalisti umoristi: un maggior controllo del dialogo avrebbe senza dubbio giovato all'espressione cinematografica del pazzo intreccio che è alla base del lavoro; ma, indubbiamente, tra i tanti tentativi italiani di film puramente comico, questo *È arrivato il cavaliere*, è certamente tra i pochi che possano dirsi riusciti in buona parte.

Il film va preso così com'è: un fatto, basato sul personaggio centrale del “bauscia”, specie di “Giggi er bullo” milanese, che, però dopo una serie di avventure impensabili a mente fredda e che lo portano da Milano a Roma, e perfino ad un rapido giro del mondo, riesce nel suo intento di conservare agli sfollati il terreno che, altrimenti, sarebbe stato destinato alla costruzione di una villa privata.

Tutto l'arco del racconto è pieno di trovate intelligenti, che, nel loro formalismo riescono pienamente a divertire di una comicità di ottima lega. L'episodio del bambino terribile, quello della vita organizzata nel vecchio rifugio antiaereo del terreno in lotta, con ascensore e telefono di fortuna, e quello del viaggio in pattini agganciato ad un autocarro sono forse i punti migliori del

film. Dove il film si indebolisce un po' è nel ricorrere troppo spesso a quei mezzi tecnici che erano usuali nei film comici del tempo che fu: troppo spesso si è usata l'accelerazione, troppo spesso si è sentito il peso di un'espressione voluta, anche se non necessaria.

In ogni modo, con i limiti che abbiamo detto, e considerato tutto il film come un tentativo possibile di sviluppi avvenire, riconosciamo alla coppia degli inseparabili Steno e Monicelli il merito di aver coraggiosamente agganciato il moderno film comico a quella tradizione da cui soltanto, se così sarà, potrà sorgere il nuovo film comico della nostra epoca.

Il duo Steno-Monicelli non è al suo primo film. Già abbiamo conosciuto *Totò cerca casa* ed il più recente *Vita da cani*. In quello, mediante lo sfruttamento della maschera Totò, i due giovani registi avevano tentato la strada del film comico, intendendo la comicità in un senso classico, come movimento di immagini, e, a parte i difetti che non mancavano, avevano portato sullo schermo un Totò tra i meno scadenti che ci era stato dato di conoscere. Era evidente il loro rifarsi a modelli del vecchio cinema muto (vedi la corsa del letto per vie della città) ma non si può dire che il loro fosse un semplice copiare, ma piuttosto un cercare, attraverso la vecchia strada, un nuovo modo di rendere la comicità cinematografica. Nel secondo invece hanno tentato un film d'ambiente, certamente meglio riuscito del primo, ma in cui era stato evitato ogni passaggio che implicasse una qualunque difficoltà di narrazione.

Con *È arrivato il cavaliere* Steno e Monicelli sono tornati al primo tipo di film.

Giorgio Santarelli, *È arrivato il cavaliere*, «La Rivista del Cinematografo», n. 2, 1951, pp. 26-27.

La vicenda per se stessa, non è edificante: il lavoro comprende inoltre numerose scene con donne in costumi succinti o addirittura indecenti e un dialogo fiorito di scurrilità e di doppi sensi libertini. Il film risulta moralmente censurabile: la visione è esclusa per tutti.

Giudizio del Centro Cattolico Cinematografico, *ibid.*

Il "cavaliere" è un intraprendente squattrinato, divenuto in poco tempo il *factotum* di una singolare comitiva di sfollati accampata fra le rovine della periferia milanese. La sua capacità di risolvere qualsiasi garbuglio lo fa chiamare in soccorso da chiunque sia nei guai ed ecco così che il giorno in cui gli sfollati stanno per cadere sotto i rigori della legge, al cavaliere viene dato l'incarico di risolvere la situazione, passando attraverso vicissitudini di ogni sorta, a cominciare da un

avventuroso incontro con alcuni banditi fino ad uno spericolato viaggio a Roma, a tu per tu con i ministri.

Ogni cosa, naturalmente, andrà come gli sfollati desiderano e ancora una volta il cavaliere l'avrà avuta vinta. La vicenda tutta ispirata ad una comicità grottesca, sul tipo di quella in voga ai primi tempi del muto, è stata raccontata da Steno e Monicelli con una facilità di trovate a volte piuttosto dozzinali, ma generalmente divertenti e con un piglio eccitato e un po' burattinesco che, spesso, ottiene liete risa da parte del pubblico. La misura, però, è raramente osservata e, a lungo andare, l'ininterrotta girandola di situazioni farsesche mette a una certa prova la pazienza dello spettatore esigente. Da ricordare, comunque, l'interpretazione di Tino Scotti che, con questo film, sembra voler introdurre un genere nuovo di comicità, calcato con ogni evidenza sullo stampo dei Ridolini e dei primi Charlot, ma qua e là anche abbastanza originale.

Gian Luigi Rondi, *Prima delle "prime" - Film italiani 1947-1977*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 75.

GUARDIE E LADRI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli e Steno
<i>soggetto:</i>	Piero Tellini
<i>sceneggiatura:</i>	Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Steno
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Mario Bava
<i>scenografia:</i>	Flavio Mogherini
<i>musica:</i>	Alessandro Cicognini
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Totò (Ferdinando Esposito), Aldo Fabrizi (brigadiere Lorenzo Bottoni), Ave Ninchi (Giovanna Bottoni), William C. Tubbs (mister Locuzzo), Ernesto Almirante (Carlo Esposito, il padre), Pina Piovani (Donata Esposito, la moglie), Rossana Podestà (Liliana Bottoni, la figlia), Pietro Carloni (il commissario), Mario Castellani (Amilcare, il tassista), Carlo Delle Piane (Liberio Esposito, il figlio), Aldo Giuffré (socio di Esposito), Gino Leurini (Alfredo, il cognato)
<i>produzione:</i>	Dino De Laurentiis e Carlo Ponti per Golden Film
<i>distribuzione:</i>	Lux Film
<i>origine:</i>	Italia, 1951
<i>durata:</i>	105'

Un abile truffatore, Ferdinando, inganna un americano ma viene da questi riconosciuto durante la distribuzione di pacchi dono. Ferdinando riesce a fuggire, ma viene inseguito da un goffo brigadiere che non si dà pace fin quando non riesce ad acciuffarlo. Dopo una lunga ricerca, il carabiniere rintraccia l'abitazione del malfattore. Tuttavia, l'ignara famiglia di Ferdinando conquista il cuore del duro tutore della legge; i due, alla fine, si incontrano e diventano amici. Il ladro accetta di essere arrestato e il carabiniere, per riconoscenza, nasconde ai suoi familiari la verità.

In Italia con la liberazione, la democrazia, si potevano affrontare dei temi che non si erano ancora affrontati, e quel tema era un tema molto sentito, popolare, nuovo, diverso, era umoristico ma aveva in sé anche una radice sociale che valeva la pena di trattare: una guardia e un ladro, che poi, nella

realtà della vita, erano equiparabili sullo stesso piano, perché i problemi che avevano con la famiglia, la sopravvivenza, erano comuni e quindi, tutto sommato, facevano amicizia e si scambiavano i ruoli, uno andava in galera portato da quell'altro e quello si occupava della sua famiglia.

Mario Monicelli, cit. in Adriano Aprà (a cura di), *Ladri di cinema*, Milano, Ubulibri, 1983, p. 197.

Le notevoli possibilità insite nella costruzione tematica di questo film offrivano, per una certa originalità e freschezza, una feconda occasione di raggiungimento di un gustoso clima satirico-caricaturale denso di significazioni umane. Purtroppo nell'opera tale clima appare troppo fuggevolmente e occasionalmente raggiunto e di essa occorre quindi parlare come di un'ottima occasione mancata. L'opposizione del mondo dei ladri a quello delle guardie, schematizzati in due personaggi dai riflessi bozzettistici, ma ciascuno con un suo mondo ed un suo ambiente, che gradatamente si dissolve in un complesso di vicende che conducono i due protagonisti quasi ad un rovesciamento della loro abituale posizione reciproca, per un'istanza umana che si manifesta dentro di essi con una urgenza superiore all'arida inflessibilità dei codici e delle leggi: non è difficile individuare, pur nella mancanza di un'assoluta originalità di impostazione (si potrebbero facilmente trovare numerosi precedenti, particolarmente nei film clairiani), la possibilità su tale spunto di dar vita a un clima superficialmente farsesco, in cui però i rapporti umani fossero esaminati e composti al lume di un'intensa e commossa partecipazione che si risolvesse infine in un trepido invito ad una più larga solidarietà e comprensione.

Non potremmo onestamente affermare che occasione così fertile di felici possibilità, sia stata sagacemente e completamente sfruttata, nonostante che le figure dei protagonisti fossero state affidate a due interpreti di consumata abilità quali Fabrizi e Totò, finalmente utilizzati in personaggi al di fuori dei logori schemi macchiettistici in cui sono abitualmente avviliti. La deficienza essenziale del film va riscontrata anzitutto in una sostanziale mancanza di approfondimento umano, nel senso che l'essenza dei personaggi e l'ambiente in cui vivono appaiono risolti secondo facili schemi, orientati verso il macchiettismo e obbedienti a prevedibili preferenze plateali: personaggi e situazioni, se pur mostrano qualche tratto gustoso e in cui la fantasia caricaturale si investe di significato umano, sono discontinui e privi di coerenza ed unità estetica. Essi non rispondono cioè ad una intima istanza poetica e non seguono pertanto una linea costruttiva organica e inderogabile ma piuttosto un estro improvvisato non sempre ugualmente fertile e fecondo. Tali fratture e discontinuità sono presenti in tutto il film: a fronte di un'impostazione e di una caratterizzazione

abbastanza precisa dei due personaggi centrali, stanno la convenzionalità o addirittura la banalità dei molti personaggi di contorno.

Nino Ghelli, *Guardie e ladri*, «Bianco e Nero», n. 1, gennaio 1952, pp. 87-88.

Questo film ha molte qualità e non bisogna lasciare che l'eccesso di onori tributatigli, a scapito di *Umberto D.* e de *Il cappotto*, nuoccia alla sua reputazione. L'elemento più stimabile in *Guardie e ladri* è indubbiamente la sceneggiatura. I ladri hanno sempre ispirato ai cineasti italiani una prevedibile simpatia (cfr. *Roma città aperta*). Qui vediamo Aldo Fabrizi accanirsi con rammarico nell'inseguimento di Totò. Durante questa impegnativa caccia all'uomo il carabiniere e il ladro finiscono per legarsi di una sorta di amicizia alquanto imbarazzante nell'esercizio delle loro rispettive professioni. Totò si lascerà arrestare per non recare danno alla carriera di Fabrizi, ma sia l'uno che l'altro saranno parecchio dispiaciuti di arrivare fino a questo punto. Steno e Monicelli hanno ricamato su questo semplice tema, sempre con gentilezza, e molto spesso con intelligenza. Si deve loro riconoscere di aver saputo dirigere con una discrezione senza cedimenti due attori comici molto talentosi ma anche molto impegnativi da gestire.

André Bazin, *Gendarmes et voleurs*, «Cahiers du Cinéma», n. 13, 1952, p. 16.

I film in cui Monicelli (con o senza Steno) dirigerà ancora Totò saranno tutti figli di *Guardie e ladri*; e lo saranno anche altre esperienze prestigiose, come *L'oro di Napoli* di De Sica e *Dov'è la libertà?* di Rossellini. *Guardie e ladri* dunque, anche grazie all'appoggio della critica, diventerà modello per il futuro. E apparirà sempre più evidente come il personaggio-Totò inventato dal film di Steno e Monicelli abbia derubato la maschera-Totò dei suoi tratti più rivoluzionari ed aggressivi, alleggerendolo delle sue caratteristiche d'avanguardia.

Durante la lavorazione, Monicelli e Steno avevano ricevuto dall'attore diversi suggerimenti di matrice surreale, che i due registi hanno quasi sempre respinto, ammettendo solo qualche contributo del repertorio di rivista. La recitazione di De Curtis è stata portata sullo stesso piano di Fabrizi, annullandone ogni anelito al fantastico, al mistero, alla morte. La maschera di Totò si umanizza, il personaggio matura ma il Pinocchio che c'era in lui muore. Di tutto ciò Monicelli avrà, diversi anni dopo, a pentirsi, riconoscendo di aver voluto trasportare la comicità dell'attore su un piano più realistico con un accanimento forse eccessivo, castrante.

Dopo *Guardie e ladri* Totò non può tornare a essere quello di prima: per entrare nell'universo neorealista deve rinnegare il ricordo delle riviste. E questo cambio di rotta trova un segno emblematico, quasi una dichiarazione d'intenti, nell'ultima sequenza del film. Mentre si avvia con Fabrizi verso la galera, Totò sente venire da un'osteria il suono dolce di una fisarmonica. Un motivo orecchiabile, che gli suona familiare. «Che musica è?», chiede il ladro. «Non so», risponde la guardia. Per farselo tornare in mente provano a fischiettarlo, inutilmente. La canzone che suonano in osteria è *La fioraia del Pincio*, il popolarissimo motivo che la Magnani cantava nel '40 in *Quando meno te l'aspetti*, compagnia Grandi Riviste Totò. Ora i due non la ricordano, non sanno più mettere insieme le parole. Lasciano perdere e riprendono il cammino verso il commissariato; è come se voltassero le spalle al ricordo della rivista per avviarsi malinconicamente verso una nuova carriera.

Alberto Anile, *I film di Totò (1946-1967) - La maschera tradita*, Genova, Le Mani, 1998, pp. 121-122.

TOTÒ E I RE DI ROMA

<i>regia:</i>	Steno e Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	liberamente tratto dai racconti <i>La morte dell'impiegato e Esami di promozione</i> di Anton Cechov
<i>adattamento:</i>	Dino Risi, Ennio De Concini [non accr.]
<i>sceneggiatura:</i>	Ennio De Concini, Peppino De Filippo, Mario Monicelli, Dino Risi, Steno
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Giuseppe La Torre
<i>scenografia:</i>	Alberto Tavazzi
<i>costumi:</i>	Giuliano Papi
<i>musica:</i>	Nino Rota
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Totò (Ercole Pappalardo), Anna Carena (Armida, la moglie), Alberto Sordi (Palocco, maestro elementare), Aroldo Tieri (Pietrucci), Giulio Stival (Sua Eccellenza Langherozzi Schianchi), Giovanna Pala (Ines, figlia di Ercole), Ernesto Almirante (Padreterno), Pietro Carloni (capoufficio Capasso), Edoardo Passarelli (maestro esaminatore), Marisa Fimiani (squillo al Sistina), Gianni Glori (Giorgio), Anna Vita (figlia di Ercole), Ada Mari (figlia di Ercole), Eva Vanicek (Susanna, figlia di Ercole), Giulio Cali (suonatore di tromba)
<i>produzione:</i>	Romolo Laurenti per Golden Films - Humanitas Film
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1952
<i>durata:</i>	104'

Un impiegato statale, Ercole Pappalardo, in cattive acque e con famiglia a carico, confida ardentemente in un avanzamento di carriera con miglioramenti economici, invece, viene licenziato in tronco. I suoi sogni a questo punto si focalizzano su una grossa vincita al lotto, in grado di arricchire lui e la sua famiglia.

Totò e i re di Roma nacque da un racconto di Cechov che mi piaceva molto: raccontava di un impiegato di non so quale ministero che va a teatro e fa inavvertitamente cadere uno sputacchietto

sul suo direttore, che se ne accorge. Già durante l'*entr'acte* lui si precipita dal suo direttore a scusarsi; poi resta tutta la notte in piedi a pensare: «chissà cosa mi farà, ora mi odia, mi cacerà via». Il giorno dopo si presenta dal direttore, che ormai se n'era scordato, per scusarsi di nuovo. Tanto fa insomma che viene buttato fuori, e, tornato a casa, si stende sul divano e muore; questo nel racconto di Cechov. Noi lo adattammo per Totò, e inventammo la scena famosa del sogno della sua morte e del funerale [...]. Era una scena tra il surreale e il macabro.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 38.

Non è certo dovuto al caso il fatto che il cinema italiano abbia ripetutamente attinto, negli ultimi tempi (vedi *Il cappotto* di Lattuada) alla narrativa russa. Dopo Gogol, è la volta di Anton Cechov, due racconti del quale sono serviti come spunto a Steno e Monicelli per *Totò e i re di Roma*. La letteratura russa del secolo scorso e dei primi anni del Novecento ha trattato con maggiore ampiezza della nostra l'argomento dei piccoli e disperati impiegati dello Stato. E oggi, quello dei piccoli e disperati statali, è un fatto purtroppo all'ordine del giorno. Steno e Monicelli hanno ridotto molto liberamente le due novelle di Cechov, *Esami di promozione* e *La morte dell'impiegato* e hanno affidato al nostro migliore comico, Totò, il compito di vivere il personaggio dello statale che si uccide perché, non avendo la licenza elementare, non può continuare ad occupare un posto che ha da trent'anni, e perché dall'aldilà desidera mandare un po' di soldi alla famiglia mediante un terno al lotto. I motivi di critica e di satira erano evidenti: tanto evidenti che la censura governativa ha infierito, dicono, imponendo tagli e modifiche. Ad esempio è stato imposto di modificare il suicidio dell'impiegato in un brutto sogno. In queste condizioni non è possibile dare un giudizio dell'opera, che risulta diseguale, frammentaria, ma con alcuni brani esemplari (come quello dell'esame che Totò sostiene senza successo) e pieni di una disperata amarezza e solitudine.

Vice, *Totò e i re di Roma*, «Cinema Nuovo», n. 2, gennaio 1953, p. 27.

Totò e i re di Roma contiene l'unico incontro cinematografico tra Antonio De Curtis e Alberto Sordi. Sordi ha la parte del signor Palocco, insegnante dispotico e amico strisciante del capoufficio di Totò, un personaggio petulante e antipatico che boccia Totò all'esame di licenza elementare. Il modello di Palocco è il "compagnuccio della parrocchietta", primordiale creatura sordiana nata alla radio e appena approdata al cinema in *Mamma mia, che impressione!* [...]. Anche se il confronto

avvince, nelle poche scene che i due attori hanno insieme la coppia risulta non troppo bene assortita: il personaggio di Sordi, violentemente sopra le righe, contrasta con il nuovo stile di recitazione di Totò, tornato sui binari naturalistici di *Guardie e ladri*. Lo stridore stilistico è in fondo alla base di tutto *Totò e i re di Roma*, film indeciso, quasi dissociato tra un *Guardie e ladri* sugli impiegati statali e un film umoristico con la tentazione della rivista: da una parte la fotografia scabra, le scenografie polverosamente realistiche, l'aderenza del soggetto a un'Italia povera che cerca nel lavoro un riscatto forse impossibile; dall'altra il solito sbandieramento di bellezze femminili (Giovanna Pala e le altre figlie di Pappalardo perennemente seminude) e i riferimenti diretti al teatro leggero (la scena che mette in moto le disgrazie dell'archivista, uno sputo involontario dal loggione sulla testa del capoufficio, viene girata al Teatro Sistina durante la rappresentazione di una rivista). Finale profetelliniano, in un Paradiso-Olimpo ottenebrato dalla burocrazia e diretto con simpatica fermezza dal canuto Ernesto Almirante, caratterista di vaglia che arriva in chiusura di carriera al ruolo dell'Onnipotente. A insaporire il tutto, l'inclinazione di Totò e di Monicelli a far ridere con lo spettacolo della morte (nel film ci sono ben due funerali).

Dietro tanta incertezza stilistica si annidano probabilmente i dubbi di Steno e Monicelli, indecisi se dare o meno un seguito all'esperimento di *Guardie e ladri*, non ancora arrivato in sala. Film particolarissimo, tra i meno conosciuti e più affascinanti tra quelli girati da Totò, *Totò e i re di Roma* è un groviglio di temi e spunti, di tentazioni, ambizioni e ispirazioni, che riesce comunque a sostenere miracolosamente lo stridore dei cambi di registro, le differenze tra le diverse fonti di ispirazione e le incongruenze causate da interventi ministeriali.

A rendere il film ancora più complesso ci si mette infatti la censura. *Totò e i re di Roma*, in sala di montaggio nell'ottobre del '51, entrerà nel circuito distributivo solo alla fine del '52: nel frattempo il titolo viene cambiato (in principio era *E poi dice che uno...*), qualcosa viene asportato e qualcos'altro modificato. Un taglio risulta evidente nella scena in cui Ercole Pappalardo e sua moglie Armida (Anna Carena) discutono di uno sciopero degli statali, ma le cronache dell'epoca accennano soprattutto alla modifica del finale: la censura governativa avrebbe imposto di modificare il suicidio dell'impiegato in un brutto sogno.

Il finale è un piccolo giallo, in parte irrisolto. Nella copia attualmente in circolazione, il funerale "a piedi" dell'archivista-capo porta davvero il protagonista all'altro mondo; la recensione del Centro Cattolico Cinematografico conclude invece la storia con il risveglio di Totò: il suicidio, i numeri al lotto, l'ingresso in Paradiso sarebbero stati solo un lungo sogno.

Monicelli, che tende a escludere interventi ministeriali, ricorda che il soggetto originario prevedeva il risveglio di Ercole Pappalardo, e porta a testimonianza lo stile surreale con cui è stato girato il

funerale del protagonista; il regista ritiene di aver anche girato un finale con Totò che si risveglia, ma non ricorda se l'abbia poi montato.

L'ipotesi più probabile è che Steno e Monicelli, per dare maggiore forza e crudeltà al finale, abbiano deciso di chiudere il film subito prima del risveglio: e che la censura li abbia poi costretti ad aggiungere in colonna sonora una voce fuori campo sull'ultima inquadratura, «E questo fu il sogno di Ercole Pappalardo!». Un'esclamazione evidentemente posticcia, appiccicata all'ultimo momento per attenuare con un tocco d'ipocrita ambiguità il concreto pessimismo del film.

Alberto Anile, *I film di Totò (1946-1967) - La maschera tradita*, Genova, Le Mani, 1998, pp. 124-128.

LE INFEDELI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli [e Steno, accr.]
<i>soggetto:</i>	Ivo Perilli
<i>sceneggiatura:</i>	Franco Brusati, Mario Monicelli, Ivo Perilli, Steno
<i>fotografia (bianco e nero):</i>	Aldo Tonti, Luciano Trasatti
<i>arredamento:</i>	Piero Gherardi
<i>architetto:</i>	Flavio Mogherini
<i>musica:</i>	Armando Trovajoli, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Gina Lollobrigida (Lulla Possenti), May Britt (Liliana Rogers), Pierre Cressoy (Osvaldo Dal Prà), Tina Lattanzi (Carla Bellaris), Carlo Romano (Azzali), Irene Papas (Luisa Azzali), Charles Fawcett (Henry Rogers), Paolo Ferrara (il commissario), Giulio Cali (l'investigatore), Margherita Bagni (madre di Marisa), Tania Weber (amica di Lulla), Carlo Lamas (l'autista), Marina Vlady (Marisa), Anna Maria Ferrero (Cesarina), Milko Skofic (Guido), Bernardo Tafuri (Giulio Possenti)
<i>produzione:</i>	Carlo Ponti e Dino De Laurentiis per Excelsa
<i>distribuzione:</i>	Minerva
<i>origine:</i>	Italia, 1953
<i>durata:</i>	109'

Partendo da un fatto di cronaca realmente accaduto, il film tenta una radiografia dei vizi privati e delle pubbliche virtù di un nutrito campionario di alto borghesi della Roma bene. Un investigatore privato, Osvaldo, ricatta alcune signore dell'alta società, minacciando di rendere pubblica la loro vita dissoluta, ed è indiretto responsabile del suicidio di una cameriera, Cesarina, accusata ingiustamente di alcuni furti. Ci penserà Liliana, ex amante di Osvaldo, a far giustizia, dopo che la sua denuncia era stata insabbiata in commissariato, per evitare scandali.

Totò e le donne è impreciso attribuirlo a me, perché in quel film ci dividemmo: trovammo da fare due film, *Le infedeli* e quello. Io volevo fare *Le infedeli* perché mi ero un po' stancato di girare solo film comici. Allora decidemmo di farli tutti e due, però Steno dirigeva *Totò e le donne* e io *Le*

infedeli. [...] I film, benché firmati da entrambi, non furono sceneggiati né girati a quattro mani; e da quel momento in poi non lavorammo più insieme. Il soggetto de *Le infedeli* me lo diede da leggere Perilli e mi piacque molto, anche perché riguardava un fatto di cronaca avvenuto in quel momento e che aveva fatto scalpore. [...] Era un intrigo che dava un quadro ante litteram abbastanza turpe della borghesia italiana.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, pp. 40-41.

Gli scenaristi di *Le infedeli* hanno “messo” troppa carne al fuoco, e il loro racconto ha così acquisito un certo tono romanzesco, negativo ai fini di quella polemica che essi si riproponevano. Il contrappeso di un simile errore si è avuto grazie alla nitidezza e al buon equilibrio distributivo della narrazione, alimentata da osservazioni psicologiche spesso di prima mano, da caratterizzazioni in buona parte attendibili [...], da aperture mosse e talvolta originalmente realizzate se non immaginate [...]. Quella, comunque, che meglio vale a distaccare *Le infedeli* dalla pletora di altri film di un realismo derivato e romanzesco [...], quella che vale a farne non soltanto un film raccontato con esteriore perizia, ma anche un'opera limitatamente valida sul piano del costume, è la parte finale, nella cui impostazione il film si apparenta singolarmente a *Processo alla città* di Luigi Zampa (1952). [...] Anche qui tutto un mondo, chiamato repentinamente in causa da una delle sue rappresentanti di lusso, disgustata dagli avvenimenti di cui è stata partecipe, tormentata dal senso di colpa che la pervade dopo il suicidio della innocente servetta, si coalizza tacitamente per sconfessare la sua accusatrice e rendere impossibile un'azione da parte della giustizia. La scena al commissariato è forse inaccettabile, da un punto di vista di stretta verosimiglianza [...], ma è certo ricca di una sua angosciosa eloquenza, da cui si sprigiona un verdetto di condanna. La chiusa di *Processo alla città* era orientata verso una luce moralmente positiva. Il giudice si dichiarava deciso ad andare in fondo, ad ogni costo. Il commissario de *Le infedeli* non è della stessa tempra, si adagia su un inevitabile “non luogo a procedere”. E la protagonista *procede* per conto proprio: uccidendo.

Giulio Cesare Castello, *Le infedeli*, «Cinema», n. 102, gennaio 1953.

Spesso è così assurdo e ridicolo il mondo dei ricchi, dell'alta borghesia, che chi non entra in esso profondamente, non riesce cioè a scoprirne le radici, invece di dare un giudizio critico rischia a sua volta di cadere nell'assurdo e nel ridicolo. È quanto è accaduto, appunto, nella prima parte di *Le*

infedeli [...]. Soltanto nella seconda parte, invece, *Le infedeli* assume un interesse sul piano della critica e del costume. Steno e Monicelli [...] cercano da tempo di evadere dallo schema della commedia più o meno brillante. [...] *Le infedeli* si presenta ora come un tentativo di film drammatico. Non mancano anche qui gli spunti satirici; [...] è proprio dalla rappresentazione satirica di una festa, la “loro” festa, che *Le infedeli* comincia ad assumere l’interesse accennato. Le immagini che in tale sequenza si fermano sullo schermo, diventando statiche, costringono l’attenzione dello spettatore su atteggiamenti ed espressioni tipici di un mondo. [...] Un giudizio viene dato nel film, e con coraggio. Da questo punto di vista, *Le infedeli* merita di essere segnalato. Ma il realismo del cinema italiano rimane ancora senza il documento vero della nostra alta borghesia, di quella società che si suole chiamare “il bel mondo”.

Guido Aristarco, *Le infedeli*, «Cinema nuovo», n. 5, febbraio 1953.

Le infedeli [...] è un’operazione molto intelligente, un melodramma che unisce le tinte forti di Matarazzo all’atmosfera più fredda e borghese dell’Antonioni di *Cronaca di un amore*. [...] Il film stupisce molti critici, abituati a ritenere Steno e Monicelli registi di farse e di film rivistaioli: il paragone in questo caso è invece Antonioni, anche se il film possiede una carica sanguigna e popolare che lo rende più simile alla tradizione del film medio italiano (dove una buona fiction è sorretta da introspezioni psicologiche e da caratteri squadrati) che non alla società borghese attraversata da incomunicabilità sociale e da alienazione personale piuttosto che da passioni e sentimenti. Anzi, la difficoltà maggiore per Monicelli è proprio la scelta di attori di richiamo ma adatti anche a ruoli che popolari non dovevano essere: per controbilanciare Pierre Cressoy, la Lollobrigida e la Ferrero, Monicelli affida il ruolo di protagonista a May Britt, una fotografa svedese scoperta da Soldati quando girava per Ponti alcuni film salgariani. La Britt sostenne a meraviglia il ruolo della signora borghese piena di rimorsi, anche se ebbe problemi per girare la sequenza finale: lei che odiava la violenza trovava difficile persino sparare con una pistola a salve.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 26-27.

Le infedeli, anticipando *La dolce vita* di Fellini, propone: 1) la centralità del mondo femminile; 2) la familiarità muliebre contrapposta al vuoto narcisismo maschile; 3) la non affinità genetica del nucleo familiare, in quanto si è parenti non per il sangue ma per assimilazione agli stessi ideali o

alle medesime consuetudini; 4) il cieco egoismo parentale. La famiglia risulta, per Monicelli, nient'altro che un'associazione a delinquere, il simbolo di una diffusa nuclearità italica, l'origine di tutte le mafie. [...] Così fanno i parenti della buona società romana nelle *Infedeli* smentendo, alla fine, una di loro che ha tradito il tacito voto di omertà familiare.

Stefano Soggi, *Parenti e famiglie nel cinema di Mario Monicelli*, «Cinecritica», n. 20, ottobre-dicembre 2000, p. 71.

TOTÒ E CAROLINA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Ennio Flaiano
<i>sceneggiatura:</i>	Age, Furio Scarpelli, Rodolfo Sonogo, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Domenico Scala, Luciano Trasatti
<i>scenografia:</i>	Piero Gherardi
<i>musica:</i>	Angelo Francesco Lavagnino, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Totò (Antonio Caccavallo), Anna Maria Ferrero (Carolina De Vico), Gianni Cavaliere (parroco don Luigi), Maurizio Arena (Marietto "de sotto"), Arnoldo Foà (commissario), Fanny Landini (prostituta), Mario Castellani (agente), Enzo Garinei (dott. Rinaldi), Claudio Agostinelli (padre di Caccavallo), Nino Milano (agente), Tina Pica (ammalata all'ospedale), Rosita Pisano (signora Barozzoli), Nino Vingelli (brigadiere), Giovanni Grasso (vice commissario Marzachi), Salvo Libassi (agente), Carlo Mazzarella (giornalista)
<i>produzione:</i>	Alfredo De Laurentiis per Rosa Film
<i>distribuzione:</i>	Variety Film
<i>origine:</i>	Italia, 1954-55
<i>durata integrale:</i>	108' (dopo i tagli: 87')

Durante una retata della polizia, l'agente Caccavallo raccoglie insieme ad altre prostitute una ragazza minuta, Carolina. La ragazza si rivela essere diversa da quello che appare, e Caccavallo viene incaricato di riaccompagnarla al suo paese d'origine. I due, dopo molte avventure giungono al paese. Nessuno, però, vuole saperne della ragazza, che tra l'altro è anche incinta. Caccavallo è dunque obbligato a riportare indietro Carolina. Durante il viaggio di ritorno, l'agente si affeziona sempre più alla sfortunata ragazza e decide di tenerla in casa con sé.

Ebbi parecchie seccature con la censura, come tutti coloro che fanno film comici o satirici i quali, di conseguenza, prendono a bersaglio questo o quell'argomento e questo o quel personaggio. Il più massacrato dei miei film, e forse più di tutti i film dell'epoca, è "Totò e Carolina", in cui c'era una satira della polizia, del clericalismo e una specie di esaltazione umoristico-comica delle sezioni

comuniste. Tutte cose, queste, che davano parecchio fastidio. Non so più quanti tagli ebbe il film, circa una quarantina, credo.

Mario Monicelli, in Goffredo Fofi e Franca Faldini (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano narrata dai suoi protagonisti 1935-1959*, Milano, Feltrinelli, 1979; ora in Tatti Sanguineti (a cura di), *Totò e Carolina*, Bologna, Transeuropa Film - Cineteca del Comune di Bologna, 1999, p. 171.

Ci sono molti modi di guardare a *Totò e Carolina* 47 anni dopo che fu girato e 45 da quando fu proiettato. La tentazione più grande resta quella di vederlo non con occhi da cinema ritrovato, ma da cinema perduto.

Come se i suoi tredici rulli di 2386 metri approvati e consentiti per una durata di 85 minuti circa recassero in testa anziché una pappardella scritta che ci avvisa che siamo “nel mondo della pura fantasia”, delle grandi scritte bianche su fondo nero come quelle che usava Godard nei film della prima metà degli anni sessanta. “Frammenti di un film girato in Italia nel 1953”. “Frammenti di un film sperduto nel cosmo della burocrazia e ritrovato negli scantinati di un ministro”.

Scritte di questo tipo...

Certo questo *Totò-Addio Carolina-Totò e Carolina* non avrebbe potuto intitolarsi godardianamente *Weekend* perché la parola non esisteva, in quegli anni di “era pro nobis”, “m’illumino d’incenso”, “calori bollati”, e “multatis mutandis”. Eppure il film narra veramente la storia di un fine settimana: retata il sabato e rimpatrio e caccia al fesso la domenica. Che velocità, che ritmo, che consegne! La Pubblica Sicurezza funziona, che diamine! La Censura va lento, ma lo fa apposta.

Noi non sappiamo se Caccavallo sia in servizio straordinario o in servizio ordinario. Tutta la scena in cui Foà lo investe della missione è saltata in tronco. D'altronde a Caccavallo gli spiccioli dello straordinario non bastano, mira a un salto di carriera da nove mila lire al mese. [...] Un'altra tentazione che viene guardando il film è immaginare davvero che Carolina sia una contrazione di Carosellina, di jeep usata cioè per fare caroselli ed arrotare scioperanti, magari il pensionato Umberto D. che protesta contro le pensioni da fame. La scena della jeep che non carica nessuno, perché sennò Scelba, Ermini, Scalfaro, Leoni e Andreotti non la lascerebbero caricare, e che falcia invece l'erba di un prato per fare una seconda lavanda gastrica alla Ferrero è una delle trovate più surreali di tutto il cinema italiano. Una jeep usa a carosellare e qui ingaggiata in una salvifica missione gastrointestinale. Una scena di disarcionamento che qualcuno dei quattro moschettieri che hanno scritto il film avrà probabilmente immaginato a partire da una delle mille scene di domatura

di cavalli bradi del selvaggio West. Una scena assolutamente topica di iniziazione che nel periodo di Totò e Carolina avrebbe potuto essere suggerita, la butto lì, dalla visione di *Viva Zapata!* [...] Insomma *Totò e Carolina* è un grand hotel di scene, di gag, di attori che vanno e che vengono, alcuni appunto sconosciuti ancora. Esce il chapliniano monello spaccanasi del soggetto di Flaiano ed entra un capro veneto, Toni Capron, contro cui Totò per combattere assume posture e bardature di quel *Don Chisciotte* che avrebbe dovuto girare qualche mese prima.

Ma tutto è meno solenne, in minore, di scorcio, di sguincio. Nel soggetto di Flaiano c'erano anche due finanzieri mentre dal penultimo montaggio del film sparisce una caserma di caramba. Non solo si oltraggiava tutto l'oltraggiabile (pudore, morale, buon costume, pubblica decenza, religione) ma si minava la collaborazione tra le varie forze di polizia.

Mario Monicelli ricorda che in quegli anni di fame alimentare e sessuale del pubblico, com'era d'obbligo nel copione la bonona o la ballerina, i produttori consigliavano caldamente l'inserzione di una "bella mangiata", di una bella scena in sala da pranzo. Piccole e grandi abbuffate di cui si era convinti che tenessero e tirassero su il film. E persino dentro *Guardie e ladri* fu raccomandato a Monicelli di mettercene. Il biglietto del cinema costava molto meno del conto del ristorante: in quegli anni gli spettatori apprezzavano molto lo spettacolo di persone intente a mangiarsi qualcosa. E qui, in *Totò e Carolina*, non vi si dà nemmeno questo: uno sfilatino, qualche fetta di affettato, forse i cocomeri dei comunisti. Ma non li vediamo, questi cocomeri: stanno sul fondo del camion.

Tatti Sanguineti, *Martire o martinitt* in Idem (a cura di), *Totò e Carolina*, cit., pp.153-164.

Totò e Carolina è un episodio emblematico. Per alcuni anni la censura non mollerà la presa, tagliando instancabilmente baci appassionati e donne scollate, continuando a influire sulla scelta dei soggetti e sulla composizione delle sceneggiature; ma non raggiungerà mai più il ridicolo toccato con il film di Monicelli. L'accanimento del censore è evidentemente sproporzionato al caso. Nel film i contenuti polemici e ideologici rimangono sempre in secondo piano: imbevuto di piccoli aneliti libertari, il film era tutto sommato ecumenico e consolatorio anche in versione integrale.

Rimpicciolito e rabberciato dal ministero, *Totò e Carolina* rimane comunque arguto e piacevole, una farsa agilissima ricca di gustose notazioni sociali e con parecchi momenti spassosi.

L'abbondanza di esterni e la cura nei dettagli scenografici denuncia in Monicelli l'estremo tentativo di riacchiappare atmosfere neorealiste, ripercorrendo in parte la strada di *Guardie e ladri*. E ancora una volta il Totò-personaggio tende a prevaricare sul Totò-maschera rischiando di seppellire non solo qualche risaputa eco delle sue riviste ma anche la sublime absurdità di cui è fatta gran parte

della sua arte comica. Solo in una scena Totò rispolvera il potenziale allucinato della sua comicità: infradiciato d'acqua, la testa coperta da un fazzoletto annodato sotto il mento, il corpo avvolto in una coperta, il collo reso ancor più lungo e scarno dal taglio delle luci, il celerino Caccavallo si trasforma in un'apparizione terrificante e indecifrabile, un fantasma senza sesso e senza tempo catapultato inspiegabilmente davanti a un falò a chiacchierare con Carolina. [...]

Aperta dalle fughe del ladro Ferdinando Esposito, gli inseguimenti della guardia Caccavallo chiudono definitivamente una fase ben precisa nella carriera di Totò, fondata su un malinteso compromesso tra la comicità pazza dell'attore e l'esigenza di una storia ben scritta e ben raccontata. Un compromesso che rimane circoscritto al periodo '51-53 e che si chiude per diversi motivi: il travaso di stilemi e tematiche neorealiste in un genere nuovo, la nascente commedia all'italiana: il grande successo di film molto più economici come *Totò a colori*; la crescente diffidenza della critica nei confronti di Totò, pervicacemente associato a una recitazione guitta e alle farse più becere.

Alberto Anile, *I film di Totò (1946-1967) - La maschera tradita*, Genova, Le Mani, 1998, pp. 150-152.

PROIBITO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dal romanzo <i>La madre</i> di Grazia Deledda
<i>sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi d'Amico, Mario Monicelli, Giuseppe Mangione
<i>fotografia</i> (Technicolor):	Aldo Tonti
<i>scenografia:</i>	Piero Gherardi
<i>costumi:</i>	Vito Ansalone
<i>musica:</i>	IV Sinfonia di Johannes Brahms adattate da Nino Rota, musiche popolari sarde
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Mel Ferrer (Don Paolo Solinas), Amedeo Nazzari (Costantino Corraïne), Lea Massari (Agnese Barras), Henri Vilbert (Nicodemo Barras), Germane Kerjean (Maddalena Solinas, la madre), Edoardo Ciannelli (il vescovo), Paolo Ferrara (il maresciallo Taddei), Marco Guglielmi (Mareddu), Ornella Spegni (la vedova Casu), Decimo Cristiani (Antonio), Memmo Luisi (Antioco)
<i>produzione:</i>	Gianni Hecht Lucari per Documento Film (Roma) - UGC Cormoran Film, Louvre Film (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Diana Cinematografica
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1954
<i>durata:</i>	104'

In una Sardegna retrograda e chiusa, un profondo odio divide due famiglie. Un giovane parroco cerca di fare da paciere tra i due gruppi antagonisti, favorendo il matrimonio tra i loro figli, ma non fa altro che peggiorare la situazione. La ragazza promessa in sposa, alla fine, si innamora del sacerdote. La vicenda si chiude tragicamente con un regolamento di conti: un capofamiglia muore ammazzato e l'altro finisce in galera.

Il racconto della Deledda mi era piaciuto forse perché aveva un tono da western, con quel rapporto tra il prete e la ragazza che mi sembrava funzionasse. Poi nel film erano tutti buoni, tutti pieni di buoni sentimenti; e io non sono in grado di fare un film dove tutti sono bravi e buoni, dove non c'è da ridere. Per questo mio primo film a colori Aldo Tonti mi aiutò molto; è forse il più grande

operatore che abbia mai avuto: ha inventato una nuova maniera di fotografare. Fu lui che cominciò a fotografare dal vero, senza flash, senza trucco, quasi con la luce naturale; prima di allora tutto era illuminatissimo, specialmente le donne non si potevano muovere, tutto era segnato per terra.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 43-45.

Fin qui, nell'ottantina di film girati in trent'anni di carriera, Nazzari ha recitato nei costumi d'ogni paese e d'ogni secolo. È stato miliardario americano e ufficiale napoleonico, brigante calabrese e agricoltore padano; ma non gli è ancora capitato di impersonare una figura della sua terra. L'occasione di una storia di ambiente sardo gli viene finalmente offerta da *Proibito*, che Monicelli gira in una contrada dell'isola. Protagonista è un giovane prete, originario del posto, che vi torna come sacerdote e che scopre, e con lui il pubblico attraverso la vicenda, una realtà di antichi orgogli e di ricorrenti violenze, di codici rigorosi e di passioni divampanti sotto gli abiti severi, come nel caso della ex compagna di infanzia che s'innamora ardentemente di lui.

I due motivi, il dramma personale del prete e la spirale degli odi atavici tra clan, vengono un po' schiacciati dalla intensa bellezza del paesaggio. Ma alcuni personaggi balzano ugualmente vivi e credibili dall'impronta un po' decorativa dell'insieme: il prete, intanto, che ha il volto sensibile di Mel Ferrer; la giovane donna, che è una sorprendente Lea Massari. E anche, naturalmente, il capofamiglia disegnato da Nazzari, dalla ferrigna, asciutta fierezza.

Nell'impianto figurativo e narrativo del film, nella sua vaga impronta western favorita dal sovrapporsi delle suggestioni spettacolari, il personaggio di Nazzari ha tuttavia, rispetto agli altri, una coerenza e una vitalità più austere e convinte insieme.

Come se, pur nella facile evidenza di caratteri leggendari e letterari che rischiano la maniera, l'attore riuscisse ad assolvere un meditato atto di omaggio alle proprie radici. La critica, al momento, lo avverte fino a un certo punto. Ma, s'è già detto, gli interpreti vengono per ultimi. E torna comodo, spesso, accomunarli in un riconoscimento riassuntivo: «buono il cast», «controllati ed efficaci gli attori», «tutti decisamente bravi». Possiamo aggiungerlo qui: Nazzari, in *Proibito*, è eccellente.

Piero Pruzzo, Enrico Lancia, *Amedeo Nazzari*, Roma, Gremese, 1983, p. 145.

Il soggetto, tratto dal romanzo *La madre* di Grazia Deledda, non è adattato in maniera molto diversa da quanto Monicelli stesso ha fatto per *Vendetta sarda* (1951) di Mattoli o *Il lupo della Sila* (1951) di Duilio Coletti. La cosa sorprendente è invece il ritmo incalzante, quasi da western, e l'importanza del paesaggio, fotografato con frequenti campi lunghi all'americana (usati in Italia sino ad allora solo da Freda). L'azione e i sentimenti, insomma, come perni narrativi di un film come tanti sull'Italia che cambia passando dalla tradizione rurale e regionale a quella industriale e urbana.

Proibito è inoltre interessante per la scelta degli attori. Il sardo Nazzari, misurato come tutte le volte in cui è ben diretto, interpreta quello che probabilmente è l'unico ruolo di sardo della sua carriera. Lea Massari, poco più che esordiente, ricopre senza grosse difficoltà un ruolo molto difficile. Dove invece il film zoppica è nel ruolo del protagonista: Mel Ferrer, venuto in Italia al seguito di Audrey Hepburn, si poteva permettere le bizze di un divo, come ricordano Monicelli e gli altri della troupe: ma la sua caratterizzazione è davvero poco convincente, piena di tic da Actor's Studio poco adatti alla don Paolo Solinas. L'impiego di un americano per un ruolo tipicamente italiano, anzi regionale, non era però una scelta eccentrica, in un momento in cui molti attori noti e meno noti in America si trasferivano in Italia, o per sfuggire al fisco, o perché attratti dai compensi italiani, o perché obbligati a lavorare in Europa dalla legge che costringeva le società americane a spendere in Europa parte dei profitti dei loro film: una specie di Piano Marshall per il cinema. Insomma, *Proibito* risente (come anche, lo si vedrà, *Le infedeli* e *Totò e Carolina*), della necessità, che Monicelli aveva, di assumere lo status di regista importante e serio.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 15-16.

UN EROE DEI NOSTRI TEMPI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Rodolfo Sonego
<i>sceneggiatura:</i>	Rodolfo Sonego, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Tino Santoni
<i>scenografia:</i>	Carlo Egidi
<i>costumi:</i>	Giulia Mafai
<i>musica:</i>	Nino Rota
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Alberto Sordi (Alberto Menichetti), Franca Valeri (capoufficio, vedova De Ritis), Giovanna Ralli (Marcella), Tina Pica (Clotilde), Mario Carotenuto (Gustavo), Leopoldo Trieste (Aurelio), Alberto Lattuada (direttore), Carlo Pedersoli (Fernando), Lina Bonivento (zia Giovanna), Mino Doro (prof. Bracci), Giulio Cali (il giovanottaccio), Paolo Ferrara (commissario), Jone Frigerio (zia), Giorgio Berti (magazziniere), Ciccio Barbi (impiegato)
<i>produzione:</i>	Franco Cristaldi per Titanus - Vides
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1955
<i>durata:</i>	88'

Oppresso da una zia e da una domestica asfissianti, l'impiegato Alberto Menichelli è diventato timidissimo e pauroso. Timoroso di finire nei guai, Alberto nei guai ci finisce per davvero quando è ritenuto l'autore di un attentato. Per procurarsi un alibi, egli accetta il ricatto di una vedova innamorata di lui. Quando il vero colpevole viene arrestato, Alberto si libera della donna e per esorcizzare le proprie paure, si arruola in Polizia, nella celere.

L'idea di *Un eroe dei nostri tempi* era di Rodolfo Sonego: mi piaceva molto perché era fatta per Sordi che si stava affermando; aveva inventato un tipo comico eccezionale che faceva ridere solo con i lati negativi. Fino a Sordi il comico era sempre stato un personaggio vilipeso, calpestato dalla vita, che fa tenerezza, sprovveduto. Lui ha creato l'opposto: il tipo del prevaricatore, vile, corrotto,

che approfitta dei deboli. Un'invenzione comica quasi impossibile. Dopo di lui tutti si sono gettati su questo personaggio, Sonogo, Amidei, noi stessi.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 46.

Senza dubbio Mario Monicelli e Rodolfo Sonogo, che con Monicelli è il soggettista e lo sceneggiatore di questo film, hanno consapevolmente ripreso il titolo dei cinque lunghi racconti che formano il romanzo di Lermontov, così come aveva fatto Pratolini per scrivere, nell'inverno del '47 a Napoli, la storia di Sandrino: Pratolini iniziava addirittura il suo libro, edito nel '50 da Bompiani, con queste parole di Lermontov: «Taluni lettori vorranno forse conoscere la mia opinione sul carattere di Piciorin... La mia risposta è il titolo di questo libro». Piciorin è un personaggio tipico di un'epoca e di una società, di cui l'autore dà una "triste meditazione": un ritratto composto dai difetti di tutta la nostra generazione colti nel loro pieno sviluppo, come scrive lo stesso Lermontov nella prefazione alla ristampa di *Un eroe del nostro tempo*. Anche Sonogo e Monicelli cercano, si intende con altri mezzi e possibilità, di dare, o meglio descrivere, un personaggio tipico della nostra società contemporanea, tutt'affatto diverso nella sua natura e da Piciorin e da Sandrino, che pur vive ed è il prodotto del dopoguerra italiano.

Alberto Menichetti, il loro "eroe", non «rincorre follemente la vita cercandola dappertutto», non «si accusa amaramente dei propri errori» come Piciorin. Né come Sandrino tenta di violentare la moglie di un amico, o sfrutta la morbosa passione di una donna, o commette un inutile assassinio. Alberto è un rinunciatario e continua nei suoi errori: rifiuta la vita, impegni e responsabilità; non prende posizione, non è né di sinistra, né di destra, e non vuole neppure che qualcuno pensi che sia di centro; pauroso di tutto e di tutti, si inchina a chiunque abbia una posizione o un incarico superiore al suo, e passa i giorni e le notti intento a "parare i colpi", i pericoli di rimanere in qualche modo "incastrato": «Oggi basta una parola che sei incastrato», egli ripete a se stesso e agli amici. In questo conformismo ad oltranza, scambia la paura (e la viltà) per prudenza, e la prudenza per furberia, non avverte quella grande verità racchiusa nelle parole di Roosevelt: «La sola cosa di cui dobbiamo aver paura, è la paura stessa». Per paura di essere "incastrato" si astiene addirittura dal corteggiare una ragazza che gli piace ma è minorenne, perde la stima di una donna che gli vuol bene, si isola dal mondo a tal punto che un finale contemplato in sede di sceneggiatura lo vedeva rinchiuso in casa: la televisione costituiva il suo unico contatto con il mondo e la società, ma Alberto non sapeva guarire dal suo complesso, il suo male continuava a perseguirlo: esiste sempre, egli pensava, il pericolo di una fuga di gas.

[...] L'esperienza neorealista ha inciso raramente, e solo parzialmente, su questo nostro cinema "minore", oltre ai film di Zampa e del primo Fellini, si ricordi *Guardie e ladri* di Steno e Monicelli, e minore per i risultati raggiunti, non per le sue possibilità, che sono grandissime: come Chaplin e il Clair più autentico testimoniano. Non ci stupisce, vediamo anzi con simpatia la decisione presa da Carlo Lizzani di dirigere un film comico, la sua ambizione di dire, con *Lo svitato*, qualcosa di nuovo, di uscire da un tono dialettale romano che ha perso il valore e il sapore riscontrato nei migliori film del nostro neorealismo, e nel capolavoro di Castellani.

Questo tono dialettale, per la sua applicazione tutta esteriore, dà, ad esempio, fastidio nel film di Monicelli, come il carattere episodico della narrazione e certo accentuato bozzettismo (valga per tutti l'esempio della Pica). Monicelli ammette che *Un eroe dei nostri tempi* si arresta alla fase descrittiva, che il film non supera i limiti dell'ironia panflettistica, là dove il tema di partenza, il costume e la società piccolo-borghese, richiedeva uno studio approfondito.

Guido Aristarco, *Un eroe dei nostri tempi*, «Cinema Nuovo», n. 68, ottobre 1955, p. 271.

Sordi ritiene *Un eroe dei nostri tempi* uno dei suoi film più importanti, e una delle sue caratterizzazioni più coerenti con la contemporanea fase della storia del costume italiano. Non erano ancora gli anni ruggenti del boom, ma la fame era passata e le piccole manie potevano riemergere e assumere un ruolo importante nella vita dell'italiano medio. Se questo è vero, è però da sottolineare che si tratta di uno dei personaggi "ruggenti" e antipatici del Sordi prima maniera (cioè fino a *La grande guerra*): anzi, rispetto ad *Un americano a Roma* o a *Piccola posta*, qui sono accentuati i caratteri negativi, tanto che il Sordi protagonista di *Un borghese piccolo piccolo* (1977) potrebbe essere considerato il proseguimento (invecchiato, senza speranza e senza più voglia di scherzare) di questo Alberto Menichetti, impiegato modello e celerino per paura. *Un eroe dei nostri tempi* può essere visto come un film-cerniera, che introduce il periodo in cui Monicelli, divenuto regista, si muove nella doppia direzione di continuare ad ottenere il successo di pubblico e di meglio precisare i tratti della propria personalità.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 29.

Il luogo di massima circolazione del linguaggio e dell'ideologia qualunquista è quello del cinema comico: la parodia dei discorsi politici e del politico è costante, anche se viene enunciata con

intenzioni diverse. L'ideale posizione ideologica può essere quella dichiarata da Alberto Sordi in *Un eroe dei nostri tempi* del 1955: «Io non ho idee politiche, non sono né di destra né di sinistra, ma non vorrei che si dicesse che sono di centro»; questo personaggio giunge ultimo in ordine di tempo, dopo che altri comici, da Totò a Macario, hanno fatto da tramite all'ideologia qualunquista.

[...] Monicelli si rivela come il regista che intende liberarsi al più presto dai meccanismi più facili della commedia per una satira di costume più incisiva. Determinante è, in questo senso, l'incontro con Sonego anche per *Un eroe dei nostri tempi*, che traccia una storia esemplare (alla Brancati) di un personaggio che attraversa cinquanta anni di storia dell'Italia ponendosi sempre, con perfetto tempismo, dalla parte dei vincitori e del potere. Rispetto a Comencini e Risi, che nella maggior parte dei loro film di questi anni riescono solo a dimostrare buone doti professionali, Monicelli gira dei film di cui può assumersi la paternità senza eccessivi complessi di colpa.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano - Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, volume terzo, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 320, 536.

DONATELLA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Mario Rappini, Alfredo Vittorio Reichlin
<i>sceneggiatura:</i>	Piero Tellini, Mario Monicelli, Roberto Amoroso, Sandro Continenza, Ruggero Maccari
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, Cinemascope):	Tonino Delli Colli
<i>architetto:</i>	Vittorio Valentini
<i>arredamenti:</i>	Piero Gherardi
<i>costumi:</i>	Roberto Cappucci
<i>musica:</i>	Gino Filippini, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Antonietta Zita
<i>interpreti:</i>	Elsa Martinelli (Donatella), Gabriele Ferzetti (Maurizio), Walter Chiari (Guido), Aldo Fabrizi (padre di Donatella), Abbe Lane (se stessa), Xavier Cugat (se stesso), Liliana Bonfatti (infermiera del veterinario), Virgilio Riento (zio di Donatella), Giovanna Pala (Maria Laura), Giuseppe Porelli (Pasquale), Catherine Williams (signora americana), Alan Furlan (Giancarlo)
<i>produzione:</i>	Roberto Amoroso per Sud Film
<i>distribuzione:</i>	indipendenti regionali
<i>origine:</i>	Italia, 1956
<i>durata:</i>	104'

Donatella, una giovane ragazza che custodisce la proprietà di una ricca americana, si innamora di un amico della donna. L'uomo all'inizio sospetta di lei, credendola una cacciatrice di fortune altrui ma quando, per sfida, le propone di sposarlo e lei rifiuta, il giovane si ricrede. Dopo alcune disavventure, dovute a un fidanzato geloso ma non molto innamorato, i due possono dichiararsi i rispettivi sentimenti.

Roberto Amoroso mi portò il soggetto di *Donatella*, una specie di commedia all'americana, sul genere che più tardi Wyler girò con *Vacanze romane*, e mi stimolò a fare il film con una giovane attrice emergente abbastanza bellina, Elsa Martinelli, e con Walter Chiari e Gabriele Ferzetti. Era ambientato in una Roma da favoletta: era la storia di Cenerentola, una ragazza che per un attimo

passa per principessa. Era una cosa che mi divertiva e mi permetteva di tirarmi fuori dal neorealismo e dal solito film comico. Ebbe molto successo, anche se era fatto, molto coscientemente, come un rotocalco di cellophane.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 47.

Dirigendo *Donatella* Mario Monicelli si è evidentemente proposto lo scopo di realizzare un film che, fondandosi su una serie di elementi spettacolari, di sentimenti ed emozioni a facile presa, fosse in grado di riscuotere il consenso del più vasto pubblico; ma che al tempo stesso si ispirasse a concezioni democratiche ed evitasse di cadere nel trito convenzionalismo della più gran parte della nostra produzione. Si tratta dunque, in sostanza, dello stesso problema che, pur configurando diversamente e giungendo a risultati assai diversamente validi, si sono posti con le loro ultime opere un Visconti o un Lizzani; il che testimonia chiaramente quanto tale questione sia avvertita dai registi italiani più impegnati e seri.

Purtroppo non si può dire che Monicelli abbia conseguito il suo intento. *Donatella* si regge infatti su una schematica contrapposizione tra ricchi e poveri: i poveri sono sostanzialmente tutti buoni, onesti, e dabbene mentre i ricchi sono tutti cattivi, scioperati e perfidi. I ricchi ammettono però un'eccezione, rappresentata da Gabriele Ferzetti, moderno principe azzurro in fuoriserie, che ha tutte le virtù degli uni pur avendo tutti i quattrini degli altri. Impostata in questi termini la situazione, il film corre via per una strada tutta prevedibile, sino a giungere alla sua logica conclusione matrimoniale. La trama di *Donatella* si muove dunque tutta nell'ambito di una generica democrazia dei sentimenti, per cui ogni problema dell'individuo viene risolto in chiave affettiva; e la critica al mondo dei ricchi perde ogni autentico rilievo, in quanto a colmare le differenze sociali tra i due protagonisti provvederanno l'amore e con esso l'onestà, la rettitudine, la virtuosità di cui ambedue sono partecipi.

Le intenzioni di satira, di critica dei costumi che ispiravano diversi dei precedenti film di Monicelli hanno qui ceduto luogo a una stanca esaltazione della virtù, concepita secondo i più ortodossi canoni della tradizionale morale cattolica, e a un superficiale ottimismo aproblematico per cui *Donatella* si ricongiunge pienamente a quel filone di commedie idillico-sentimentali che, auspici i Castellani e i Comencini, sono venute invadendo i nostri schermi. Il personaggio di Donatella appartiene alla stessa famiglia delle varie Bersagliere e Pizzaiole, con l'unica differenza di essere ancora più moralizzata e castigata (e conseguentemente più scialba) di quelle, che almeno su un piano esteriore si concedevano una certa libertà.

Si direbbe, in sostanza, che Monicelli abbia voluto imitare dei modelli cui intimamente non credeva; e ciò spiega la penosa impressione suscitata dal film, il quale si basa su una trovata iniziale totalmente incredibile (la signora miliardaria che, riconoscendo verso Donatella la quale le ha restituito la borsetta smarrita, la nomina prima di partire per l'America propria "persona di fiducia" con l'unico compito, a quanto appare, di abitare nella sua villa e indossare i suoi abiti); e raggiunge momenti di un convenzionalismo veramente impressionante (come la sequenza del ballo notturno in strada). Monicelli avrebbe voluto, partendo dai modelli di cui s'è detto, modificarli e nobilitarli, così da poterci dare un ritratto di donna che avesse un valore "esemplare"; in realtà, come accennavamo, le differenze sono rimaste puramente esteriori, poiché egli non ha saputo ricorrere se non agli stessi principi e atteggiamenti che stanno alla base di tutti i film rosa di questi anni.

Occorre anzi dire che più avanzato sul terreno dell'emancipazione femminile ci era parso Castellani con la sua Carmela di *Due soldi di speranza*, la quale era almeno impegnata in una sua battaglia per far vincere le ragioni del cuore contro la grettezza autoritaria della propria famiglia; mentre questa *Donatella*, così virtuosa, leziosa e caramellata, ci sembra il vero tipo della brava ragazza tutta casa e famiglia come viene idealizzata in tutti gli oratori d'Italia. C'è un solo momento degno di nota nel film, ed è rappresentato dal colloquio tra Donatella e il suo fidanzato, impersonato da Walter Chiari. Donatella gli rimprovera le libertà che cerca di prendersi con lei, e al tempo stesso le sue passioni più o meno chimeriche per le dive in genere e per Abbe Lane in particolare. E il fidanzato le risponde che è proprio la sua illibatezza a spingere lui, che è giovane e impaziente, a cercare avventure e a sognare facili conquiste, senza che in ciò egli impegni il suo cuore. La macchina da presa inquadra efficacemente, in una cruda luce giallastra, il volto di Walter Chiari durante questo breve dialogo, che costituisce l'unico spunto in cui sia possibile riconoscere la vena amaramente anticonformista del regista delle *Infedeli*.

Della recitazione di Elsa Martinelli nulla è da dire, se non che riesce impossibile capire per quali motivi sia stata ritenuta degna di un premio al recente Festival di Berlino.

Anonimo, *Donatella*, «Cinema Nuovo», n. 93, 1956, p. 251.

Donatella è prodotto da Roberto Amoroso, uno dei nomi-chiave di quel cinema napoletano, contaminazione di sceneggiata e di melodramma che negli anni Ottanta è stato ripreso con un certo successo. In realtà, i modelli sono però il Castellani di *Due soldi di speranza* e il Comencini di *Pane, amore e fantasia*: l'elemento nuovo rispetto al melodramma matarazziano (cui Monicelli, come abbiamo visto, ha preso parte) non è tanto il tono di commedia o l'iconografia neorealista

degli esterni e dei personaggi, quanto le valenze diverse assunte dal personaggio femminile. Soggetto passivo, abituato a soffrire in silenzio, la donna di Matarazzo; attiva, sbarazzina, artefice del proprio destino (sia pure con le arti tipicamente femminili) è la cenerentola Donatella, come lo era Carmela nel film di Castellani e la “bersagliera” in quelli di Comencini. Il tema dell’emancipazione femminile può richiamare il cinema d’oltreoceano ma c’è più Capra che Sirk: il tono generale è di favola ed è la cosa più riuscita di un film zoppicante, a cominciare dalla recitazione.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, p. 30.

PADRI E FIGLI...

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Leo Benvenuti, Mario Monicelli, con la collaborazione di Luigi Emmanuele
<i>fotografia</i> (Totalscope, bianco e nero):	Leonida Barboni
<i>scenografia:</i>	Piero Gherardi
<i>musica:</i>	Alessandro Cicognini
<i>montaggio:</i>	Otello Colangeli
<i>interpreti:</i>	Vittorio De Sica (Vincenzo Corallo), Marcello Mastroianni (Cesare Marchetti), Antonella Lualdi (Giulia Blasi), Marisa Merlini (Ines Santarelli), Franco Interlenghi (Guido Blasi), Fiorella Mari (Rita Marchetti), Memmo Carotenuto (Amerigo Santarelli), Lorella De Luca (Marcella Corallo), Ruggero Marchi (Vittorio Bacci), Gabriele Antonini (Sandro Bacci), Emma Baron (signora Bacci), Raffaele Pisu (Vezio Bacci), Franco Di Trocchio (Alvaruccio), Riccardo Garrone (Carlo Corallo)
<i>produzione:</i>	Guido Giambartolomei per Royal Film (Roma) - Filmel / Lyrica (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Cineriz
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1957
<i>durata:</i>	102'

Le vicende semiserie di tre coppie di sposi e i loro problemi con i figli (da chi ne ha troppi a chi non ne ha affatto, e magari vorrebbe averne) fanno da sfondo alle peripezie di una giovane coppia di innamorati liceali. Il padre di lei è favorevole al loro amore, mentre il padre di lui, famoso medico chirurgo, preferirebbe un'unione più prestigiosa. Dopo numerosi e divertenti episodi, l'amore trionferà incontrastato.

Padri e figli era una commedia a storie intrecciate, di quelle che andavano di moda in quel periodo; in realtà erano dei film a sketch, camuffati in modo che alla fine sembrasse un film unico. Il film aveva alcune belle cose, in particolare il rapporto fra Mastroianni e un bambino, che trovai in una

bidonville là dove adesso c'è il Villaggio Olimpico. Era un bambino napoletano straordinario. La storia partiva dal matrimonio di Mastroianni che si stava immiserendo perché sua moglie non poteva avere figli; invece la Merlini e Carotenuto, i suoi parenti nel film, erano pieni di figli.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 52.

Padri e figli di Mario Monicelli [...] non è un film di cui sia riconoscibile l'autore: invece di Monicelli potrebbero averlo firmato, che so, Franciolini, Risi, Bolognini, il risultato non cambierebbe. Caso mai, è evidente la presenza tra gli sceneggiatori di Age e Scarpelli, ormai smalziatissimi nel disinvolto e rumoroso impiego del dialetto romanesco, nonché nell'intrico di certe vicende multiple, care alla vena di Amidei (il quale, qui, tuttavia, non c'entra). Dal punto di vista strutturale *Padri e figli* si apparenta a quella ormai non breve serie di opere, le quali presentano affinità con i film a episodi, senza peraltro essere tali, le quali, cioè, intersecano un certo numero di vicende più o meno omogenee, vale a dire relative ad uno stesso ambiente o ad un gruppo di personaggi dotati di un minimo comune denominatore.

Tali personaggi sono, qui, padri e figli: il tema sarebbe stato suscettibile di sviluppi alquanto impegnativi (si pensi un po': il rapporto tra genitori e gioventù, nel nostro mondo di oggi, e nelle diverse classi sociali), ma agli autori non premeva di raggiungere che obiettivi più o meno coloritamente bozzettistici, ed entro tali limiti programmatici occorre dire che lo spettacolo, agilmente se pur anonimamente mosso, funziona, conseguendo risultati amabilmente ricreativi, ora a costo di indugi macchiettistici discutibili, ora arrischiandosi sul terreno delle intuizioni umane a fior di pelle. Quest'ultima osservazione si riferisce all'episodio più delicato del film: quello relativo al soggiorno del figlioletto della infermiera (una Marisa Merlini in istato di grazia, vividamente autorevole con Memmo Carotenuto, inserviente allo zoo, quale spassoso consorte) in casa degli zii, la cui unione è resa squallida dalla mancanza di figli. Qui, il rapporto di intesa, di amicizia che viene gradualmente a stabilirsi tra quel ragazzino irrequieto, ma fattosi d'improvviso pensoso (interprete tutto godibile il piccolo ed inedito Franco Di Trocchio), e quell'uomo ruvido ma aperto a pudiche possibilità di affetto (un Mastroianni sempre concreto e credibilissimo), dà adito ad alcune osservazioni psicologiche tanto più sottolineabili quanto più contrastanti col tono prevalente del film, superficialmente e chiassosamente anedddotico.

Se questo episodio è l'unico indicativo circa le aperture umane che il film avrebbe potuto offrire, qualora diversamente impostato, l'episodio relativo ai due sposini in attesa del primo lieto evento (Antonella Lualdi e Franco Interlenghi, manco a dirlo) è il più povero e generico. Da un punto di

vista “problematico” l’episodio che avrebbe potuto essere più significativo, relativamente al tema “educazione della gioventù”, con speciale riferimento alle questioni sentimentali, sessuali, matrimoniali, è quello concernente l’idillio tra la figlia del sarto ed il figlio del medico, l’uno e l’altro adolescenti. Tale episodio, mantenuto su toni ora pittorescamente coloriti ora “alla *Domani è troppo tardi*”, è affidato in gran parte alla vena simpaticamente e qua e là compiaciutamente istrionica di Vittorio De Sica (il sarto, immancabilmente affetto da gallismo acuto) ed a quella esuberante, ma densa, succosa, comunicativa di Ruggero Marchi (il medico).

Già da tempo seguivo con interesse l’attività di questo sapido caratterista: oggi mi trovo in grado di affermare che il nostro cinema ha in lui un elemento dalle sicure possibilità di utilizzazione. Non è arrischiato sostenere che, nei suoi duetti con De Sica, la figura che spicca con maggiore autorevolezza è la sua. Auguriamoci che egli non faccia la fine di quell’altro eccellente caratterista che è Paolo Ferrara (il “commissario di polizia” per antonomasia), il quale figura anche qui in una insignificante partecina. Auguriamoci pure che il nostro cinema trovi il modo più opportuno per sfruttare senza bruciarlo (come è accaduto, che so, per Irene Galter), il nascente talento della freschissima, deliziosa Lorella De Luca (la figlia del sarto). Dopo la prima acerba apparizione nel *Bidone*, dopo la pruriginosa figurina di *Poveri ma belli*, questo personaggio un tantino più impegnativo conferma in questa adolescente dai bronchi e dagli scatti, dalle ombrosità, dai trasporti così genuini un personaggio in via di definirsi: e che potrebbe domani, se opportunamente indirizzato, diventare una sorta di Debbie Reynolds italiana (la Reynolds di *Pranzo di nozze*, s’intende, non quella dei musicals).

Giulio Cesare Castello, *Padri e Figli*, «Bianco e Nero», n. 4, aprile 1957, pp. 80-82.

È una commedia sul tema ormai noto dei rapporti fra genitori e figli. Cinque famiglie, una trama leggera di sentimenti, di gioie, di ansie, di dolori. Breve il periodo preso in esame: dall’apertura delle scuole a Natale; ma è il periodo più intenso dell’anno, soprattutto per chi ha figli per i quali il ritorno al liceo può significare spesso anche l’incontro con il primo amore, i primi sospiri, le prime passeggiate romantiche... Qui, comunque, in primo piano, non ci sono soltanto i figli, ma anche i padri, e se spesso i figli sono un po’ discoli i padri, forse, sono anche più discoli di loro, sbarazzini e dongiovanni nonostante la canizie. Non mancano, però, i bravi papà borghesi e tranquilli; non mancano quelli intenti solo al lavoro e quelli poveri, ma onesti; altri, invece, sono soltanto mariti; non hanno figli e questo è il loro cruccio; altri sono mariti da ieri, ma aspettano di essere padri domani e passano giorni d’ansia alle prese con una mogliettina bizzosa cui lo stato interessante

mette addosso troppe “voglie” difficili... La girandola sembra non avere mai pace perché ogni giorno in ognuna di queste famiglie succede sempre qualcosa (magari un raffreddore stagionale o un morbillo con complicazioni). Alla fine, però, arriva Natale: i garbugli si dipanano, gli amori teneri mettono boccioni rosati, i tristi diventano allegri, gli allegri frenano l'allegria eccessiva, e tutti, chi più chi meno, finiscono per essere contenti. Anche se, chissà, forse domani ricominceranno daccapo.

Ottimismo, dunque, serenità, atmosfera di festa: il film cerca di esprimere questo clima dal principio alla fine, sciorinando una galleria di macchiette vivaci e di caratterizzazioni spesso farsesche ma non di rado anche umane; le situazioni, forse, potevano essere più nuove e tendere meno al bozzettismo, certi personaggi potevano aver tratti meno facili e indulgere con più equilibrio alla caricatura; la cordialità della vicenda, tuttavia, e l'amabilità di un racconto che si accende spesso della gaia presenza di frotte di bambini, riescono senza sforzi a ottenere il divertito consenso del pubblico.

Gian Luigi Rondi, *Prima delle “prime” - Film italiani 1947-1977*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 146.

IL MEDICO E LO STREGONE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age e Scarpelli, con la collaborazione di Ennio De Concini, Luigi Emmanuele, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Cinescope, bianco e nero):	Luciano Trasatti
<i>scenografia e costumi:</i>	Piero Gherardi
<i>musica:</i>	Nino Rota
<i>montaggio:</i>	Otello Colangeli
<i>interpreti:</i>	Vittorio De Sica (Don Antonio Locorotolo), Marcello Mastroianni (dott. Francesco Marchetti), Marisa Merlini (Mafalda), Lorella De Luca (Clamide), Gabriella Pallotta (Pasqua), Alberto Sordi (Corrado), Virgilio Riento (Umberto), Carlo Taranto (Scarafone), Ilaria Occhini (Rosina), Riccardo Garrone (maresciallo dei carabinieri), Giorgio Cerioni (Galeazzo Presenti), Gino Buzzanca (sindaco di Pianetta), Franco Di Trocchio (Vito)
<i>produzione:</i>	Guido Giambartolomei per Royal Film (Roma) - Francinex (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Cineriz
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1957
<i>durata:</i>	103'

Francesco Marchetti è un giovane medico che arriva ad esercitare in un paese dove nessuno si fida dei medici, ma dove tutti preferiscono ricorrere per ogni malanno ad uno stregone, Antonio Locorotolo. Quest'ultimo, per mantenere il credito acquistato, non esita a ricorrere a scaltri trucchi. Per Antonio, il giorno della verità arriva quando è costretto a chiamare il giovane medico al capezzale della nipote malata.

L'idea non era male, di questo stregone guaritore che teneva sotto tutela tutto un villaggio, con varie storie che s'intrecciavano. Io volevo ambientarlo in Puglia, fra i trulli di Alberobello, che fornivano delle immagini abbastanza magiche. Invece Giambartolomei non volle perché costava troppo andare fin laggiù; poi lui, per suoi motivi privati, aveva bisogno che si girasse qua vicino a Roma

per poter andare avanti e indietro sul set. Insomma mi toccò farlo nei dintorni di Roma, e il film perse molto del suo carattere fiabesco.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 56.

Al contrario del suo antico coregista, Steno, il quale ha completamente ceduto alle più basse esigenze commerciali, Mario Monicelli ha dimostrato di voler coltivare con serietà la propria vena di piacevole pittore di costumi. La “favola moderna” di *Donatella* aveva bensì riservato una delusione; e anche nei bozzetti di *Padri e figli* la brevità di respiro e il conformismo moralistico erano spesso avvertibili; ma in questo *Il medico e lo stregone* il regista ha saputo trovare una più giusta misura, che per alcuni aspetti lo conduce a una reale, seppur modesta, felicità espressiva.

Un giovane medico condotto arriva in uno sperduto villaggio, Pianetta, dove da tempo la salute dei paesani è affidata alle cure di un anziano e bonario “guaritore”, il quale condisce i propri consigli e le proprie ricette, dettati dal più pratico buon senso, con paroloni, esorcismi e formule magiche, cui egli non crede affatto, ma che non mancano di impressionare i suoi grezzi pazienti. Un buonissimo diavolo, in fondo, questo don Antonio, anche se nel suo destreggiarsi ai confini fra il lecito e l'illecito non si fa troppi scrupoli a spillar quattrini, quando può, a chi ne ha; l'arrivo del nuovo dottore lo fa entrare in allarme e, ben deciso com'è a difendersi sino all'ultimo, presto si ingaggia in una battaglia senza quartiere. [...]

Il film vive e vale per questo ritratto del “guaritore”, assai bene interpretato da De Sica: un tipico fattore di campagna, sempre a mezzo tra il patetico e lo spudorato, pronto a fare il sostenuto, incline però agli accomodamenti, cordiale, volgarotto, non privo di pretese di rustica eleganza (e si veda quel suo caratteristico inumidirsi le dita di saliva e poi passarle sulla ciocca di capelli per fissarli alla fronte); il profilo che Monicelli disegna è abbastanza complesso, non macchiettisticamente tenuto su un'unica nota, né sguaiatamente caricaturale.

Attorno a questo personaggio, che fornisce un punto di vista abbastanza singolare e indovinato, si svolge tutta la vita del villaggio. La descrizione di questa gente furba e nello stesso tempo credulona è condotta con bonaria comprensione, ma è nondimeno ferma e precisa. Un'ombra, se non altro, di realtà sociale finalmente affiora nella pittura di uno di quei paesini che i tanti epigoni di *Pane, amore e fantasia* avevano del tutto soffocati nella melassa dell'idillio: basta questo timido afflato di verità, questo spunto anticonvenzionale per arricchire di una più salda dimensione l'umanità del film. Non c'è nulla di eccezionale, intendiamoci: ma, di questi tempi, basterebbe assai meno per sentirsi benevolmente impressionati. Purtroppo il festevole ritmo del film viene gravemente

compromesso dalle sequenze finali, frettolose e intrise di facile sentimentalismo: la vittoria della scienza sulla “magia” non scaturisce da una intima necessità narrativa, e non quindi da un reale conflitto tra il vecchio e il nuovo, ma da avvenimenti per buona parte esterni, poco convincenti e poco risolutivi.

Tuttavia, proprio in quest’ultima parte abbiamo una sequenza assai notevole. Come già in *Souvenir d’Italie*, essa è legata all’apparizione di Alberto Sordi, che qui figura nelle sudice e lacere vesti dell’ex fidanzato di una ricca e maniaca zitella. Il personaggio è di quelli consueti all’attore: uno squallido imbrogliocello, pieno di faccia tosta, avido e arido nell’intimo, privo di dignità e abituato a giocare sulla commiserazione altrui. Il regista dimostra una buona cura nel delinearne la caratterizzazione fisica, nel descriverne l’abbigliamento e il modo di gestire (si veda quell’efficace momento, allorché cadutogli di mano il pacchetto di Nazionali la macchina da presa inquadra i suoi sandalacci e la calza scesa sotto il calcagno, che egli con la mano cerca furtivamente di rimettere a posto). Nel corso di una lunga tirata con cui mira a spremere quattrini alla matura ragazza, ricamando una serie di penose frottole che nemmeno si curano di parer troppo verosimili, il carattere del personaggio ci si rivela con una cruda nettezza: la concisione dell’episodio contribuisce a porne in risalto la compiutezza e fornisce forse la miglior prova delle capacità narrative di Mario Monicelli.

Anonimo, *Il medico e lo stregone*, «Cinema Nuovo», n. 122, gennaio 1958, pp. 26-27.

I due film [*Padri e figli...* e *Il medico e lo stregone*] hanno molti tratti in comune, oltre agli interpreti principali (De Sica, Mastroianni, Marisa Merlini, Lorella De Luca). Il bozzettismo è anch’esso elemento di passaggio tra il neorealismo e la commedia. Mentre il primo film riguarda l’aspetto più morale del contrasto tra generazioni, e comunque i vari problemi che cominciano ad affiorare nella vita cittadina, *Il medico e lo stregone* ricalca il Comencini di *Pane, amore e fantasia*, presentando un mondo rurale in via di totale modificazione, per quanto concerne usi, costumi e tradizioni secolari. De Sica conferma la sua nuova veste di interprete “maturo”, tendente alla gigioneria, mentre Mastroianni è ancora una volta il miglior attor giovane del periodo. Quanto alla “povera ma bella” Lorella De Luca, che in entrambi i film è la ragazza giovane e sbarazzina, l’attrice fu preferita da Monicelli dopo un provino cui parteciparono tutte le giovani di allora, Alessandra Panaro, Jacqueline Sassard, Gabriella Pallotta, Carla Gravina, Virna Lisi, Ilaria Occhini e altre ancora. Entrambi i film sono come al solito curati, diretti con professionismo e utilizzabili per ricostruire il clima dell’epoca. Il loro successo di pubblico, che ripaga pienamente le aspettative, consente a Monicelli di compiere, l’anno successivo, il grande passo.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 31-32.

I SOLITI IGNOTI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Age e Scarpelli
<i>sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli
<i>fotografia (bianco e nero):</i>	Gianni Di Venanzo
<i>scenografia e costumi:</i>	Piero Gherardi
<i>musica:</i>	Piero Umiliani, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Vittorio Gassman (Peppe "er Pantera"), Marcello Mastroianni (Tiberio), Renato Salvatori (Mario Angeletti), Totò (Dante Cruciani), Carla Gravina (Nicoletta), Claudia Cardinale (Carmelina), Memmo Carotenuto (Cosimo), Carlo Pisacane (Capannelle), Tiberio Murgia (Ferribotte), Gina Rovere (Teresa), Gina Amendola ("mamma" di Mario), Elvira Tonelli (Assunta), Elisa Fabrizi (signora Ada), Nino Marchetti (impiegato), Mario De Simone (rigattiere), Rosanna Rory (Norma), Mario Feliciani (giudice), Mimmo Poli (detenuto)
<i>produzione:</i>	Franco Cristaldi per Lux - Vides
<i>distribuzione:</i>	Lux Film
<i>origine:</i>	Italia, 1958
<i>durata:</i>	111'

Mentre è in carcere, Peppe detto "er Pantera", con vari stratagemmi, riesce a farsi dare il piano per un furto. Uscito, insieme a una banda di scalcagnati perditempo, inizia i preparativi per il colpo, aiutato a distanza da un vecchio professionista, Dante Cruciani. Il progettato furto in un appartamento che confina con il Monte di Pietà finirà in un clamoroso fallimento e la banda si consolerà con un bel piatto di pasta e fagioli.

Per *I soliti ignoti* l'intoppo arrivò quando mi incaponii nel volere come protagonista Gassmann. Gassmann era molto noto come attore di teatro, ma al cinema lo era soprattutto per ruoli di "villain"; era stato anche in America a fare dei film che erano falliti. Pensare di fare un film comico con Gassman come protagonista era una follia! Impiegammo un anno prima di metterlo in piedi, perché Cristaldi pur aderendo a questo mio desiderio senza essere d'accordo, non trovava una

distribuzione. Finalmente la Lux disse: «Facciamo il film, e se proprio dev'esserci Gassman, che porterà tutti alla rovina, almeno sosteniamolo con altri attori, in modo che nel cast il nome di Gassman si confonda». Così furono ingaggiati Totò, Mastroianni e Salvatori.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 58.

Regista disuguale e non alieno dai cedimenti e dai compromessi, a Mario Monicelli dobbiamo (dopo i non dimenticati *Guardie e ladri* e *Le infedeli*, diretti in coppia con Steno) una serie di opere a volte notevoli, come *Un eroe dei nostri tempi*, a volte deludenti, come *Donatella*, a volte solo parzialmente riuscite, come *Padri e Figli* e *Il medico e lo stregone*. Ma con *I soliti ignoti* egli è riuscito a trovare la via e la misura giusta; e ci ha dato un film che è non solo il più divertente ma anche uno dei più onesti e seri fra quelli prodotti in Italia negli ultimi tempi. Non alludiamo soltanto alla sceneggiatura, insolitamente festevole e ricca di battute efficaci (qui l'influenza di Suso Cecchi D'Amico deve essersi positivamente aggiunta alla praticaccia di Age e Scarpelli, responsabili di tante fra le più tristi farse del nostro cinema recente), e non soltanto alla maestria tecnica della condotta del racconto o alla abilità nella direzione degli attori (Monicelli riesce, fra l'altro, a presentarci un Vittorio Gassman completamente inedito, esilarante, comicissimo): *I soliti ignoti* è soprattutto un film importante perché dimostra come sia possibile, pur aderendo agli schemi e ai moduli della commedia dialettale, conferire a essa la dignità e l'impegno di una critica di costume, di un moralismo autentici.

Nel film è chiaro l'intento parodistico rispetto a opere come *Rififi* e alle ormai consuete idealizzazioni del gangsterismo; ma si tratta di una parodia discreta, accennata solo quel tanto che serve a presentare e mettere in azione, sullo sfondo delle borgate e delle baracche romane (ottimamente fotografate da Gianni Di Venanzo), una serie di figure e figurine, tutte vive e gustose, concepite non come altrettante macchiette per provocar risate, ma come veri personaggi, ricchi di una loro fisionomia precisa anche se caricaturalmente accentuata. *I soliti ignoti* viene così a presentare i caratteri di una briosa ballata, dalle movenze popolaristiche e dal ritmo festosamente incalzante, sulla vita e le imprese dei ladruncoli di periferia, iellati, impacciati, ingenui, anche crudeli, a volte, ma sempre perseguitati, più che dalla polizia, dalla loro incapacità a essere disonesti fino in fondo. Si vedano i ritratti di Ferribotte, il sicilianuzzo dall'aria truce e spavalda, che non ride mai e tiene chiusa sotto chiave la bella sorellina, alla quale prepara un matrimonio "rispettabile"; di Capannelle, il vecchietto in divisa da fantino, sdentato e sempre affamato, il cui sogno è di poter mantenere un'amante; di Cosimo, l'anziano capobanda che sa il codice meglio del suo avvocato e

finirà rovinato dal proprio orgoglio di professionista del furto; di Peppe, pugile da strapazzo, sbruffone, il più “carogna” del gruppo anche se l’unico incensurato, che finirà per perdersi dietro le gonnelle di una povera servetta: Monicelli compone una piccola galleria di ritratti attraverso i quali pone acutamente in luce una serie di vizi e di debolezze nazionali, con una comprensione umana, un garbo e una misura veramente degni di rilievo.

Vittorio Spinazzola, *I soliti ignoti*, «Cinema Nuovo», n. 136, novembre - dicembre 1958, p. 252.

I soliti ignoti, grazie al nuovo incontro con Age e Scarpelli, segna un’ulteriore evoluzione e maggiore razionalizzazione del racconto della commedia. Dopo l’estrema frantumazione in tante scenette separate e in numeri d’avanspettacolo, dopo la ricomposizione secondo il modello della commedia goldoniana, si scopre e si inaugura l’era del racconto picaresco, della “chanson de geste” del mondo sottoproletario. L’idea eroicomica di un gruppo, costituito in apparenza secondo le leggi del racconto cavalleresco e fatto muovere lungo una serie di prove e di imprese che portano non alla conquista del Santo Graal, ma a un più modesto piatto di pasta e ceci, viene rubata alla letteratura tardo cavalleresca ed eroicomica.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano - Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, volume terzo, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 536-537.

I ladruncoli protagonisti, che vorrebbero realizzare il colpo del secolo e finiscono a cucinarsi un piatto di pasta e ceci, sembrano usciti da un giallo-rosa anni ’50 tipo *Susanna tutta panna* o *Guardia, ladro e cameriera*. Ma ne sono usciti, appunto: per entrare in una commedia dei tempi nuovi dove le loro ingenue ambizioni furfantescche non sono più figlie di povertà, ma subdolamente indotte dai nascenti miti della civiltà dei consumi: la bella casa, gli elettrodomestici, la lambretta, le amanti del cinema americano, la dolce e comoda vita. Se ai poveri-ma-belli andava tutto bene, a questi loro cugini non ne va una dritta: sono perdenti nati, simbolo della banda è il capo Vittorio Gassman, pugile dilettante che alla sua prima apparizione finisce K.O. al primo secondo della prima ripresa, lasciando già intuire come andranno a finire le cose a lui, ai colleghi e più in generale all’Italia del boom. Ma nuovo è anche lo stile del film, con il suo montaggio secco e moderno, le macchiette che assumono la consistenza di personaggi, la colonna sonora jazz al posto delle consuete marcette alla viva i pompieri. Compare anche la morte in scena, bruscamente (Memmo

Carotenuto che finisce sotto un tram), e l'effetto rispetto alla commedia dell'epoca è paragonabile a quello del duello iniziale del *Don Giovanni* mozartiano rispetto all'opera buffa settecentesca. Mario Monicelli, che pure aveva già alle spalle una dozzina di film di qualità, mette definitivamente a punto il suo stile nazional-popolare, che ne farà il regista più universale della commedia all'italiana. Ma vanno anche registrati il primo ruolo comico di Gassmann, che Monicelli faticò non poco a imporre ai produttori; l'esordio italiano di un'attrice tunisina dal luminoso futuro, Claudia Cardinale; e la prima apparizione di due attori-personaggio che diventeranno la personificazione stessa del caratterista e si diffonderanno in decine di commedie degli anni '60: l'ometto siculo del sardo Tiberio Murgia e l'anziano "Capannelle" di Carlo Pisacane.

Enrico Giacovelli, *Non ci resta che ridere - Una storia del cinema comico italiano*, Torino, Lindau, 1999, pp. 79-80.

LA GRANDE GUERRA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli, Luciano Vincenzoni
<i>fotografia</i> (Cinemascope, bianco e nero):	Giuseppe Rotunno, Roberto Ghepard, Leonida Barboni
<i>scenografia:</i>	Mario Garbuglia
<i>costumi:</i>	Danilo Donati
<i>musica:</i>	Nino Rota
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Alberto Sordi (Oreste Jacovacci), Vittorio Gassman (Giovanni Busacca), Silvana Mangano (Costantina), Romolo Valli (tenente Gallina), Bernard Blier (capitano Castelli, detto Bollotondo), Folco Lulli (Bordin), Vittorio Sanipoli (maggiore Venturi), Mario Valdemarin (sottotenente Loquenzi), Nicola Arigliano (Giardino), Carlo D'Angelo (Ardito Ferri), Tiberio Murgia (Nicotra), Tiberio Mitri (Mandich), Achille Compagnoni (cappellano), Elsa Vazzoler (moglie di Bordin), Ferruccio Amendola (Deconcini)
<i>produzione:</i>	Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma) - Gray Film (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	De Laurentiis
<i>origine:</i>	Italia, 1959
<i>durata:</i>	142'

Prima guerra mondiale: un milanese e un romano, scansafatiche e perditempo, vengono arruolati e mandati al fronte. Di fronte ad una guerra che non hanno voluto e della quale non comprendono le ragioni, i due fanno di tutto per non essere coinvolti fino in fondo. Riescono a schivare la maggior parte dei pericoli, ma per un caso sono catturati da un contingente austriaco. Sottoposti a un martellante interrogatorio, rifiutano di rivelare la posizione dei compagni, e vengono, per questo, fucilati.

La Grande Guerra fu accolto alla Mostra di Venezia abbastanza tiepidamente alla proiezione per la critica; all'uscita alcuni di loro erano molto sfuggenti, sicché capii che non c'erano delle grandi possibilità di ottenere qualcosa, invece alla proiezione serale di gala, e anche a quella per il

pubblico, il film ottenne un successo talmente strepitoso che sbalordì tutti quanti: applausi a scena aperta, grida di gioia. [...] *La grande guerra* prese questo Leone a metà, ed era un grosso riconoscimento, perché allora essere affiancati a Rossellini era il massimo che si potesse pretendere.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 64.

Più formativo e “utile” di *Il generale Della Rovere* e di *Sonatas*, per non dire di *Stalingrado*, risulta *La grande guerra*: un’“utilità” che va intesa proprio nell’accezione da Amidei sottolineata a Venezia, legata all’esigenza e al dovere morale di rimuovere quelle pietre con le quali si cerca di nascondere le pagine “proibite” della nostra storia e per far conoscere ai giovani anche quei “vermi” che esse pietre nascondono e nutrono. Monicelli, che non possiede il talento artistico di Rossellini, nell’ambito delle risorse e del “tono” di *I soliti ignoti* e sull’esempio del Lean di *Il ponte sul fiume Kwai*, ha costruito un grosso film spettacolare con alcune idee dentro, volte appunto a rimuovere luoghi comuni e miti di una retorica dannunziana e ufficiale, il concetto astratto di patria. È interessante notare come anche qui i protagonisti siano due campioni dell’“arte di arrangiarsi” (Monicelli, del resto, è l’autore di *Un eroe dei nostri tempi*), come anch’essi vengano fucilati. L’idea di partenza è il Maupassant di *Due amici* [...].

I due personaggi di Maupassant, che pure muoiono in un mutismo dignitoso (il che non esclude poco prima dell’esecuzione, il pianto e la paura della morte), non potrebbero anche volendo tradire: non conoscono quanto loro si chiede. La situazione si presenta meno chiara nell’Oreste e nel Giovanni di Monicelli: certo, comunque, anche in questa ambiguità la fine dei protagonisti è conseguente alla loro natura, ed esclude la pretesa di un presunto patriottismo ad ogni costo. È evidente in Monicelli il ricordo del Chaplin di *Charlot soldato*, e non soltanto per certe gags e alcuni aspetti della vita in trincea che a quel film si rifanno, ma anche per i significati che l’opera vorrebbe assumere e in parte assume. D’altra parte, nel suo intento a spezzettare l’episodio, a fare la novella; il quadretto, in lui l’aneddoto diventa meno singolare e caratteristico che in Maupassant (e in Chaplin); ed egli cade, quando ad esempio ci presenta quella che Turati avrebbe chiamato una “salariata dell’amore”, nel luogo comune della narrativa d’appendice.

Guido Aristarco, *I volti e le possibilità astratte*, «Cinema Nuovo», n. 141, settembre - ottobre 1959, pp. 421-422.

Uno spettacolo (ampio, mosso, colorito) è pure *La grande guerra* di Mario Monicelli: con questa affermazione intendo implicitamente contraddire l'insostenibile decisione della giuria, che ha appaiato il film ad un'opera poetica quale quella di Rossellini. *La grande guerra* è un film che si è avvantaggiato sul terreno psicologico, delle polemiche scatenate dai soliti zelanti di casa nostra, ansiosi di poter accusare qualcuno di mancar di rispetto alle patrie istituzioni. È stato già rilevato altre volte come la suscettibilità in materia di cose militari (non parliamo di guerre, vittoriose o perdute che siano) abbia toccato spesso in Italia i limiti dell'assurdo, resi tanto più tangibili dall'esempio quotidiano in senso contrario che ci giunge da paesi civilmente ben più maturi, a cominciare dagli Stati Uniti. Ora, *La grande guerra* offre, di una pagina di storia patria, una interpretazione che poco ha a che vedere con la retorica abitualmente dispiegata. I suoi eroi sono due lazzaroni, sfaticati e pusillanimità, i quali finiscono sì per morire da eroi (fucilati dal nemico per il loro rifiuto di rivelare in quale punto il passaggio del Piave stia per essere effettuato dalle truppe italiane), ma la cui morte avviene in circostanze tali da non contraddire il disegno psicologico dei personaggi (assai pittorescamente animati da Alberto Sordi e Vittorio Gassman). Né l'anticonformismo del film si limita al disegno delle due figure principali: ché esso serpeggia (e talvolta si manifesta in maniera aperta) nelle ampie parti corali dell'opera, dove vengono qua e là prese di mira, con varia efficacia, le retoriche borghesi e militari (chi ha prestato servizio non potrà non riconoscere l'ufficiale "fanatico", il quale non esita a sacrificare la vita di un soldato, pur di non tardare ad entrare in possesso di un messaggio, d'"auguri natalizi", inviato dal comando di reggimento). Se un film come *La grande guerra* ha subito, da parte di molti e della giuria soprattutto, un'evidente sopravvalutazione, è appunto a causa del suo meritorio ed insolito sottofondo anticonformistico, saputo conservare a dispetto delle remore e delle polemiche.

Giulio Cesare Castello, *La ventesima mostra*, «Bianco e Nero», n. 11, novembre 1959, p. 8.

La grande guerra (che segue le vicende comico-patetiche di due antieroi privi di qualsiasi vocazione sacrificale, i quali cercano di sottrarsi al grande massacro) è ad esempio il primo film che offre un quadro non retorico del conflitto 1915-1918, tralasciando tutti gli aspetti di bolso trionfalismo e di retorica patriottarda di quaranta anni di pubblicistica, letteratura e cinema sulla guerra. Vero è, certamente, che l'antierismo dei due fantaccini del film non ha alcunché di brechtiano, ma rivela, anzi, sostanzialmente, una gaglioffagine piccolo-borghese e che dunque Jacovacci e Busacca, cioè il Sordi e il Gassman accoppiati nel film, sono i progenitori niente affatto segreti dei molti "antieroi" piccolo-borghesi del film "medio" del decennio interpretati dagli

stessi attori. Vero è anche che fin da questo film verrà rispettata la regola, cui abbiamo fatto cenno in precedenza, di una trasgressione della norma limitata ai mezzi (l'allegra irriverenza che i due hanno nei confronti della vita militare e delle sue codificate prassi), cui corrisponde tuttavia un sostanziale rispetto normativo dei fini (la morte "eroica", anche se spaurita, di cui i due sono capaci, pur di non tradire), caratteristica, questa, tipica dell'ideologia piccolo-borghese. Tuttavia, pur entro questi limiti (che nelle stagioni seguenti si dimostreranno caratteristici di una vera e propria ricetta produttiva, quella che potremmo chiamare la "formula De Laurentiis", identificabile alla base di molti film successivi e non soltanto di produzione De Laurentiis), *La grande guerra* rompe un silenzio e, sia pure con il sorriso, spezza un incrostato conformismo, se non altro sul piano della descrittiva della guerra, qui affrontata senza neppure quella retorica del negativo che molto spesso affligge anche i film pacifisti.

Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 94-95.

RISATE DI GIOIA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dai racconti di Alberto Moravia <i>Risate di gioia</i> e <i>Ladri in chiesa</i>
<i>sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi D'Amico, Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Leonida Barboni
<i>scenografia e costumi:</i>	Piero Gherardi, Giuseppe Ranieri
<i>musica:</i>	Lelio Luttazzi, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Anna Magnani (Gioia, detta Tortorella), Totò (Umberto Venazzù, detto Infortunio), Ben Gazzara (Lello), Fred Clark (l'americano), Edy Vessel (Milena), Toni Ucci (amico di Milena), Kurt Polter (Franz), Rik von Nutter (giovane aristocratico tedesco), Mac Ronay (guidatore della metropolitana), Dory Dorika (signora derubata), Peppino De Martino (Colombini), Gianni Bonagura (presentatore), Marcella Rovena (padrona della pensione), Carlo Pisacane (nonno di Gioia), Luigi Fanfulla (Spizzico)
<i>produzione:</i>	Silvio Clementelli per Titanus
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1960
<i>durata:</i>	105'

Gioia, detta "Tortorella", una comparsa di Cinecittà non più giovanissima, vuol passare la notte di Capodanno in compagnia di un amico, un attore di quart'ordine, che invece ha intenzione di compiere dei furti insieme a un compare. I tre hanno diverse avventure e Gioia si illude che il farabutto provi dei sentimenti per lei. All'alba l'uomo tenta un furto in chiesa; la donna, turbata dall'azione sacrilega, cerca di impedirglielo e per alcune sfortunate circostanze, viene ingiustamente arrestata.

Anche per *Risate di gioia* ebbi da lottare. Alla Magnani piaceva il film [ma] non voleva come partner Totò, perché secondo lei declassava il film. Tenni molto duro e finalmente accettò, ma con

molta riluttanza. Aveva una eccezionale personalità, ma come donna, non come attrice. Come attrice sapeva fare soltanto se stessa, la Magnani. Appena uno le diceva di fare una cosa un po' diversa non sapeva proprio farla. Si basava sempre sulla sua grinta, sui suoi corrucchi, sulle liti, ma il resto non le apparteneva. Finito il film, che andò bene senza ottenere grandi successi, non ne fui soddisfatto; mi sembrava un film vecchio e stantio. Rivisto adesso è invece piuttosto insolito.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 67-68.

Risate di gioia più deludente del previsto ha fatto fortemente vacillare il mito Monicelli, riconducendo la validità dell'autore entro quei limiti di modesto artigianato che qualcuno sopravvalutando *I soliti ignoti* e *La grande guerra* aveva scambiato per arte. Il film sta in piedi unicamente per la presenza di una coppia di interpreti, la Magnani e Totò, che sanno il fatto loro e riescono a tener desta l'attenzione del pubblico comunque vadano le cose. *Risate di gioia*, e lo dimostra la sua struttura, era opera dalle notevoli ambizioni, ma Monicelli non ha saputo quasi mai evidenziare a dovere i personaggi lasciandoli in balia degli interpreti, né armonizzare i toni, né conferire al film il giusto ritmo. Ripetizioni inutili, notazioni di dubbia funzionalità, pause ritmiche inspiegabili, forzature di narrazione inficiano inequivocabilmente la validità dell'opera riscattata solo parzialmente dall'interpretazione e dalla correttezza formale della realizzazione.

Giacinto Ciaccio, *Risate di gioia*, «Rivista del Cinematografo», n. 12, dicembre 1960, p. 375.

Mario Monicelli, del quale non abbiamo dimenticato *I soliti ignoti*, ci sembra uno dei migliori autori comici dei nostri tempi. Il suo talento è caratterizzato da una particolare bizzarria, ma anche di sensibilità: il gag non è mai, nel suo cinema, una meccanica astratta, ma piuttosto è una reazione umana; il suo senso comico nasce dalle situazioni, ma anche dal carattere dei personaggi: il riso nasce meno dalle circostanze che dal comportamento degli individui.

Questa volta, egli traccia il profilo di una coppia di vecchi attori falliti che attraversano mille peripezie durante la notte di San Silvestro: un giovane truffatore si introduce nel loro gruppo e tenta di abusare della loro innocenza. Non siamo lontani da una certa visione del mondo alla Fellini, a volte profondamente buffo e nello stesso tempo profondamente patetico; i punti di più alta emotività vengono subito smussati dalle trovate umoristiche. Totò e la Magnani sono veramente notevoli.

Marcel Martin, *Larmes de joie*, «Cinéma 62», n. 70, novembre 1962, p. 123.

Più libero grazie all'enorme successo dei due film precedenti e al vedersi finalmente riconosciuto lo status di autore, Monicelli decide di ripescare due grandi del varietà ormai avanti negli anni, Anna Magnani e Totò, accoppiandoli in un film dal vago sapore "demodé", con un soggetto simile a una commedia di Capra. Mentre Totò, che si sentiva un po' snobbato da quello che considerava uno dei suoi migliori registi, accetta con prontezza, la Magnani sembra più restia, teme di essere declassata in un film di serie B. Ma la decisione finale è positiva. Viene così alla luce *Risate di gioia*.

[...] La storia di una notte romana di avventura cui segue un'alba squallida è chiaramente ispirata a film come *Il bidone* e, soprattutto, *La dolce vita*. C'è l'americano ubriaco, ci sono le corse in macchina su e giù per la capitale, la festa esclusiva per nobili stranieri e quelle più popolari in cui basta pagare per partecipare. La trovata di Monicelli è quella di promuovere a protagonisti due personaggi fuori dal loro tempo, che cercano di adattarsi al clima del benessere ma che restano legati a valori ormai superati. Il recital che improvvisano dinanzi alla folla schiamazzante del locale notturno (uno dei più belli mai realizzati da Totò, che ormai vecchio sembra volersi ricordare del suo passato nell'avanspettacolo) è una specie di atto di "diversità": alle scemenze del presentatore e alla pochezza del varietà sanno opporre un numero di gran classe (che ovviamente annega nell'ansia di divertirsi degli astanti). Anche la sequenza finale, la sceneggiata della Magnani che si finge miracolata con Totò che fa da spalla, è qualcosa di più della sfortunata applicazione alla vita della scena che la Magnani stessa ha interpretato a Cinecittà all'inizio (satira dei mitologici di successo, con un regista un po' Blasetti, un po' Bragaglia, un po' il regista dei fotoromanzi di *Lo sceicco bianco*): i due ricorrono a una tradizione popolare cui nessuno crede più. Notevole è pure la sequenza nella casa dei tedeschi, dove il comportamento degli intrusi è assai simile a quello che in un film di genere precede il plotone di esecuzione (come Totò non manca di sottolineare), per non dire della figura di Toni Ucci, ricalcata sul Sordi prima maniera.

Risate di gioia è un mezzo fallimento commerciale. Ed è motivo di riflessione. La convinzione che il mercato abbia notevoli capacità di assorbimento, il 1961 è uno degli anni in cui si producono in Italia più film, cozza contro la persistente precarietà del sistema industriale, ma resiste e autorizza progetti che gli autori, ormai consci del proprio ruolo, concepiscono come affrancamento della creatività dal controllo di un apparato produttivo che riconoscono sempre meno adeguato a un cinema che cambia dentro una realtà che cambia.

Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Firenze, La Nuova Italia, 1986, pp. 42-43.

La scena di *Geppina*, girata al Casinò di Anzio, è la più farsesca del film ed è anche quella maggiormente ricordata. La Magnani ha qualche remora a girarla, perché teme che, passandole dietro, Totò riesca a ridicolizzarla catturando per sé tutta l'attenzione dello spettatore. Forse per questo la performance dell'attore risulta meno aggressiva e irridente di quanto si potesse sperare. Ma comunque sempre divertente: malgrado l'età avanzata, Totò continua a rimanere irresistibilmente bambinesco, a tirare fuori la lingua e strabuzzare gli occhi. Il duetto di *Geppina* è un omaggio alla rivista, a uno straordinario sodalizio teatrale, quello della Magnani con Totò, di cui non sono rimaste testimonianze visive. Nel resto del film Totò si rinchiude in se stesso, temendo forse di rovinare con qualche lazzo fuori posto il lavoro rigoroso di Monicelli; la sua interpretazione diventa distaccata, quasi elegante, adatta al ruolo ma molto meno divertente del previsto.

Alberto Anile, *I film di Totò (1946-1967) - La maschera tradita*, Genova, Le Mani, 1998, p. 292.

RENZO E LUCIANA (ep. di BOCCACCIO 70)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dal racconto di Italo Calvino <i>L'avventura di due sposi</i>
<i>sceneggiatura:</i>	Giovanni Arpino, Italo Calvino, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli
<i>fotografia (Technicolor):</i>	Armando Nannuzzi
<i>scenografia:</i>	Piero Gherardi
<i>musica:</i>	Piero Umiliani
<i>canzoni:</i>	“Legata a un granello di sabbia” (Marchetti-Fidenco), “La ballata del Cerutti” (Simonetta-Gaber), “Tema di Anita” (Umiliani), “Day Dream” (Ellington)
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Marisa Solinas (Luciana), Germano Giglioli (Renzo) e attori non professionisti
<i>produzione:</i>	Carlo Ponti e Antonio Cervi per Concordia Compagnia Cinematografica / Angelo Rizzoli (Roma) - Francinex / Gray Film (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Cineriz
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1962
<i>durata:</i>	41'

Dopo numerosi sacrifici l'operaio Renzo sposa l'impiegata Luciana. Tuttavia, numerose difficoltà sorgono dal dover vivere ancora in famiglia, a causa delle pesanti ristrettezze economiche. Trovato infine un piccolo appartamento, i due coniugi hanno diversi turni di lavoro, per cui il ritorno di uno coincide con l'uscita dell'altra.

Siccome ero diventato uno dei registi “di punta” del momento, Tonino Cervi ebbe l'idea assieme a Ponti di sfruttare la moda dei film a episodi e di mettere assieme quattro “grandi” registi, De Sica, Visconti, Fellini, e me (bontà loro, fui messo tra questi giganti!), per fare i quattro episodi di *Boccaccio '70*. Accettai, però vi fu subito una frattura. Gli altri tre “grandi” cercarono degli episodi con altrettanto grandi star; io invece volli fare un episodio con degli sconosciuti totali. S'intitolava *Renzo e Luciana*, con un riferimento manzoniano a Renzo e Lucia; il tema era quello del matrimonio che non s'ha da fare. Se ne parlò con Franco Solinas: la storia consisteva nella difficoltà

di sposarsi per un'operaia, che andava incontro, in caso di matrimonio, a sicuro licenziamento. Quelli erano tempi in cui i padroni licenziavano per non pagare le lavoratrici assenti per maternità.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 69.

Renzo e Luciana, tratta con poca o niuna baldanza boccaccesca, che del resto neppure si addirebbe al soggetto, un tema del mondo del "lavoro", come potrebbe essere accostato da Ermanno Olmi. È il tema del "nubilato", per cui in certi stabilimenti non si accettano impiegate ed operaie sposate, talché Luciana (una debuttante abbastanza fine, Marisa Solinas) e Renzo (il meno significativo Germano Giglioli) sono costretti a sposarsi di soppiatto, salvo poi, scoperti, cercarsi un altro "posto" che peraltro li obbligherà a lavorare l'una di giorno, l'altra di notte. È un soggetto abbastanza inconsistente, che invano si cercherebbe di collocare in una antologia comico-erotica, quale il film mostrerebbe di voler essere. È artificioso nella sequenza del matrimonio, prevedibile nel personaggio del ragioniere persecutore, forzato nel finale: pure, nella sua programmatica e sommessa modestia, finisce per non abbassare del tutto le armi del confronto con gli sketch (che poi sono lunghi quasi come film normali) di Fellini e Visconti, e cioè *Le tentazioni del dottor Antonio* e *Il lavoro*.

Mario Verdone, *Boccaccio '70*, «Bianco e Nero», n. 3, marzo 1962, p. 59.

Anche Monicelli sulle prime si muove speditamente, e *Renzo e Luciana* sembra esibire, nella rapida descrizione dell'uscita dalla fabbrica e in quelle immagini del matrimonio clandestino, i tratti precisi di una realtà d'oggi, di una storia italiana, profondamente viva e polemica. Ma anche qui, dopo un inizio in un certo qual modo felice, che s'apparenta, se si vuole, a *Il posto* di Olmi, Monicelli si perde in una narrazione inutile, cade nei cascami più poveri del neorealismo, e senza un minimo di gusto disegna personaggi e caratteri da piccola letteratura d'appendice.

Edoardo Bruno, *Boccaccio '70*, «Filmcritica», n. 24, agosto 1962, p. 427.

Il contrapposto umoristico nasce proprio dall'evidente contrasto tra l'efficienza della Milano del miracolo economico, linda, luminosa, pervasa da una lucentezza che ne addolcisce le storture, e il

misero tenore di vita dei due giovani costretti a recarsi all'altare per le nozze con un minuscolo motofurgone ed a dividere la squallida stanza, in cui sono obbligati a passare la loro luna di miele, con una miriade di parenti.

La fotografia di Armando Nannuzzi è metallica, glaciale, fredda al pari dell'accompagnamento jazzistico di Piero Umiliani che fa da sottofondo al ritmo di vita frenetico che la metropoli impone ai due protagonisti. Questa rappresentazione levigata della realtà, schiaccia ancor di più i due personaggi riducendoli a minuscoli ingranaggi di un gigantesco meccanismo ad orologeria. La piscina, la sala da ballo, quella cinematografica, la fabbrica sono altrettanti luoghi di contenzione popolati da una miriade di esseri umani che si annullano nella massa.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 82.

I COMPAGNI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Monicelli, con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico
<i>fotografia</i> (Vistavision, bianco e nero):	Giuseppe Rotunno
<i>scenografia:</i>	Mario Garbuglia
<i>costumi:</i>	Piero Tosi
<i>musica:</i>	Carlo Rustichelli
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Marcello Mastroianni (prof. Sinigaglia), Annie Girardot (Niobe), Renato Salvatori (Raoul), Bernard Blier (Martinetti), Folco Lulli (Pautasso), François Périer (maestro Di Meo), Raffaella Carrà (Bianca), Gabriella Giorgelli (Adele), Giampiero Albertini (Porro), Vittorio Sanipoli (cav. Baudet), Mario Pisu (l'ingegnere), Pippo Starnazza (Bergamasco), Giuseppe Cadeo (Cenerone), Elvira Tonelli (Cesarina), Pippo Mosca (Cerioni), Franco Ciolli (Omero)
<i>produzione:</i>	Franco Cristaldi per Lux - Vides (Roma) - Méditerranée (Parigi) - Avala Film (Belgrado)
<i>distribuzione:</i>	Lux - Paramount
<i>origine:</i>	Italia - Francia - Jugoslavia, 1963
<i>durata:</i>	131'

Nella Torino di fine Ottocento, il professor Sinigaglia guida uno sciopero di operai tessili, ma la lotta si rivela dura oltre le aspettative. I padroni portano crumiri dalle vicine province e alla stazione si verificano violenti scontri con le forze dell'ordine, durante i quali muore un operaio. Sinigaglia trova rifugio presso la prostituta Niobe. Durante un tentativo di occupazione della fabbrica un giovane viene ucciso dalla polizia. L'evento drammatico segna la fine della rivolta.

I Compagni fu assai più difficile da girare rispetto a *La grande guerra*; mentre della prima guerra ritrovammo in Friuli, a Gemona e a Venzone, molte costruzioni rimaste tali e quali, a Torino, dove *I compagni* si svolgeva, non esisteva più niente. Tutto era cambiato [...] soprattutto non si trovava più una fabbrica tessile con telai a mano. Finalmente ne trovammo una vicino a Torino in cui

lavoravano 80 operai: tesseva soltanto per Christian Dior, con dei telai non completamente a mano, e faceva dei tessuti preziosi. Girammo gli interni della fabbrica in quel posto; gli esterni, la stazione ferroviaria, l'assalto dei crumiri, li girammo quasi tutti in Jugoslavia, ove era tutto trenta anni indietro.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 77.

La prima sensazione che si avverte dinanzi a *I compagni* è la frattura fra una splendida serie di luoghi, ambienti e circostanze, amorevolmente ricercati e ricreati nei loro elementi paesaggistici, plastici ed espressivi che un'insuperabile fotografia di Rotunno anima, nel rigore storico, di una commossa partecipazione umana e che talora una regia (nel senso di resa e direzione del movimento) umile ma dignitosa serve efficacemente, e, dall'altra parte, una confusa folla di comparse (ivi compresi gli attori di nome) ugualmente scialbe, di macchiette frettolosamente caratterizzate, di figuranti latori di "gags" risapute e di battute ridanciane, che si sia imprevedibilmente impadronita di quel sapiente clima, di quel vasto "set" realistico, e vi scorrazzi dando sfogo ai propri occasionali istinti. Sensazione analoga si avvertiva certo ne *La Grande Guerra*, dello stesso Monicelli, ma in quell'esempio si poteva meglio sostenere che l'operazione di cui sopra (spettacolarizzazione di un impegno civile e di un momento cruciale della nostra storia per diventare più accessibile; sapiente dosaggio di emozioni e risate, lirismi e grossolanità, polemica sociale e aneddotica popolarasca) risultasse necessaria nel tentativo di demistificare tutte le retoriche contraffazioni sull'amor patrio, lo spirito di sacrificio, e il regio esercito, con i suoi "umili fanti" e "eroici combattenti".

Là vi era, in altre parole, una "storia ufficiale da disfare"; qui, ne *I compagni*, una "storia ancora da fare", una storia che il cinema italiano, non a caso, non ha mai affrontato (parziale eccezione fatta per *Il mulino del Po*): cioè quella del periodo compreso fra l'Unità e la guerra di Libia, della nascita del socialismo, della nostra tardiva rivoluzione industriale, delle prime battaglie sindacali e politiche interne, degli scioperi e delle repressioni che culminarono nei moti milanesi del '98. Compito non certo facile, per Monicelli (di cui è nota la fondamentale onestà) e per i suoi non molto qualificati collaboratori alla sceneggiatura: compito che comunque poteva e doveva essere risolto in altri modi; non magari a scapito dello spettacolo ma pur sempre a vantaggio della realtà storica in una sua interpretazione attualizzante. Non si vuole qui sostenere, a esempio, l'intangibilità dei motivi e dei risultati di quelle prime lotte operaie, la loro monumentalità e mitificazione. Ma è lecito chiedersi se non esistevano altre fonti interpretative che il riformismo turatiano nella sua volgarizzazione più

patetica ed “educativa”, cioè quella del De Amicis del libro *Cuore* (e non del De Amicis politico o polemista).

[...] D'accordo, il merito del film è quello di aver affrontato finalmente una certa materia e, come si suol dire, di “aver rotto il ghiaccio” (allo stesso modo, data la natura dell'opera, la critica ai frammenti poteva essere volta a quelli più riusciti e persuasivi, addivenendo addirittura a un giudizio quasi positivo, ferma restando però la sostanziale carenza ed equivocabilità di base). L'intenzione è sicuramente onesta, ma *I compagni* non costituisce forse una delle tante concessioni del “miracolo” e del centro-sinistra all'esposizione di temi finora ritenuti “tabù” e oggi trasposti sullo schermo ma in forme svisanti e limitative?

Lorenzo Pellizzari, «Cinema Nuovo», n. 166, novembre - dicembre 1963, pp. 451-452.

I compagni è una delle opere di Monicelli in cui il lavoro di ricostruzione dell'ambiente e della cultura politica e sociale è più accurato e dove i codici della commedia sono sottomessi a interessi assai più vasti. *La grande guerra*, *I compagni* e le due avventure di Brancaleone dimostrano come la commedia possa ambire ad assumere un ruolo di racconto epico-popolare, in una fase in cui l'ipotesi non risulta praticabile a nessun altro livello; se non correndo il rischio della retorica celebrativa e monumentale. La dimensione del comico protegge da questo rischio, senza impedire di puntare più in alto.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano - Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960-1993*, volume quarto, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 376-377.

Simili [a *La grande guerra*] sono, almeno in parte, limiti e meriti dell'altro titolo di rilievo della filmografia monicelliana *I compagni*, che ambienta verso la fine del secolo, tra gli operai piemontesi, la storia di uno sciopero, il sorgere dei primi albori di una coscienza di classe e il primo, timido e difficoltoso, espandersi a livello di massa dell'ideologia socialista. Qui, mancando le prepotenti presenze divistiche di un Sordi e di un Gassmann, poiché è protagonista del film (nel ruolo di un professore portatore del verbo socialista) il più controllabile e meno esuberante Marcello Mastroianni, sono riscontrabili in misura assai più ridotta le accentuazioni farsesche, gli assolo fondati sulla battuta, le soluzioni narrative basate sull'ammiccamento e sulla smorfia. Mentre la necessità di costruire in qualche modo un racconto, invece che un sia pure elaborato quadro

d'ambiente quale era *La grande guerra*, favorisce una più autentica dialettica tra fatti e personaggi anche minori.

Il limite della formula si evidenzia semmai nelle frequenti cadute macchiettistiche, nelle pause di spettacolarità comica, nei quadretti di colore, nelle convenzioni bozzettistiche di cui è infiorato lo spettacolo. Tutto questo non è però sufficiente a distorcere (anche se certamente ad allentare e ad annacquare) la tensione etico-politica del film, la notevole limpidezza della condotta registica, la pregevole costruzione delle scene di massa; e soprattutto, il merito di un'operazione che, per quanto esteticamente circoscritta e "artisticamente minore", si presenta come il primo tentativo autonomo (un altro, ma appunto ispirato a un testo, era stato *Il mulino del Po* di Lattuada) di film storico sulla classe operaia italiana.

Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 95-96.

GENTE MODERNA (ep. di ALTA INFEDeltÀ)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Ettore Scola e Ruggero Maccari
<i>fotografia</i> (bianco e nero):	Gianni Di Venanzo
<i>scenografia:</i>	Mario Garbuglia
<i>costumi:</i>	Lucia Mirisola
<i>musica:</i>	Armando Trovajoli, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Ugo Tognazzi (Cesarino Bertolazzi), Michèle Mercier (sua moglie Zoraide), Bernard Blier (Reguzzoni)
<i>produzione:</i>	Gianni Hecht Lucari per Documento Film (Roma) - SPCE (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	De Laurentiis
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1964
<i>durata:</i>	41'

Cesare, commerciante in formaggi, perde tutte le sue ricchezze al gioco con Reguzzoni. Costui si dichiara disposto a dimenticare il debito solo se Cesare gli presterà per una notte la bella e giovane consorte, Tebaide. La donna, con arguzia, dopo aver fatto ubriacare Reguzzoni lo convince, il mattino seguente, di essere stata sua. Cesare tenta di uccidere Reguzzoni e per scagionarsi è costretto a confessare le corna mai avute.

Gianni Hecht faceva molti film a episodi, perciò è stato soprannominato Gianni Sketch! Mi offrì di farne uno, così chiesi ad Age e Scarpelli, a Sonogo e anche a Zavattini se avessero un'idea per un episodio. Zavattini mi dette l'idea di un formaggiaro che si giocava la moglie alle carte, tra una bevuta di lambrusco e una boccata di parmigiano. Una storia un pò alla Crommelynck, che mi piaceva per l'aria padana che conteneva. Lo scrivemmo per Tognazzi che era perfettamente a suo agio; poi c'era anche Bernard Blier, che avevo già impegnato ne *La grande guerra* e ne *I Compagni*, e che è un grande attore.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 79.

Con questo raccontino, Monicelli scende sul terreno strapaesano di De Sica e Zavattini, suoi colleghi in *Boccaccio '70*; ma pur sfiorando a più riprese la volgarità, Monicelli se ne sa tenere fuori con una rigorosa tenuta narrativa, con un essenziale e gustosa definizione dei caratteri e dell'ambiente; una plumbea provincia in cui Tognazzi e Blier si muovono con perfetto agio. Al confronto *La ruffa* di De Sica appare una povera cosa, fiacca ed esteriore [...].

Valentino De Carlo, *Alta infedeltà*, «La Notte», 1 febbraio 1964.

Alta infedeltà non meriterebbe certo troppa attenzione se non fosse indicativo di certe tendenze del cinema italiano contemporaneo sulle quali ci sembra doveroso soffermarci. Il discorso richiede anzitutto una premessa che fa capo ad una ben precisa situazione di mercato: tramontati i film engagé che hanno portato l'industria cinematografica italiana sull'orlo del baratro, la produzione si è orientata verso una serie di filoni che non possono, a nostro avviso, costituire una seria e valida alternativa al filone sopracitato (...). Tipico esempio della nuova impronta conferita alla commedia è *Alta infedeltà*, a struttura episodica, che porta la firma di ben quattro noti registi: Franco Rossi, Elio Petri, Luciano Salce e Mario Monicelli. Che il film tratti dell'infedeltà coniugale lo si desume chiaramente dal titolo e non v'è dubbio che l'argomento sia peculiare del genere: i "triangoli" al cinema non sono certo una novità, ma nuovo è certamente il modo in cui gli autori di questo film hanno angolato la "situazione" triangolare (...).

Di chiara ispirazione boccacesca (ci perdoni il Boccaccio, le cui ossa fremeranno nella tomba) l'episodio *Gente moderna* firmato da Mario Monicelli. Pur esprimendosi in termini cinematograficamente convincenti, egli fa naufragare il racconto nella più sboccata volgarità e, quel che è peggio, senza avere alcuna giustificazione stilistica ed espressiva. L'episodio è incentrato sul personaggio di un commerciante di formaggi emiliano che per far fronte ad una grossa perdita al gioco non esita a barattare la moglie col fortunato vincitore. Ne sorgono situazioni per l'appunto boccacesche, equivoci e spunti da farsa greve e grossolana che conferiscono al racconto una sua precisa fisionomia che è poi quella tipica del "genere" cui accennavamo all'inizio.

L'insistenza sugli spunti erotici, i cedimenti al cattivo gusto, la mancanza di misura, il costante affidamento ad un tipo di umorismo più volgare che malizioso, il continuo ed inutile ricorrere al turpiloquio non sono certo elementi che possono essere assunti fra quelli espressivamente validi e se queste sono le risorse del cinema italiano c'è ben poco che rallegrarsi.

Giacinto Giaccio, *Alta infedeltà*, «Rivista del Cinematografo», n.3-4, marzo - aprile 1964, p.158.

CASANOVA '70

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli, Tonino Guerra, Giorgio Salvioni, Suso Cecchi D'Amico
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Aldo Tonti
<i>scenografia:</i>	Mario Garbuglia
<i>costumi:</i>	Giulio Coltellacci
<i>musica:</i>	Armando Trovajoli, diretta dall'autore
<i>canzoni:</i>	"I sing'ammore" (Calabrese-Massa), "Anema e core" (Manlio-Salve d'Esp), "Adios Muchachos" (Sanders-Vedani)
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interpreti:</i>	Marcello Mastroianni (maggiore Andrea Rossi Colombetti), Virna Lisi (Gigliola), Marisa Mell (Thelma), Enrico Maria Salerno (psicanalista), Liana Orfei (domatrice di leoni), Michèle Mercier (Noelle), Guido Alberti (monsignore), Bernard Blier (commissario), Beba Loncar (ragazza del museo), Moira Orfei (Santina), Jolanda Modio (Addolorata), Margaret Lee (Dolly), Seyna Seyn (hostess), Rosemary Dexter (cameriera), Luciana Paoli (moglie del droghiere), Marco Ferreri (conte), Mario Banchelli (padre di Gigliola)
<i>produzione:</i>	Carlo Ponti per C.C. Champion (Roma) - Les Films Concordia (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Euro International Films
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1965
<i>durata:</i>	106'

Andrea, maggiore dell'esercito, è un casanova velleitario, che riesce a dar prova della sua mascolinità solo in condizioni di pericolo. Lo psicanalista gli consiglia di stare lontano dalle donne, almeno per un po', ma Andrea non sente ragioni ed appena si presenta qualche situazione difficile è pronto a buttarsi. Quando il marito di un'ennesima conquista resta vittima di una trappola che lui stesso aveva preparato per Andrea, l'ufficiale finisce in tribunale. Assolto perché innocente, l'uomo si sposa, ma per tener fede al suo ormai irrinunciabile modo di assalire la preda, raggiunge la moglie dando la scalata alla facciata dell'albergo.

Ponti aveva un soggetto di Tonino Guerra su una specie di psicopatico: un personaggio per Mastroianni, che aveva allora un grande successo internazionale; la storia di un uomo piacente che però per amare aveva bisogno di trovarsi in pericolo. Così con Tonino Guerra concepimmo una serie d'incontri, di episodi cioè, di questo personaggio con varie donne, e ne venne fuori *Casanova '70*. Nel film debuttò come attore Marco Ferreri, che fece la parte di un bieco marito che prepara una trappola mortale per Mastroianni e nella quale rimaneva lui stesso incastrato grottescamente. Il film era divertente perché c'era una certa smitizzazione del latin-lover, girato in posti piuttosto belli, alla Malcontenta, nelle Puglie, a Parigi, ed ebbe molto successo.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 79-80.

Casanova 70 risultò la nostra crisi personale; avevamo fatto *I compagni*, di cui eravamo più che soddisfatti, ma che non ebbe alcun successo commerciale, solo un successo di critica. Questo fatto provocò un rilassamento nella nostra tensione professionale, una sorta d'amarezza anche per Monicelli. Noi accettammo questo *Casanova 70* in maniera del tutto cinica, non avendo in testa che il successo commerciale facendo leva sulla popolarità internazionale di Mastroianni.

Age, cit. in Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 87.

L'idea di partenza non era male: il Casanova dei nostri giorni - che per giunta è ufficiale della NATO - è un soggetto nevrotico e complessato, che per condurre a buon fine le sue avventure galanti ha bisogno di una particolare spinta eccitante, di un senso incombente del pericolo; altrimenti, se tutto scorre in modo tranquillo, se la dama gli si offre con compiacente generosità, non succede nulla: la molla della libidine non scatta, la tensione erotica cade e il misero si espone a penose figure. Di un tale spunto ironicamente attuale il regista non trae le conseguenze capaci di conferire una dimensione in qualche modo problematica al personaggio, di *demistificare*, come si usa dire, uno dei nostri miti più inveterati, ma si riduce, in definitiva, a giustapporre monotonamente una serie di *sketch* più o meno piccanti, alcuni spiritosi, altri meno, alcuni gustosi, altri sciapiti, che proseguono sia pure a un livello di una certa dignità realizzativa e di alta presa spettacolare il discorso ormai stucchevole del filone erotico-boccaccesco del recente cinema italiano.

Guido Cincotti, «Bianco e nero», n. 7-8, 1965.

Poteva essere una buona occasione per prendere in giro, e dall'interno, il masochismo inconsapevole dello spettatore cinematografico, il suo «voyeurismo» troppo spesso fine a se stesso, il sesso facile e le non meno artificiose emozioni di certo cinema corrente. Ma Monicelli - che bella lezione, per la critica che sottolizzava tanto su *I compagni* - stavolta ha mirato alla farsa terra terra, non riuscendo a oltrepassare il tono della parodia più frusta. Lungi dal porre un'autentica alternativa di costume, il regista e gli sceneggiatori si adeguano al gioco del protagonista: anch'essi in cerca di «sensazioni» e situazioni eccitanti per stimolare, meccanicamente, le nostre risate e la nostra partecipazione più volgarmente ammiccante. Di qui la trasformazione della satira (potenziale) in mero ricalco gratuitamente grottesco [...]. L'impotenza del nostro Casanova, il suo bisogno di metaforiche e non metaforiche frustate, il culto dell'ostacolo esteriore per combattere l'inibizione, non assurgono certo a paradigma di una civiltà dei consumi dove anche il sesso è divenuto troppo facile: al contrario, sembrano associarsi alla corsa verso un «consumo» ancor più rapido e automatico.

Guido Fink, *Casanova '70*, «Cinema nuovo», n. 178, 1965, pp. 454-455.

Il *Casanova 70* di Mario Monicelli ha sostanzialmente deluso. La prospettiva in cui gli autori avevano fissato il personaggio del seduttore degli anni '70 era indubbiamente valida sul piano dell'indagine di costume ma non è stata sfruttata con la dovuta accortezza e soprattutto con il dovuto impegno. [...] Monicelli, conferendo all'opera un respiro assai vasto, non è sfuggito alla monotonia e alla prolissità; molte pagine del film, inoltre, denotano un gusto tutt'altro che sorvegliato e le intenzioni satiriche dell'autore naufragano spesso sul piano dell'umorismo piccante e greve.

Giacinto Ciaccio, «La Rivista del Cinematografo», n. 8-9, 1965, p. 427.

Su questo tema, di un vigore alquanto licenzioso, Monicelli ha costruito un film senza pretese, di un'intensa comicità, disseminato di belle ragazze messe in mostra generosamente, e, in omaggio, si

ha diritto a dei divertenti titoli di testa animati, a un attore indimenticabile come Marco Ferreri ed a scenografie raffinate e curate quanto nei film di Minnelli. Monicelli è indubbiamente un eccellente artigiano, e non ha dimenticato la verve de *I soliti ignoti*. Ma non è qualcosa di più? E se *La grande guerra* ci spingeva a farci rispondere negativamente, forse *I compagni* ci farà cambiare opinione. Ma quando riusciremo a vedere questo film?

Paul-Louis Thirard, *Casanova 70*, «Positif», n. 72, 1965, p. 104.

Il soggetto avrebbe potuto prestarsi a sviluppi molteplici come, ad esempio, alla rappresentazione di tutta la galleria di *galli e galletti* che popolano la penisola alla spasmodica ricerca della conquista sessuale quale affermazione del loro maschilismo e così via. *Casanova '70*, invece, è tutto costruito sulle spalle di un Mastroianni ad uso e consumo internazionale che ripropone il personaggio liliale de *la dolce vita* che però, estrapolato dalla cornice felliniana ed inserito in uno sbiadito acquerello, viene ridotto a mezzo scenico, degradato al rango di oggetto, a mero strumento decorativo. [...] La storia, fitta di intrecci e sovrabbondante di fatti [...] comprime letalmente temi e idee che, approfonditi, avrebbero potuto trasformare il fragile Casanova monicelliano, patetico e disperato nella solitudine in cui si ritrova, in uno dei tanti personaggi simbolo della commedia italiana degli anni Sessanta come il Bruno Cortona de *Il sorpasso* o il Silvio Magnozzi di *Una vita difficile*. Ma vanamente lo spettatore attende per l'intera durata dell'opera un'evoluzione del carattere del prsonaggio che non arriva mai.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 88.

L'ARMATA BRANCALEONE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Technicolor, panoramico):	Carlo Di Palma
<i>scenografia e costumi:</i>	Piero Gherardi
<i>musica:</i>	Carlo Rustichelli
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Vittorio Gassman (Brancaleone da Norcia), Catherine Spaak (Matelda), Folco Lulli (Pecoro), Gian Maria Volonté (Teofilatto), Maria Grazia Buccella (la vedova), Barbara Steele (Teodora), Enrico Maria Salerno (Zenone), Carlo Pisacane (Abacuc), Ugo Fangareggi (Mangold lo svedese), Joaquin Diaz (Guccione), Gian Luigi Crescenzi (Taccone), Alfio Caltabiano (Adolfo mano di ferro), Luis Induni (capitano di Guccione)
<i>produzione:</i>	Mario Cecchi Gori per Fair Film (Roma) - Les Films Marceau (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1966
<i>durata:</i>	119'

In un'Italia medievale famelica e stracciona, un gruppo di scalcinati errabondi entra in possesso di una pergamena che li investe proprietari di un feudo nel meridione. Guidati da Brancaleone, attraversano varie regioni e innumerevoli avventure, fino alla meta. Tuttavia, il feudo viene attaccato dai turchi e i nostri eroi condannati a morte. L'intervento del santone Zenone risolve i problemi: l'armata riparte in crociata verso la Terrasanta.

L'armata Brancaleone nacque da due cose: da tre paginette che Scarpelli buttò giù, un dialogo tra due contadini medievali che parlavano di donne; e da un film fallito, *Donne e soldati* (1955) di Luigi Malerba e Antonio Marchi [...]. L'ispirazione venne così: facciamo un film su un medioevo cialtrone, fatto di poveri, di ignoranti, di ferocia, di miseria, di fango, di freddo; insomma tutto l'opposto di quello che c'insegnano a scuola, *Le Roman de la Rose*, *Re Artù*, e altre leziosità. Il titolo, *L'armata Brancaleone*, venne fuori prima del film: era un gruppo di sciagurati che

attraversano un'Italia di orsi e di foreste, in un'impresa come la ricerca del Graal, però tutto a un livello miserabile.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 80-84.

Nell'insieme la postulazione dei personaggi è tale per cui è abbastanza facile estrarre da essi i caratteri particolari dei singoli. Brancaleone, lo abbiamo visto, è un po' il prototipo dell'avventuriero e del cavaliere antico. I suoi tratti fisionomici, anche per una certa consuetudine con il film di costume di questi ultimi anni, possono confondersi con quelli del protagonista de *Il sorpasso*, per esempio, o meglio, con quelli di Jacovacci de *La grande guerra*. Tuttavia un tratto lo contraddistingue: quel suo donchisciottismo riversato a scopi utilitaristici. Accanto a lui si muovono altri personaggi con caratteri predeterminati: l'ebreo pauroso ed affarista, il cavaliere solitario e silenzioso, l'arruffone che pensa a riempirsi la pancia, il ragazzo che vede in Brancaleone l'eroe da imitare, la fanciulla pura, ma scaltra, ed una vasta galleria di altri tipi uno più sapido dell'altro. Ma tipi comuni, personaggi che potremmo ritrovare, con maggior approfondimento psicologico, tanto nel Plauto di *Miles gloriosus*, quanto nel Molière dell'Arpagone di *Tartuffe*, quanto nel Goldoni della scaltra servetta, e dell'Arlecchino, quanto nel *Parlamento* di Ruzante in una miscellanea ricomposta sotto un denominatore comune: la guerra e la fame. Viene da pensare che in questo grande caravanserraglio, dove i caratteri deformati da una visione comica della situazione, appaiono con i loro tratti più salienti, c'è l'eterna invenzione, o l'eterna illusione che alimentava gli attori della commedia dell'arte, e pare proprio di assistere a una di quelle rappresentazioni che si svolgevano nelle piazze in tempi non molto antichi. Monicelli offre così il quadro umano rispettabile, di una umanità costituita dagli antichi vagabondi famelici ed assetati, immiseriti dalle sofferenze e dal desiderio di quiete, come vediamo, tra l'altro prima della morte dell'ebreo che spira contento dopo aver sentito descrivere il Paradiso dal suo comandante Brancaleone, un Paradiso fatto per i poveri, e dove finalmente troverà ciò che ha perseguito tutta la vita. E allora queste invenzioni comiche, questi caratteri così definiti, possono anche trovare il loro posto nel mondo di oggi, perché nulla è mutato quando fame e sete spingono gli uomini a sopravvivere. Ridiamo, è vero, di tante disavventure, ma sotto sotto proviamo un po' d'amarrezza. La satira colpisce nel segno? Può darsi. Ma quando vediamo Brancaleone, tronfio sul suo cavallo giallo, arringare i suoi, non c'è da pensare a nient'altro se non ad una delle più disastrose esperienze storiche toccate a noi italiani.

Francesco Dorigo, *L'armata Brancaleone*, «Cineforum», n. 54, aprile 1966, pp. 289-298.

Un poema eroicomico in immagini, dunque, per narrare un'epopea burlesca d'ambientazione paesana e contadinesca, senza luccicar di corazze e sfavillio di bandiere, senza turrati castelli e regali palazzi, senza eroi dal fiero cipiglio né leggendarie imprese. In questo film di Mario Monicelli aleggia lo spirito del Pulci e con identica vocazione iconoclasta l'autore, complici Age e Scarpelli, ha demolito il mitico alone che circonda fatti e personaggi di quel periodo storico che da sempre ha offerto al cinema materia per spettacoli rutilanti di colore, magniloquenti e pomposamente retorici pur nel loro piglio spiccatamente avventuroso. Lungo e periglioso è il viaggio dell'armata e fitto di spunti narrativi, talmente fitto che non tutti sono mantenuti a un identico livello qualitativo [...] ma nel complesso si tratta di un'opera di vasto respiro, realizzata con mezzi di inusitata imponenza e puntiglioso impegno, ambientata in modo impeccabile e di indiscusso rilievo figurativo: basti pensare, al proposito, alla splendida sequenza del palazzo bizantino figurativamente e cromaticamente ineccepibile.

Giacinto Ciaccio, *L'armata Brancaleone*, «La Rivista del Cinematografo», n. 5-6, maggio -giugno 1966, pp. 380-381.

La sceneggiatura di Age e Scarpelli, dopo aver già esplorate le possibilità dell'incontro tra i diversi personaggi, in un terreno linguistico a metà strada tra i dialetti e una lingua unitaria, fa regredire i linguaggi, inventando una lingua comune in cui si mescolano arcaismi e parole dialettali, o meglio le parole dialettali sono collocate in una sintassi arcaicizzante e pronunciate secondo metri da poemi eroicomici o da canzoni goliardiche. A partire dall'articolo tutta la costruzione sintattica risulterà di questo tipo: «Lo nero periglio che viene dal mare; «Oggi ce sta lo grande torneo de tutti li cavalieri»; «Facemo mille petecchioni e così faremo contenti li sapienti e li minchioni». La composizione del gruppo è presto data: «Uno cieco, uno storpio, uno nano... non insistere, ulcerato, se ancora vieni anco te, questa armata doventa un ospedale».

Vengono parodiate varie forme di linguaggio ufficiale («Siete voi pronti a morire pugnando?... Noi marceremo per settimane e per mesi e infine avremo castelli e donne dalle bianche puppe»), non sono dimenticati i linguaggi del discorso mussoliniano («E più di prima teso come spada alla meta nostra...»), soprattutto sono le iperboli da poema eroicomico, i ricordi di Folengo, del Pulci e di Rabelais a costituire un costante punto di riferimento. Si mescolano con estrema libertà e ricchezza inventiva forme create dai due sceneggiatori e forme variamente attestate (arcaismi, forme dialettali,

forme straniere, latinismi...). Verbi, sostantivi, pronomi, congiunzioni, interiezioni si dispongono con effetti pirotecnici a formare una lingua con continue escursioni e trasgressioni di norme e canoni. Basterà qui elencare pescando a caso verbi come *affortunati*, *appresentare*, *bandonati*, *sàggiami*, *ammancare*, *gridòe*, *abusòe*, sostantivi e aggettivi come *volpo*, *imbecillo*, *pusillanimo*, *caballo*, latinismi e pseudolatinismi come *deus vult*, *deus non vult*, *est claro*, *una serpe in pectore*, *currere*, deformazioni verbali in serie *sentuto*, *sparuto*, *finuto*, gli avverbi e le voci come *indrieto*, *arreto*, *innante*, *sanza*, le congiunzioni *anco* e *almanco*... L'invenzione di questa lingua franca dura solo lo spazio di due film (il secondo è *Brancaleone alle crociate*) e costituisce un notevole sforzo di rinnovamento dei moduli linguistici in un momento di grande dilatazione delle possibilità visive.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano - Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960 - 1993*, volume quarto, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 96-97.

FATA ARMENIA (ep. di LE FATE)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Tonino Guerra, Giorgio Salvioni [con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico, non accr.]
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Dario Di Palma
<i>scenografia e costumi:</i>	Piero Gherardi
<i>musica:</i>	Armando Trovajoli
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Claudia Cardinale (Armenia), Gastone Moschin (Aldini), Jole Fierro (infermiera della mutua), Corrado Olmi (amico di Aldini)
<i>produzione:</i>	Gianni Hecht Lucari per Documento Film (Roma) - Columbia (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	CEIAD - Columbia
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1966
<i>durata:</i>	36'

Armenia è una giovane e bella baby sitter, dall'aspetto un po' zingaro, che balla sempre al suono di un juke-box prendendosi cura dei bambini degli altri. Armenia tenta di sedurre un timido e inesperto medico, facendogli credere che tutti i bimbi che accudisce sono i suoi.

L'episodio de *Le fate* lo girai per la solita insistenza di Gianni Hecht, e anche per incontrare nuovamente la Cardinale, con cui eravamo rimasti molto amici. Il soggetto non era un granché, non mi divertii molto a farlo. Rimuovo dalla memoria le cose che non mi piacciono.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 84.

Pur rinverdendo l'ormai sfruttatissimo filone delle pellicole ad episodi, che fin qui s'era distinto soprattutto per certe discutibili storie di tipo più o meno "boccaccesco" [...] questo film, anche se moralmente ancora piuttosto discutibile, non cerca i comodi alibi culturali d'impossibili "attualizzazioni" pseudo-letterarie ma semmai mira a restituire attraverso un'angolazione moderna, e quindi ironica e disincantata, un mito di sempre: la donna, questa "fata" dell'età adulta, che opera

le sue malie puntando esclusivamente sul formidabile “atout” della propria bellezza. A qualsiasi classe sociale appartenga: sia che abbia il tono della gran dama o la prepotente vivacità della popolana; sia che posseda l’innocente malizia della ragazzina yé yé o che ostenti il fascino cristallizzato d’una Penelope ultramoderna. Quattro aspetti della donna d’oggi, dunque, via via impersonati da Monica Vitti, Claudia Cardinale, Capucine, Raquel Welch; quattro episodi di una sorridente inchiesta condotta, con risultati più o meno felici, da alcuni fra i più noti registi italiani come Antonio Pietrangeli, Mauro Bolognini, Mario Monicelli e Luciano Salce [...].

Non privo di qualche trovata ma un po’ sovrabbondante e confuso, l’ultimo episodio con cui Monicelli ci ha raccontato gli improbabili casi di *Fata Armenia*; uno strano tipo di zingara, capace di raggiri d’ogni genere e fin d’ingratitude nei confronti del suo prossimo, ma, in fin dei conti, meno proterva di quanto vorrebbe sembrare. Claudia Cardinale è la fata di turno, vibrante e impetuosa e, sicuramente, molto più simpatica del suo personaggio. Al suo fianco, un Gastone Moschin in tono minore.

Sante Pasca, *Le fate*, «La Rivista del Cinematografo», n. 1, gennaio 1967, pp. 30-31.

I film del disimpegno, da parte di scenaristi e registi del cinema italiano, si vanno moltiplicando. Ormai le dita di una mano sono più che sufficienti per contare quelli, fra i nostri autori di cinema, che non si sono ancora lasciati sedurre dal “western all’italiana” o dalla commedia a “sketches”. Quest’ultimo genere, sviluppatosi prima dell’altro, ha fatto un maggior numero di proseliti, forse perché l’adattarsi può apparire, almeno in partenza, un titolo non del tutto di disdoro [...]. Lo “sketch” di Mario Monicelli, *Fata Armenia*, è infine tanto paradossale (con quella specie di zingara caduta chissà da quale pianeta) che induce per un po’ a ricercarvi qualche riposta ambiziosa; ma la fatica è vana, dato che tutto si riduce ad un’incredibile recitazione (quella della Cardinale) e al tentativo, presto caduto, di ricavare un tono svagato e divertito da una sequela di scene tanto movimentate quanto scombinata. Dimenticavo di ricordare che tutti gli episodi del film hanno un’unica “morale”: quando l’uomo si accende di colpevoli passioni la responsabile è sempre e soltanto la donna.

Leonardo Autera, *Le fate*, «Bianco e Nero», n. 2, febbraio 1967, pp. 70-71.

LA BAMBINAIA (ep. di CAPRICCIO ALL'ITALIANA)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Bernardino Zapponi
<i>fotografia</i> (Technicolor, panoramico):	Giuseppe Rotunno
<i>scenografia:</i>	Mario Garbuglia
<i>musica:</i>	Marcello Giombini
<i>montaggio:</i>	Adriana Novelli
<i>interprete:</i>	Silvana Mangano (la bambinaia)
<i>produzione:</i>	Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica
<i>distribuzione:</i>	Euro International Film
<i>origine:</i>	Italia, 1968
<i>durata:</i>	4'

Sconvolta dall'abitudine che alcuni bambini hanno di leggere i fumetti di Diabolik e Satanik, una bambinaia li educa alle soavi favole di Perrault, a base di lupi che sbranano vecchiette e orchi che squartano bambini. I fanciulli, terrorizzati, scoppiano a piangere.

Rimuovo dalla memoria le cose che non mi piacciono: l'episodio *La bambinaia per Capriccio all'italiana* durava un minuto appena, lo girai in un giorno, per ritrovare la Mangano che ne *La grande guerra* avevo diretto nel suo primo ruolo comico. Fu un episodietto girato proprio come un meccanico va a cambiare una gomma: in vista di altri progetti con la Mangano che poi non ebbero alcun esito.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 84.

Ci fu un'epoca in cui i produttori non volevano sentir parlare di film a *sketches*. Questi venivano considerati a priori anti-commerciali, come gli spettacoli teatrali composti di atti unici e spregiativamente denominati, in gergo di palcoscenico, spezzatino. Poi venne *Altri tempi* (1952) di Blasetti, il cui cospicuo successo provocò un *boom* di film del genere. Cose d'una quindicina d'anni fa. Il *boom* ebbe fine, ma si riprodusse a distanza di tempo, non senza il ricorso di motivi piccanti (talvolta di gusto deplorabile), in linea con l'andazzo preso da una notevole parte della produzione italiana. Anche il secondo boom può ormai considerarsi estinto: cosa di cui non ci meravigliamo,

dato che quasi tutti questi *pots-pourris* sono nati senza una seria giustificazione. Si è infatti trattato in genere di accozzaglie di novelle e di barzellette, messe insieme spesso (e non nei casi peggiori) soltanto per fornire dei pretesti per *serate d'onore* ad una attrice o ad un neofita della recitazione oppure ad un comico o a più comici. *Capriccio all'italiana* ci è giunto adesso, come avanzo di una fioritura ormai conclusasi senza rimpianto da parte nostra... [...] Dello stesso stampo è *La bambinaia*, dove la Mangano, stavolta nei panni di una *schwester*, impedisce ai bambini a lei affidati di godere della lettura di *Diabolik* ed altri fumetti, per sostituirli con le più poetiche e salutari favole di Perrault. Ma i bambini, che *Diabolik* e *Satanik* non turbavano affatto, rimangono terrorizzati ascoltando storie come quella di *Barbablù* e simili.

Giulio Cesare Castello, «Bianco e nero», n. 7-8, 1968, pp. 282-283.

La bambinaia è addirittura uno *sketch* girato in una sola mattina. Va a comporre la pala di cinque episodi e un cartone animato firmata rispettivamente da Steno, Bolognini, Pier Paolo Pasolini e Pino Zac. L'unico a prendere sul serio l'operazione è Pasolini che mette in scena una divagazione sull'*Otello* con Totò, Franchi e Ingrassia. *La bambinaia*, interpretato da Silvana Mangano, è poco più di un raccontino, fotografato con luce intensissima tanto da renderne i contorni irreali, da favola. Ed è proprio al mondo delle favole che l'episodio si rivolge.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, pp. 95-96.

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Rodolfo Sonogo
<i>sceneggiatura:</i>	Rodolfo Sonogo, Luigi Magni
<i>fotografia</i> (Techniscope, Technicolor):	Carlo Di Palma
<i>scenografia e costumi:</i>	Maurizio Chiari
<i>musica:</i>	Peppino De Luca
<i>direzione d'orchestra:</i>	Vito Tommaso
<i>canzone:</i>	“In due” (Bardotti-De Luca-Tommaso)
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interprete:</i>	Monica Vitti (Assunta Patanè), Carlo Giuffré (Vincenzo Maccaluso), Stanley Baker (chirurgo), Corin Redgrave (suicida), Anthony Booth (giocatore di rugby), Tiberio Murgia (emigrante), Aldo Puglisi (emigrante), Stefano Satta Flores (cameriere), Dominique Allan (infermiere), Ivan Scratuglia (Salvatore), Nicolina Verrelli (cugina di Assunta)
<i>produzione:</i>	Gianni Hecht Lucari per Documento Film
<i>distribuzione:</i>	Euro International Film
<i>origine:</i>	Italia, 1968
<i>durata:</i>	104'

Assunta, una giovane siciliana, viene rapita da Vincenzo Maccaluso per errore, e lei, che è segretamente innamorata di lui, si lascia sedurre volentieri. Il giorno dopo, però, Vincenzo parte per Londra, per evitare il matrimonio riparatore. Assunta, costretta a difendere il proprio onore, prende il treno per l'Inghilterra, armata di una pistola. Continuando a seguire le tracce dell'uomo, Assunta nel frattempo si mette a studiare e a lavorare, mutando poco a poco mentalità e divenendo quasi una vera inglese. Colpito da questo cambiamento, ora è Vincenzo che vuole sposarla. Lei finge di accettare, ma, dopo una notte con lui, lo abbandona.

Conoscevo bene la Vitti, senza averci mai lavorato, perché ero amico di Antonioni. Inoltre l'avevo già conosciuta quando aveva doppiato un ruolo de *I soliti ignoti*. Vedevo che era una ragazza spiritosa e divertente, piena di umorismo; d'altra parte in teatro interpretava spesso dei *vaudevilles* francesi, non era una novità. Ma nel cinema non aveva mai fatto dei ruoli comici, anche per

l'ostilità dei distributori che la collegavano sempre con i film di Antonioni. [...] Mi impuntai sulla Vitti anche per correre qualche rischio; e anche lì ebbi un grande aiuto dal solito Gherardi: per la prima ed ultima volta nella sua vita, la Vitti si fece pettinare e truccare in modo anomalo, perché lei non modifica la sua immagine per nessuna ragione al mondo! [...] Girammo il film quasi interamente in Inghilterra e in Scozia, ed ebbe un grossissimo successo. Lei ebbe un tale successo personale, che rimase poi un'attrice comica.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 86.

Il regista ama fare ogni tanto ritratti femminili [...]. Adesso il prodotto è più abile: mentre Di Palma pennelleggia una Sicilia suggestivamente accesa [...] Monicelli rilegge Germi, guardando ai sogni e agli incubi di *Sedotta e abbandonata*. Monica Vitti svolge bene il suo ruolo, prima come giovane disonorata che vuole vendetta, infine come sofisticata "girl" che diventerà "lady" di un medico londinese. Troviamo situazioni [...] divertenti nella prima parte [...] un forte cedimento nella seconda, in cui il film si "americanizza" in una generica "play" sentimentale. Così il film è pronto anche per un pubblico cosmopolita.

Anonimo, «Cinema Nuovo», n. 196, dicembre 1968.

«La realtà italiana è una realtà da commedia». Questa idea mi è stata proposta molti anni fa da un regista italiano nel corso di un'intervista: qualche tempo prima che la ormai celebre, o deprecata, «commedia all'italiana» iniziasse il suo trionfale cammino. Era la conclusione di un discorso abbastanza approfondito, durante il quale si era parlato del fascismo nei suoi aspetti più esteriori [...], del delitto d'onore, dei dialetti - che sono sempre ed esclusivamente citati in funzione comica, quasi a conferma della teoria della divisione degli stili di Auerbach. [...] Tuttavia non è necessario verificare con un'analisi sociale l'esattezza di una affermazione di questo tipo, che vuole essere unicamente letteraria. Che rappresenta in ogni caso con molta fedeltà l'atteggiamento di scrittori e autori cinematografici di fronte alla realtà italiana. Essi hanno accettato da sempre la millenaria tradizione secondo la quale il basso popolo è comico e l'hanno applicata nella forma più generale: è comico chi non parla la lingua (la distinzione goldoniana tra personaggi e maschere), chi veste in modo regionalmente caratterizzato. [...] Per Monicelli e per il suo sceneggiatore Luigi Magni la Sicilia è appena un pretesto. Il pretesto siciliano classico, sfruttato nei suoi aspetti più noti, esposti

con una violenta sottolineatura farsesca: la separazione dei sessi, il rapimento, lo scambio di persona, la seduzione, l'abbandono, l'onore macchiato, la vendetta. È fin troppo chiaro, non dirò l'ironia, ma il distacco con cui gli autori narrano queste cose risapute delle quali tuttavia una deve essere ritenuta e accettata: l'impegno alla vendetta come parte integrante di una mentalità. Poiché il resto del film - tutto il film, anzi, perché il pretesto siciliano è solo l'antefatto - è un discorso semiserio sull'educazione-maturazione di una ragazza che dai neri abiti siciliani passa alla minigonna, che non pensa più a vendicare l'onore con un colpo di pistola, ma a punire l'uomo che l'ha abbandonata dopo una notte d'amore, abbandonandolo a sua volta nello stesso modo. [...] La trasformazione è comunque interessante e il paradosso non privo di eleganza; gli scontri tra le due mentalità - la inglese e la siciliana - sono raffigurati con arguzia ed hanno il merito di non essere tutti prevedibili: da ricordare a questo proposito l'incontro con il medico, l'ex moglie e il fidanzato di questa subito dopo la sentenza di divorzio, quando qualcuno propone di andare tutti insieme a prendere il tè e la ragazza siciliana esplode di fronte a tanta mondanità, freddezza e *self-control*. Una volta tanto il rozzo mondo in cui i seduttori vengono puniti a colpi di pistola ha la rivincita sull'elegante pratica dell'*understatement*.

Riccardo Redi, *La ragazza con la pistola*, «Bianco e nero», n. 1-2, febbraio 1969, pp. 111-112.

Il film è dunque la storia dell'evoluzione di una ragazza siciliana dalle sue ataviche abitudini a quelle indipendenti della «mini-Britain» di oggi. Ne poteva venir fuori qualcosa di davvero notevole non tanto per l'originalità dell'argomento quanto per la ricchezza degli spunti che si sarebbero potuti trovare solo che si fosse scavato un po' a fondo nei personaggi principali e nell'analisi degli ambienti. Purtroppo non è stato così. Alcuni vistosi difetti di sceneggiatura hanno impedito innanzitutto a Monicelli di disporre una struttura ordinata e consequenziale del racconto cinematografico; inoltre la figura di Assunta si evolve troppo bruscamente [...] e il contrasto tra i due mondi è sfruttato non a fini psicologici ma per ricercare il pittoresco e il paradosso, per cui la pungente osservazione di determinate componenti ambientali resta occasione di ironia e di divertimento, ma non si trasforma in vera e propria satira, mancando una chiara affermazione di valori da parte dell'autore; infine, il diverso sapore dei due ambienti e delle due mentalità a confronto ha sollecitato in maniera diversa la fantasia del regista, tanto da determinare un netto squilibrio fra la prima e la seconda parte della pellicola. [...] Il ritmo risulta diseguale, sostenuto ed intenso all'inizio, meccanico e svagato in seguito. Sempre bella, invece, la fotografia di Di Palma, autentico continuatore dell'indimenticabile Di Venanzo, del quale sembra aver assorbito le stupende

capacità di aderenza al soggetto, di eleganza e, quando occorre, di preziosità, di gusto cromatico (una vera sinfonia di azzurri e di calcinati, le belle sequenze siciliane). Gli interpreti. Monicelli ha sempre avuto a sua disposizione dei grandi attori (Totò, Fabrizi, Mastroianni, Sordi, Gassman, ecc.), sui quali ha sovente puntato per la resa non soltanto dei rispettivi personaggi ma anche degli stessi film. Questa volta ha trovato una Monica Vitti in stato di grazia, primitiva e drammatica in principio, sofisticata ed «antonioniana» alla fine, indiavolata e imprevedibile sempre. Davvero meritato il premio attribuitole a S. Sebastian.

Alessandro Garbarino, *La ragazza con la pistola*, «La Rivista del Cinematografo», n. 2, febbraio 1969, pp. 97-98.

TOH È MORTA LA NONNA!

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Luisa Montagnana
<i>sceneggiatura:</i>	Luigi Malerba, Luisa Montagnana, Stefano Strucchi, Mario Monicelli
<i>fotografia (Technicolor):</i>	Luigi Kuveiller
<i>scenografia e costumi:</i>	Paolo Tommasi
<i>musica:</i>	Piero Piccioni
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interprete:</i>	Sirena Adgemova (Sparta), Carole André (Claretta), Wanda Capodaglio (la nonna), Peter Chatel (Guido), Valentina Cortese (Ornella), Luigi De Vittorio (Don Mario), Riccardo Garrone (Galeazzo), Vera Gherarducci (Gigliola), Raymond Lovelock (Carlo Alberto), Gastone Pescucci (Adolfo), Giorgio Piazza (Italo), Helen Ronée (Titina), Giordano Scolari (Carlo Maria), Sergio Tofano (il nonno)
<i>produzione:</i>	Franco Cristaldi per Vides
<i>distribuzione:</i>	CEIAD - Columbia
<i>origine:</i>	Italia, 1969
<i>durata:</i>	102'

Mentre i parenti della defunta Adelaide cercano in tutti i modi di impossessarsi della sua eredità, finendo per eliminarsi a vicenda, il giovane nipote contestatore Carlo Alberto intrattiene con il di lei spirito un disinteressato colloquio. Alla fine, sarà proprio lui a trovarsi padrone dell'azienda che fu di sua nonna, ma al posto delle bombolette spray, da buon rivoluzionario, preferirà produrre bombe per distruggere il sistema...

L'idea di *Toh, è morta la nonna* era nata dalla volontà di sfuggire alla commedia all'italiana, così come dai film «nazional-popolari». Volevo fare un film giallo. Il soggetto di Luisa Montagnana mi sembrava contenesse degli elementi bizzarri e umoristici: il delitto era commesso da una coppia di vecchi in una villa un po' sinistra; c'era poi un rapporto quasi telepatico tra la nonna morta e il nipote. Se l'avessi trattato con uno stile più semplice forse avrebbe avuto successo; io tentai di dargli invece un'originalità con uno stile inadatto.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 89.

Commercialmente parlando questo film fu un disastro senza precedenti eppure a me piace molto per il modo in cui fu girato, a inquadrature fisse, come ai tempi del muto.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 97.

Anche *Toh, è morta la nonna!* di Mario Monicelli si svolge all'insegna di un anticonformismo a uso e consumo dell'industria culturale, cioè effervescente e falso. Il film è grazioso, ottimamente recitato da uno stuolo di attori e caratteristi che non hanno nulla da invidiare ai colleghi stranieri, spicca per un'eleganza formale che Monicelli, da qualche tempo, ha guadagnato e che conferisce al suo lavoro una nobiltà artigianale che è virtù assai rara nei nostri paraggi. A uno stile in punta di penna, Monicelli, nel suo ultimo film, aggiunge i sapori di un *humour* nero di scuola anglo-sassone, di fronte al quale ci si inchina con rispetto perché a lungo siamo stati afflitti da montagne di barzellette sceneggiate senza badare al succo. [...] Lo spunto che sospinge il film è orecchiato, ma Monicelli lo ricama con mano leggera. Sarebbe bastato lasciarlo scorrere per il piacere di consegnare una storiella paradossale e fine a se stessa. E invece no! Gli sceneggiatori hanno brigato per infondervi implicazioni satiriche di carta velina, che non hanno giustificazione al di fuori del tentativo di trasporre in moduli esteriori, consumistici e innocui, gli echi di un ribellismo anti-borghese.

Mino Argentieri, «Rinascita», n. 42, 1969, p. 17.

Lo scriveva poco tempo fa Pasolini ad Arbasino, autore del *pastiche* intitolato *Super-Eliogabalo*: si sa rider male. Forse, si vuol ridere, ma non si trova il giusto verso, quell'armonia per cui l'*humour* diventa un fatto esistenziale, una prova di vita, anche un atto di coraggio. [...] Il film di Monicelli non fa ridere molto come del resto il precedente *La ragazza con la pistola*, per quanto abbastanza scorrevole, aveva tante delle caratteristiche sopra elencate: quella incapacità di alzarsi dal livello medio, e nello stesso tempo la pretesa di fare qualcosa di diverso, di acuto, di insolito e, quindi, di decisamente spassoso. Monicelli ha una vasta esperienza alle spalle, in materia, c'è stato un momento in cui era il *non plus ultra*, in Italia, in fatto di comicità, dato che da Comencini c'era da

sperare a volte sì e a volte no, e che da altri non era il caso di pretendere l'impossibile. Il cinema è sempre una faccenda di costume e il costume è legato allo sviluppo sociale ed economico di un paese. In una nazione come la nostra, cresciuta, anzi gonfiata a dismisura, all'improvviso, come la rana della favola che vuol diventare bue, il comico è vincolato da una parte a pregiudizi (è il caso di dirlo) *razziali*, regionali: tanto è vero che un lombardo non capisce l'umorismo di un napoletano, e un romagnolo si dà quasi a coltellate con un toscano. [...] Questa abnorme crescita ha portato dislivelli culturali piuttosto rimarchevoli e basta questo per vedere l'ondata della stampa e del cinema erotici o pseudoerotici. Sembra che gli italiani abbiano avuto millenni di repressione in tal senso. Il cinema così detto comico (con elegante eufemismo) è un aspetto sia pure laterale di tale situazione. Si ride di tutto, e si ride male. [...] Ma c'è riso e riso: questo dell'ultimo film di Monicelli mi sembra inutile, [...] gratuito appunto perché non nato da una situazione sociale e politica che lo permetta. Un riso astratto. Quando Hawks fa le sue commedie sofisticate implica un sacco di problemi, di personaggi *tipici*. In questa villa descritta da Mario Monicelli ne succedono effettivamente di tutti i colori, ma si è nell'astratto, nel *divertissement* fine a se stesso, nell'antistoria. Non è colpa di Monicelli. Manca una vera società borghese italiana. Dice Moravia: la borghesia italiana è quasi analfabeta. A giudicare dai film davanti ai quali si diverte, è forse il caso di dire che Moravia ha colto nel segno.

Giuseppe Turrone, «Bianco e nero», n. 11-12, 1969, pp. 143-144.

Scarsamente riuscito sul piano dell'umorismo nero (per scarsità di cattiveria? per intrinseca refrattarietà degli italiani al «genere»?), l'ultimo film di Monicelli va ricordato perché il caso ha fatto sì che fosse distribuito quasi contemporaneamente alla *Caduta degli dei* di Luchino Visconti. Questa contemporaneità ha dato al film di Monicelli il sapore di una replica scherzosa al più impegnato lavoro del collega: anche questa è la storia di una famiglia di industriali (una fabbricava cannoni, l'altra, più modestamente, insetticidi); entrambe le famiglie sono travagliate dalle rivalità interne e dalla lotta per il potere, e in questa lotta entrambe le famiglie si dilanano fino a distruggersi. L'analogia è sottile e non si sa fino a che punto intenzionale: dà solo un po' più di sapore al film di Monicelli, però non lo salva dalla mediocrità. Monicelli, di solito a suo agio coi temi satirici, è evidentemente stato tradito da un tema poco congeniale.

Carlo Felice Venegoni, «Cinemasessanta», n. 73-74, 1970, p. 105.

IL FRIGORIFERO (ep. di LE COPPIE)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Ruggero Maccari, Rodolfo Sonogo, Stefano Strucchi, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (colore, panoramico):	Carlo Di Palma
<i>scenografia:</i>	Giulio Coltellacci
<i>costumi:</i>	Lucia Mirisola
<i>musica:</i>	Enzo Jannacci
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Monica Vitti (Adele Puddo), Enzo Jannacci (Gavino Puddo)
<i>produzione:</i>	Gianni Hecht Lucari per Documento Film
<i>distribuzione:</i>	Cinema International Corporation
<i>origine:</i>	Italia, 1970
<i>durata:</i>	49'

Dopo aver acquistato un frigorifero a rate, Gavino e Adele, due poveri coniugi sardi emigrati a Torino, riescono con grandi sacrifici ad ottemperare a quasi tutte le scadenze. Recatosi a versare l'ultima quota, però, Gavino perde i soldi. Così, non riuscendo ad ottenere crediti o proroghe, Adele decide di prostituirsi. Il marito si dimostra consenziente e contento della decisione della moglie.

M'interessava mostrare la Torino del boom, con tutte quelle masse di immigrati; inoltre m'interessava dirigere Jannacci, un personaggio dalla personalità molto viva, che sarebbe stato un grosso acquisto per il cinema: in *Romanzo popolare* fece le musiche e diede un apporto molto importante al dialogo.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 87-88.

Al centro dei due sketch che compongono questo film - realizzati [...] il primo da Mario Monicelli, il secondo da Alberto Sordi - ritroviamo le due assi fondamentali, ma dal movimento opposto,

attorno alle quali si articola tutta la commedia italiana: l'iscrizione del racconto nella realtà economica, ma usando in qualche modo il riso come uno schermo protettore contro gli slittamenti sentimentali o politici. Anche se protezione non significa denegazione. Distrarre, forse, ma anche testimoniare. Un'acquaforte della miseria e della solitudine degli immigrati in *Il frigorifero*, una caricatura insistente della stupidità e della mollezza del bel mondo, fatto di soldi e privilegi in *La camera*. Una comicità a denti stretti quella di Monicelli, più grossolana quella di Sordi. Ma la medesima opposizione tra due mondi, la miseria da un lato e la ricchezza dall'altro, e il tutto sullo sfondo della società dei consumi, della sovrappopolazione e dell'ipocrisia.

Frantz Gévaudan, «Cinéma», n. 265, gennaio 1981, p. 100.

Questo dittico [...] è un poco deludente, soprattutto a causa dello squilibrio che riduce ogni sketch al numero di un divo, aiutato da una spalla. L'esercizio torinese di Monicelli presenta alcuni elementi gustosi e giusti (la cerimonia del bicchiere d'acqua fredda, la gag finale sulla lavatrice). Ma l'applicazione meticolosa del regista, il suo rifiuto di cedere a oltranza, finiscono per nuocere al suo proposito: è a causa di questa misura che Monicelli costringe in una comicità moderata (dunque al limite della piattezza) questa storia, di per sé penosa, di una coppia di emigrati sardi che, per pagare l'ultima rata di un frigorifero monumentale, finiscono, lei sul marciapiede e lui a incoraggiarla e ad aiutarla... nella misura delle sue limitate capacità intellettuali.

G. Legrand, «Positif», n. 239, febbraio 1981, pp. 69-70.

Gli ambienti affollati ma disciplinati di *Renzo e Luciana*, ne *Il frigorifero* si trasformano in squallidi ritrovi come il Luna Park, mentre la reincarnazione dello spietato ragioniere si materializza nel volto disumano del contabile del negozio di elettrodomestici e in quello dell'impiegato della finanziaria.

Per la giovane commessa e per il filiforme ambulante le leggi del capitale riveleranno ben presto il loro drammatico risvolto; per tenere fede alla firma dell'ultima cambiale Adele sarà, suo malgrado, costretta ad infrangere l'atavico codice morale della sua terra che Assunta Patané già aveva violato volontariamente, sull'onda dell'emancipazione femminile, non immolandosi sull'altare del consumismo bensì su quello della liberazione sessuale.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 99.

BRANCALEONE ALLE CROCIATE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Technicolor, panoramico):	Aldo Tonti
<i>scenografia:</i>	Mario Garbuglia
<i>costumi:</i>	Mario Garbuglia, Ugo Pericoli
<i>musica:</i>	Carlo Rustichelli
<i>direzione d'orchestra:</i>	Gianfranco Plenizio
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Vittorio Gassman (Brancaleone da Norcia), Adolfo Celi (re Boemondo), Stefania Sandrelli (Tiburzia da Pellocce), Beba Loncar (principessa Berta), Luigi Proietti (Pattume), Gianrico Tedeschi (l'eremita), Lino Toffolo (il veneto), Paolo Villaggio (l'alemanno), Shel [Norman David] Shapiro (Zenone), Pietro De Vico (giudice della strega), Alberto Plebani (al seguito del papa)
<i>produzione:</i>	Mario Cecchi Gori per Fair Film (Roma) - ONCIC (Algeri)
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia - Algeria, 1970
<i>durata:</i>	135'

Brancaleone da Norcia, dopo aver perso in battaglia tutti i vecchi compagni e averne reclutati dei nuovi, parte per le Crociate. Suo scopo è consegnare al re normanno il legittimo figlio, che ha ritrovato. Durante il viaggio, incontra personaggi incredibili. Consegnato finalmente il piccolo, Brancaleone deve sfidare a singolar tenzone alcuni cavalieri saraceni, ma è sconfitto per i malefici di una strega. Incontrata infine la morte, ne sarà graziato, perché prenderà il suo posto la strega, innamoratasi di lui.

Dopo l'enorme successo de *L'armata Brancaleone*, ogni anno Gori tornava alla carica perché ne girassi il seguito. Alla fine accettai e con Age e Scarpelli riprendemmo le avventure di Brancaleone e ci mettemmo dentro i musulmani, il diavolo, delle componenti più barocche ma meno felici dell'originale. [...] L'unica novità in *Brancaleone alle crociate* fu che la parte finale la trattammo come un'opera dei pupi, con i protagonisti che parlavano in versi, versi elementari come quelli del

Corriere dei Piccoli. Ci diverti molto perché era un'idea abbastanza coraggiosa; [...] i costumi dei personaggi ricalcavano quelli delle carte da gioco, per dare alle immagini un sapore insolito.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 89-90.

Si è voluto fare un film studiato, soppesato nei minimi dettagli in modo da poter sfruttare in modo più rigoroso gli elementi del primo successo, ma stavolta non imputandoli ad un felice effetto casuale, bensì a precise intenzioni polemico-culturali. [...] La sensazione che si prova comparando con il risultato del film un impegno così vasto e ponderoso, è che Monicelli abbia voluto mettere *troppa carne al fuoco*. La conseguenza di ciò è che il nuovo Brancaleone non riesce ad esprimere completamente quella voluta e polemica rilettura della realtà storica medioevale. [...] Dunque ne è venuto fuori un film contraddittorio. Da una parte abbiamo visto un Brancaleone eroicomico e trascinate (come quello del primo episodio), e questo resta un motivo valido per una sicura conferma del precedente successo. Ma dall'altra parte abbiamo notato che l'umbro *cavaliere errante* appare meno spontaneo, troppo preoccupato di far dire al suo personaggio istrionico e insieme meditabondo, cose più grandi di lui. [...] Ciò non vuol dire che il film non sia valido o risulti inferiore al precedente, tutt'altro. Ha una sua compostezza formale sottolineata dalla struttura del racconto diviso in episodi o capitoletti come un *cantare di Orlando*. L'azione fluisce nitida in quel colorito linguaggio che sembra un improvvisato miscuglio di *volgare* di *maccheronico* e di *goliardico*. Un linguaggio che prima di mostrare il fianco a critiche curialesche sulle presunte *contaminazioni idiomatiche*, resta essenzialmente un *linguaggio visivo*. Un linguaggio, cioè, fatto di parole capaci di evocare più direttamente immagini e sensazioni.

Massimo Angelillo, «La Rivista del Cinematografo», n. 1, 1971, pp. 38-39.

Il racconto è costellato di situazioni della migliore arte comica. Vicino al romanzo picaresco per la sua struttura, esso ci trasporta in un viaggio dalle peripezie più inaspettate, come in un cartone animato [...]. Le gag visive si snodano l'una dopo l'altra senza transizione, seguendo la logica interna della traiettoria picaresca di un personaggio alla ricerca della morte più che di luoghi santi. [...] Inoltre, al di là del viaggio di un «eroe» medievale, il film è soprattutto un viaggio di Monicelli attraverso un Medioevo da demistificare. Ricacciata nel dimenticatoio della storia l'immagine di un Medioevo cavalleresco fondato sull'onore e sul fervore religioso [...] ci resta una visione in fin dei

conti più profonda di un'epoca ritrovata per quello che deve essere stata: un'epoca di violenza e di intolleranza, in cui si facevano morire gli altri per delle idee che non si sopportava fossero contraddette. [...] Si vede, dunque, che questo *Brancaleone* si fonda su un approccio molto anticonformista alla storia. L'erudizione lascia il posto a un'immaginazione sfrenata che scoppia ad ogni istante. [...] Age e Scarpelli hanno saputo giocare in modo ammirevole con la lingua, che si pone in completo sfasamento con l'immagine. Anche se per lo spettatore francese non è sempre facile entrare nelle sottigliezze di questa alchimia linguistica, si sente che gran parte del film riposa su questo lavoro di sceneggiatura. [...] Infine, tutta l'immaginazione impiegata da Monicelli, Age e Scarpelli porta ad una mescolanza di generi che non nuoce mai all'unità del film [...]. Se vi è un gioco con la storia, è soprattutto un gioco al massacro non solo nei confronti dei miti che ci sono stati tramandati, ma anche nei confronti di personaggi e idee che non sono affatto scomparsi.

Bernard Nave, *Brancaleone va t'aux croisades*, «Jeune Cinéma», n. 108, febbraio 1978, pp. 43-44.

Il testo che ci viene presentato è quanto mai vario e composito: un mosaico rutilante e policromo, un *pastiche* intelligente, a tratti decisamente raffinato, frutto di un "istinto del gioco" sempre efficacemente produttivo. Una prima ricognizione ci consente di notare che nell'operazione linguistica sono interessate, in vario modo, un po' tutte le varietà della lingua, sia spaziali che temporali, sia sociali che funzionali, in un divertito incrociarsi [...]. L'intera operazione linguistica è condotta secondo un registro generalmente comico che diviene talora grottesco. Grazie al sapiente uso di tali registri, anche quei personaggi che possono risultare figurine di contorno o puri pretesti narrativi per far muovere l'azione, sono connotati da tocchi precisi, che fanno affiorare un dato essenziale, un dato rivelatore. Della vicenda filmica *Brancaleone* è l'indiscusso protagonista, mattatore sempre. *Brancaleone*, però, non è affatto figura monolitica, una figura "a piatto", una figura esemplare, da letteratura oitanaica: il registro comico-grottesco con cui gli autori operano ce la disegna in modo variegato, rivelandone pieghe segrete, sfumature inattese. [...] Carnale, becero, violento e pio, ed altro ancora, è il mondo evocato dagli autori, un mondo che al contempo c'è e non c'è, proprio come la lingua usata: è una lingua che non c'è. In altre parole, la lingua qui proposta [...], per così dire, innaturalmente naturale, è segno o, meglio, equivalenza speculare di una realtà solo apparentemente storica; di un mondo che, più che rivisitato, possiamo dire ricreato: il Medioevo della prima crociata è qui un *pastiche* di epico e buffonesco, di aristocratico e carnevalesco, di drammatico e ridanciano. Realtà naturali ed artifici teatrali, cartoon e fondali si giustappongono o si compongono in un centone all'insegna dell'improbabile.

Giuliano Pirotti, *La lingua del "Brancaleone": il gioco e la finzione*, in Age, Scarpelli, Monicelli, *Brancaleone alle crociate*, Mantova, Edizioni Provincia di Mantova, Casa del Mantegna, Circolo del cinema di Mantova, 1989, p. 20.

LA MORTADELLA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dal racconto <i>La pizza</i> di Renato W. Spera
<i>sceneggiatura:</i>	Leonard Melfi, Suso Cecchi D'Amico, Don Carlos Dunaway
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Alfio Contini
<i>scenografia:</i>	Mario Garbuglia
<i>costumi:</i>	Albert Wolsky, Enrico Sabbatini
<i>musica:</i>	Lucio Dalla, Rosalino Cellamare (testi di Don Carlos Dunaway)
<i>canzoni:</i>	“(I Guess) The Lord Must Be in New York City” (Harry Nillson), “That’s the Way I’ve Always Heard It Should Be” (Carly Simon), “Get a Little” (Frank Zappa), “Parson and his Son” (Wilder Brothers), “Gabriel’s Mother’s Hiway” (Ario Guthrie), “Just Me” (Rhinoceros), “The Puppy Song” (Harry Nillson)
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Sophia Loren (Maddalena Ciarrapico), William Devane - doppiato da Enrico Maria Salerno (Jock Fenner), Luigi Proietti (Michele Bruni), Beeson Carroll (Dominic Perlino), Danny De Vito (Fred Mancuso), Susan Sarandon (Sally), Charles Bartlett, Tommaso Bianco, Bill Daprato, David Doyle, Robert Glaudini, Carla Mancini, Maria Luisa Sala, Claudio Trionfi
<i>produzione:</i>	Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion (Roma) - Productions Editions Cin. Françaises (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Dear International - Warner Bros
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1971
<i>durata:</i>	109’

Maddalena intende raggiungere il fidanzato che è emigrato a New York. Arrivata a destinazione, le è però proibito lasciare l'aeroporto, poiché porta con sé una mortadella (le leggi americane proibiscono l'introduzione di insaccati). Risolto il problema (la mortadella viene mangiata dal doganiere), Maddalena incontra finalmente il suo uomo, ma, delusa nel trovarlo profondamente cambiato, si fa ospitare dal giornalista che aveva sollevato un putiferio intorno al “caso” della

mortadella sequestrata. Anche l'occasionale compagno, però, la delude profondamente. Rimasta sola, vaga per l'immensa città.

Ponti mi propose di fare un altro film, *La mortadella*, da girare tutto negli Stati Uniti, con uno sceneggiatore americano. [...] Anche in questo film c'era un personaggio femminile abbastanza indipendente, una donna che rimaneva sola dopo essersi liberata dalla schiavitù di un uomo. La Loren era molto simpatica e professionalmente ineccepibile; però anche lei aveva l'ossessione della bellezza e della giovinezza da cui non si poteva prescindere. Non poteva essere vestita e truccata che in una maniera; non si poteva fotografare che in una maniera; combattei un po' e poi rinunciai. Non mi dava la possibilità di trattarla come volevo, e come sono abituato a fare con gli attori.

Mario Monicelli. L'arte della commedia, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 88-89.

Come il film di Scola (*Permette? Rocco Papaleo*), anche questo di Monicelli ha il pregio della sincerità e della rabbia, più che dell'equilibrio e della coerenza narrativa. Ma non importa: importa invece che la commedia nasca da una situazione paradossale, sfiori persino il music-hall, ma non si tramuti in qualcosa di turistico e di commestibile, anzi esattamente nel suo contrario.

Ugo Casiraghi, «L'Unità», 23 dicembre 1971.

Maddalena [...] non conosce la parola compromesso. Da qui nasce lo iato di una situazione in cui sembra che nessuno dei personaggi maschili riesca a comprendere il motivo per cui Maddalena lo fugga con tanta ostinazione. Non che la «moralità» comandi imperiosamente ogni azione della ragazza. Ancora una volta, lei è troppo leale anche per questo. Dunque è uno sguardo lucido - ma non certo freddo - quello che Maddalena posa su ciò che la circonda. Niente di più naturale, quindi, che, rifiutandosi di stare al gioco, sfoci nell'amarezza, ma forse anche nella libertà.

Tristan Reynaud, «Cinéma», n. 169, settembre-ottobre 1972, p. 130.

Si sarebbe tentati di supporre che questa storia di una giovane italiana partita per raggiungere il fidanzato (anche lui italiano) negli Stati Uniti e poi delusa da questa terra promessa sia stata

concepita per scoraggiare l'emigrazione nella penisola. Ma non si possono ignorare né il quadro poco edificante dell'Italia che ci è offerto all'inizio del film, né la consapevolezza dell'inutilità di un ritorno nel proprio paese (dove sarebbe la stessa cosa) con cui si confronta l'eroina alla fine. Sembra che, se Monicelli ha voluto scoraggiare qualcosa, sia piuttosto l'esotismo politico, che si traduce a volte effettivamente nell'emigrazione, ma che consiste più in generale nell'abbandono delle lotte sul campo, per sostituirle con il sogno di qualche democratico paradiso lontano. Chi sono gli eroi del film? Una coppia illegale - dal punto di vista dello stato italiano - che consiste in una ragazza e in un uomo sposato, che non può divorziare nel proprio paese. I due all'inizio reagiscono dall'interno, unendosi ad un gruppo di contestatori. Ma, essendo esposti alla classe dominante - simbolizzata dal datore di lavoro - che, in nome della sua "morale" vuole rifiutare loro il diritto al lavoro, finiscono per rinunciare alla lotta e decidono di cercare la loro felicità nel paese della libertà, gli USA. Prima parte lui, da solo, per assicurarsi il benessere materiale. Ma quando lei lo raggiunge, scopre, già all'aeroporto di New York, che la libertà americana non è come se la immaginava. E tutto questo per una mortadella, che dà il titolo al film. Ma che cos'è, appunto, questa mortadella? Per lei, un prodotto del "paese", il suo unico regalo di nozze, offerto dagli amici operai della fabbrica in cui i due si sono conosciuti. Per i suoi interlocutori, invece, è semplicemente maiale, cioè un prodotto che non può essere importato negli Stati Uniti. Ed è a partire da questa doppia interpretazione di un oggetto che nascerà un conflitto insolubile e meno assurdo di quanto appaia. [...]. Ciò contro cui si è scontrata la giovane italiana, non è tanto la sporcizia dei quartieri poveri o la stupidità di una legge, quanto, soprattutto, un mondo mosso dal denaro, unica motivazione di tutti i suoi protagonisti [...]. A questo livello d'analisi (anche se sommaria), si sarebbe tentati di leggere il film come un film rivoluzionario e di felicitarsi per questo senza riserve con Monicelli. Purtroppo, se questi elementi sono presenti nel film, bisogna riconoscere che non funzionano molto chiaramente e che la proiezione lascia insoddisfatti e indecisi. Il fatto è che altri elementi - solo apparentemente connessi - falsano il discorso e gli danno un altro significato. La libertà di cui è alla ricerca l'italiana si rivela presto un'astrazione; è l'idea della libertà tanto cara alle democrazie occidentali, ma mai messa a confronto con le sue implicazioni profonde. L'ambiente prescelto è quello della classe media, ovvero quella che è meno portatrice di crisi e più alla ricerca del benessere individuale. Del resto - a parte qualche notazione non strutturata - il contesto socio-politico reale, dell'Italia come degli Stati Uniti, è assente. Tutto viene posto in termini individuali e di conflitto interpersonale. La stessa giovane eroina in fondo non cerca altro che la felicità nell'amore: i suoi tre interlocutori sono, prima di tutto, tre potenziali mariti. Ciò che manca loro è la virilità tradizionale, la capacità di proteggere la donna battendosi per lei. Tutto ciò è accentuato dal tono scelto, quello della commedia, dello humour amabile, che a volte è molto graffiante ma che

non distrugge mai e resta nel regno del buon senso, dunque ammette le strutture sociali del suo racconto.

François Chevassu, «La Revue du Cinéma - Image et Son», n. 265, novembre 1972, pp. 134-135.

È un'America dove egoismo e solitudine vanno di pari passo e dove il mito della libertà si risolve in un polverizzarsi dell'individuo soffocato dalla sua stessa preoccupazione esclusiva, in una frenetica lotta per la sopravvivenza, di una difesa del proprio particolare tornaconto che non lascia posto ai diritti e ai sentimenti degli altri ma solo alla paura e al vuoto per mancanza di autentici rapporti umani [...]. Ed è questo il significato del film, una specie di motivo ricorrente che spegne il sorriso nella malinconia e smorza il divertimento con la meditazione, ma senza stonature, in un tutto unico e inscindibile che è la caratteristica della vita stessa e lo stile di Monicelli, fatto come al solito di fine umorismo e di una eleganza sconosciuta si può dire alla quasi totalità del cinema comico italiano. Una scherzosa dissertazione dunque, un po' discontinua forse nell'ispirazione col risultato di una prima parte molto più agile della seconda, ma piena di gusto e di fantasia a cui le tipiche inquadrature americane e gli scorci danno l'impronta della realtà, come le verità che ci vengono dette sorridendo emergono nel corso della narrazione.

Maria Fotia, «La Rivista del Cinematografo», n. 1, 1972, pp. 102-103.

VOGLIAMO I COLONELLI (CRONACA DI UN COLPO DI STATO)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Alberto Spagnoli
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi e arredamento:</i>	Piero Tosi
<i>musica:</i>	Carlo Rustichelli
<i>direzione d'orchestra:</i>	Alessandro Blokstainer
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Ugo Tognazzi (on. Giuseppe Tritoni), Claude Dauphin (Pres. della Repubblica), Duilio Del Prete (mons. Sartorello), Giuseppe Maffioli (col. Barbacane), Carla Tatò (Marcella Bassi Lega), François Périer (on. Ferlingeri), Lino Puglisi (on. Li Masi), Pino Zac (Armando Caffè), Tino Bianchi (on. Mazzante), Antonino Faà di Bruno (col. Ribaud), Vincenzo Falanga (Ciccio Introna), Giancarlo Fusco (col. Furas), Barbara Herrera (contessa d'Amatrice), Renzo Marignano (ten. vascello Teofilo Branzino), Camillo Milli (col. Elpidio Aguzzo), Gianni Solaro (on. Cicero)
<i>produzione:</i>	Pio Angeletti e Adriano De Micheli per Dean Film
<i>distribuzione:</i>	Italnoleggio
<i>origine:</i>	Italia, 1973
<i>durata:</i>	102'

Il deputato di destra Tritoni, in disaccordo col suo partito, interpellati alcuni colonnelli e trovati gli uomini adatti, organizza un colpo di stato. Messo al corrente del complotto, il ministro degli interni organizza immediatamente un "contro-colpo di stato", che riesce anche per l'inefficienza di Tritoni e dei suoi uomini. Forte del successo ottenuto, il ministro attua "riforme" a dir poco anticostituzionali. Al povero Tritoni non rimane che vendere ai sovversivi del Terzo Mondo il suo "brevetto" di colpo di stato.

Concepimmo di proposito *Vogliamo i colonnelli*, perché era il momento in cui si parlava molto di golpe, poi il Msi e Almirante avevano un grosso successo. Nenni stesso faceva allusione a dei

pericoli di colpo di stato di destra. [...] Ci angustiava molto il problema di fare un film divertente e satirico con dei personaggi antipatici: non è facile, perché in genere il comico è simpatico. Fu molto tormentata la ricerca del tono, dei tipi. [...] Fra l'altro, due o tre anni dopo, gran parte delle cose che avevamo messo nel film, si scoprì che erano state progettate proprio così; l'assurdità del reale raggiungeva quella da noi concepita.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 91-92.

La satira politica non ha mai avuto vita facile nel nostro paese. Gravato dalle feroci repressioni di regimi autoritari, incapaci di sopportare il minimo margine di dissenso, l'umorismo sugli uomini pubblici e sulle istituzioni ha sempre avuto il fiato corto e, solo in tempi abbastanza recenti [...] ha incominciato a dare i primi segni di vita. Nel cinema, poi, la situazione è ancora peggiore: basti ricordare la pellicola, dello stesso Monicelli, *Totò e Carolina* [...]. Con un simile deserto alle spalle, è difficile per qualsiasi autore realizzare, nel bene e nel male, film che sappiano graffiare veramente; si finisce col ricadere in quei filoni che, purtroppo, costituiscono l'unico retroterra originale del nostro cinema comico: la commedia di costume e la farsa popolare. È quanto è capitato a Mario Monicelli che, affrontando l'ipotesi di un colpo di stato di destra nel nostro paese, ha finito col realizzare l'ennesima commedia di costume casualmente giostrata attorno a colonnelli e politici. [...] Se il film "civile" e quello "di costume" hanno un senso nel quadro della nostra cinematografia, lo si deve proprio al moderato progressismo che li anima e alla limitatezza delle loro intenzioni. Monicelli non ha capito che l'innalzamento del tiro non poteva non comportare anche una modifica stilistica e che il discorso cinematografico, una volta indirizzato verso obiettivi politici di più ampio respiro, doveva basarsi su un più consistente livello espressivo, così come aveva fatto, per esempio, Kubrick con *Il dottor Stranamore* impiegando un modulo (un racconto a mosaico unificato dalla presenza dello stesso personaggio in panni diversi) assai complesso sotto l'apparente semplicità. Priva di questo scatto stilistico, l'ironia sui campi «Dux» e sui parlamentari «bombardieri» rientra quietamente nei ranghi dell'innocua barzelletta, conferendo al bilancio generale di *Vogliamo i colonnelli!* il significato di qualcosa di più grave che non una semplice occasione perduta.

Umberto Rossi, «Cinemasessanta», n. 93, settembre-ottobre 1973.

Presentato a Cannes nel 1973, *Vogliamo i colonnelli* è stato accusato di cattivo gusto dalla maggioranza della critica francese. Si sa che la quasi totalità della commedia italiana è stata vittima di questa politica del buon gusto tanto cara ai nostri concittadini. [...] Personalmente, questa «volgarità», piaga della critica, mi appare al contrario costituire un divertente segno di sanità morale. È vero che, questa volta, Monicelli [...] è andato più in là del solito. Spingendo al massimo l'aggressività, [...] arriva ai limiti del grottesco. Questa volontà caricaturale, portata all'estremo, sorprende in un regista come Monicelli che, generalmente, conserva per i suoi personaggi calore e tenerezza. Qui, invece, li ha spogliati di ogni umanità, in modo impietoso. Monicelli si è spiegato in proposito: lo spettatore non doveva provare alcuna simpatia per i protagonisti del film; procedimento alquanto difficile, quando questi ultimi fanno ridere. Sembrò però che il regista sia riuscito fin troppo bene nell'intento, dal momento che il pubblico, sia italiano che francese, ha simpatizzato così poco con i suoi tristi eroi tanto da non amare il film e da disertare le sale. [...] Se questo dato di fatto è il frutto della volontà dei suoi autori, è anche, in buona parte, involontario. In effetti, la messa in scena è banale, quasi raffazzonata. Una debolezza che sorprende, da parte di un cineasta che in genere cura meticolosamente il proprio lavoro [...]. Anche se *Vogliamo i colonnelli* è stato fatto molto (troppo) di fretta, molto probabilmente a causa del budget limitato. Di fatto, malgrado eccellenti gag [...], il film vale più per la sceneggiatura solidamente costruita che per la messa in scena in sé. Si tratta della relazione (la «cronaca» come indica il secondo titolo del film), ora per ora, di un tentativo di colpo di stato militare. Il rigore con cui ne sono ricostruiti i meccanismi apparenta il film, senza voler fare paragoni abusivi, con opere come *La marcia su Roma* di Dino Risi e *Tutti a casa* di Comencini (alle quali avevano collaborato Age e Scarpelli), che si potrebbero definire, per riprendere l'espressione di Comencini, dei «film storico-didattici». Dal momento che, se si è utilizzata l'etichetta di «fiction politica» per il film di Monicelli, non bisogna dimenticare che il film si basa su avvenimenti autentici. Il discorso degli autori si fonda su due direttrici. La prima è quella di un vigoroso attacco all'esercito e a ciò che è ad esso inerente: il militarismo, il patriottismo [...], il prestigio dell'uniforme [...], la virilità, ecc. Monicelli non perde un'occasione di ridicolizzare i suoi personaggi, utilizzando tutte le possibilità offerte dal genere, dalla semplice caricatura [...] alle situazioni [...], passando per i discorsi rivelatori. Certo, se si ricordano alcuni recenti avvenimenti, si può trovare discutibile la scelta della farsa per trattare di un putsch. Ed è qui che interviene la seconda direttrice del discorso, che dà al film tutta la sua portata. Cercare di farla finita, una volta per tutte, con l'onorabilità della funzione militare - togliendo ogni aura mitica ai portatori di uniforme, riducendoli in uno stato di ganasce gallonate - permette agli autori di dimostrare che, quale che sia il pericolo che questi militari rappresentano, questo pericolo non è quello di cui bisogna aver paura realmente. Quando il putsch arriva alla sua ultima fase, la

conquista dei punti vitali della capitale, e si trasforma in delirio burlesco, l'inquietudine penetra lo spirito dello spettatore. [...] Il riso si rapprende sul volto, poiché il putsch fascista, anziché mettere in pericolo la Democrazia (Cristiana), la serve per consolidare le sue basi. [...] Ad un colpo di stato spettacolare, con allocuzioni televisive e slogan convincenti [...], si è sostituito un colpo di stato dolce, che ha luogo nell'ombra (la notte), quando l'Italia dorme tranquillamente. Al fascismo in camicie nere, troppo pericoloso perché facilmente riconoscibile, si è sostituito il fascismo in camicia bianca.

Alain Garel, *Nous voulons les colonels* ou *Chronique d'un coup d'État* (*Vogliamo i colonnelli* ou *Cronaca di un colpo di stato*), «La revue du cinéma - Image et Son», n. 292, gennaio 1975, pp. 96-98.

ROMANZO POPOLARE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>collaborazione ai dialoghi:</i>	Enzo Jannacci, Beppe Viola
<i>fotografia</i> (Telecolor, panoramico):	Luigi Kuveiller
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Luciana Marinucci
<i>musica:</i>	Enzo Jannacci
<i>canzone:</i>	“Vincenzina” (Jannacci-Viola)
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Ugo Tognazzi (Giulio Blasetti), Ornella Muti (Vincenzina Rotunno), Michele Placido (Giovanni Pizzullo), Pippo Starnazza (Salvatore), Luigi Alonzo, Calogero Azzaretto, Luca Baldini, Pietro Barreca, Aristide Caporale, Gianni Capria, Vincenzo Crocitti, Gaetano Cuomo, Gennaro Cuomo, Alvaro De Vita, Francesco Genovese, Gaetano Germanà
<i>produzione:</i>	Edmondo Amati per Capitolina Produzioni Cinematografiche
<i>distribuzione:</i>	Fida Cinematografica
<i>origine:</i>	Italia, 1974
<i>durata:</i>	101’

Giulio Basletti, maturo operaio metalmeccanico, rievoca il suo incontro con la giovanissima immigrata meridionale e molto più giovane di lui Vincenzina. Dopo essersi sposati, i due vanno ad abitare in un appartamento alla periferia di Milano, ma il loro iniziale idillio viene interrotto dal tradimento che Vincenzina compie ai danni di Giulio con un agente di polizia, amico del marito. È questo l'avvenimento che li porta alla brusca separazione.

Lo raccontammo [...] a Tognazzi e a lui piacque molto; soltanto che non poteva essere un personaggio romano. Allora riscrivemmo tutta la sceneggiatura per farlo diventare milanese o padano. Quindi venne fuori questo straordinario lavoratore milanese con un linguaggio mutuato dai sindacati, con una cultura un po' accattata, e che si crede evoluto in rapporto alla ragazza venuta dal Sud che tratta come una bestiolina selvaggia. [...] Con *Romanzo popolare* ebbi molte soddisfazioni,

perché in tutti i dibattiti che si fecero sul film, a Milano, a Torino, i partecipanti dicevano sempre: «Finalmente nel cinema italiano si vede un operaio com'è veramente, con dei lati anche divertenti, con una cordialità: degli operai che fanno l'amore, che litigano, che hanno anche i loro problemi da risolvere sul piano sindacale». Mi ero rifatto un po' a *I compagni* naturalmente.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 92.

Nella trama onestamente banale, gli sceneggiatori Age e Scarpelli, sullo sfondo di cortile, bar, ballatoio, fabbrica, balera e piazze milanesi hanno costruito un gustoso andirivieni per relazioni statisticamente probabili, volutamente spudorato e naif. Ma (ecco il perché del titolo) tramite un racconto in prima persona (che nei momenti "lancinanti" coinvolge lo spettatore con l'uso della moviola). [...] Una intelligente soluzione, per cui la commedia si defila in maniera singolarmente garbata da troppe amorfe consorelle. [...] Nel mondo raccontato e visto con mano quasi tenera affiorano le passività della massificazione e del consumismo, ma colte senza odore di frustrazioni. E la casa della coppia è una summa attentissima delle occasioni Upim-Standa, il vestito del poliziotto in borghese viene sottolineato come un «Facis taglia media» e l'arraffa-arraffa extraconiugale è accompagnato dalla Zanicchi [Rosanna Fratello] che dall'inevitabile transistor freme profonda «sono una donna, non sono una santa», altre osservazioni non meno calzanti aggiungono senso alla vicenda. Come nella credibilissima annotazione sul momento politico («va bene non reagire alle provocazioni fasciste alla manifestazione, ma cos'è che ci andiamo a fare, allora, le figurine del presepio?»), o in certi flashes sui grotteschi miracoli della cassa del Mezzogiorno (sotto le demagogiche "bretelle" dell'autostrada, «dei paesini dimenticati continua a non fregargliene niente a nessuno»). Ogni singolo episodio minimo ha la sua giustificazione, e ogni presenza la sua carica di simpatia umana; come, tra le minori, quella del metalmeccanico meridionale ormai tanto integrato da mangiarsi il fegato per il Milan, ma che non si rassegna all'idea della sua bambina non più vergine a ventisei anni (anche se ancora troppo "pupo", come i suoi baffuti parenti, caratterizzati in eccesso). Eccezionalmente felice, l'interpretazione di Ugo Tognazzi. La sua smorfia alla sprovveduta ammissione della moglie sulle prestazioni erotiche dell'infiammato giovanotto è impagabile: un attimo fugace di sportiva lealtà di fronte ai meriti "sul campo" dell'avversario, e poi la capocciata nel muro. A pochi anni dalla pensione, coi tempi lunghi della bocciofila. Ripensando al passato, si convincerà che così doveva andare, senza rigurgiti sociologici ma neppure rancori "di razza". Le sue sarebbero problematiche di accatto, prese a prestito da un altro film.

Luisa Bernacchi, *La prospettiva minima del candore*, «Cinemasessanta», n. 100, novembre - dicembre 1974, pp. 61-62.

I drammi della gelosia non sono solo borghesi. [...] In *Romanzo popolare* di Mario Monicelli si fa un piccolo passo avanti, esibendo una certa interessante capacità di uscire dagli scontati stereotipi della rappresentazione operaia. Purtroppo anche qui, come in operazioni analoghe, va registrata la mancanza di un solido entroterra politico-culturale in grado di sostenere la difficoltà di questa rappresentazione, tanto che anche Monicelli è costretto a ricorrere alla solita smitizzazione delle fumettistiche avventurette dei fotoromanzi. Nel film il realismo non poggia così sulla credibilità della vicenda ma sullo spessore davvero nuovo del dialetto che mostra una avvenuta compenetrazione di due differenti livelli culturali, o una attenzione vivissima per le modificazioni che la cronaca, la politica, lo sport, i mezzi di comunicazione di massa, impongono al lessico proletario. E anche le disperazioni e le superficialità, le problematiche quotidiane e quelle più generali del difficile inserimento nel cuore della metropoli, sono qui tracciate con mano felice e mai banale. Protagonista del film è infatti la città, la sua gente, il mito della produttività che vi impera, lo scontro operaio che la scuote. Protagonista imperturbabile sia di fronte ai trasalimenti che precedono il tradimento, sia di fronte alle corse affannose che spingono il marito a inseguire la moglie lungo le vie della periferia e del centro cittadino in una vana volontà di controllo. Questa presenza-assenza dell'ambiente, e della logora insoddisfatta umanità che in esso vive, rappresenta il meglio del film e la sua parziale novità rispetto al già visto e al già detto. Restano invece in ombra i corpi pesanti che avrebbero potuto ampliare il discorso e rimpolparlo di carne più amara o crudele: il circuito dei raggruppamenti meridionali divaricati tra inserimento e forzato isolamento, la fabbrica vista dall'interno e non solo come sfondo - è infatti una delle remote cause della crisi -, le difficoltà a vivere come si dovrebbe e potrebbe, le mutilazioni di una società tecnicizzata ma non ancora pensata e costruita a misura d'uomo. In altre parole, non manca qui il coraggio di prendere di petto il «romanzo popolare», scardinandone il naturalismo ottocentesco, ma manca l'assenso a una analisi più diretta, meno poggiata sulle ironiche deformazioni dei dialoghi e della sceneggiatura.

Sandro Petraglia, «Ombre Rosse», n. 9-10, 1975, pp. 159-160.

In *Romanzo popolare* [...] l'intonazione grottesca segnala non solo l'impotenza del soggetto a risolvere questioni vitali banali investite da una mitologia perversa del successo (in questo caso il successo in amore), ma soprattutto l'abisso che si spalanca nella «mancanza d'oggetto». Il soggetto della commedia insegue qualcosa di introvabile, ciò che non potrà mai ottenere e forse neanche desiderare fino in fondo, sia che si tratti di realizzare la propria esistenza come “opera compiuta” e sia che si tratti di rimpiazzare la “mancanza originaria” con il *dono d'amore* rappresentato da una giovanissima donna che, letteralmente, disfa la sua “opera” (vita, ambiente e maschera sociale). Qui il soggetto è alle prese con l'intollerabilità della sua propria immagine, con l'insopportabilità della maschera (e non a caso, non solo per motivi di intreccio, il film si apre con la seduta nell'istituto di bellezza dove il protagonista tenta di modificare la sua faccia). Il soggetto insegue l'amore come dono incondizionato, come risarcimento di una sconfitta infertagli dalla Storia o dalla società o dai miti del successo o dalle ideologie della trasformazione incessante della condizione umana.

Maurizio Grande, *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 96.

AMICI MIEI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Pietro Germi, Piero De Bernardi, Leo Benvenuti, Tullio Pinelli
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Luigi Kuveiller
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Casa mode “Princess di Firenze”, Piattelli, Serio
<i>musica:</i>	Carlo Rustichelli
<i>direzione d'orchestra:</i>	Gianfranco Plenizio
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Ugo Tognazzi (conte Raffaello Mascetti), Gastone Moschin (Rambaldo Melandri), Philippe Noiret doppiato da Renzo Montagnani (Giorgio Perozzi), Duilio Del Prete (Necchi), Milena Vukotic (Alice Mascetti), Bernard Blier (Righi), Adolfo Celi (professor Sassaroli), Olga Karlatos (Donatella Sassaroli), Silvia Dionisio (Titti Ambrosio), Franca Tamantini (Carmen, moglie di Necchi), Angela Goodwin (moglie di Perozzi), Marisa Traversi (Bruna, amante di Perozzi), Edda Ferronao (una suora), Mario Scarpetta (Luciano, figlio di Perozzi), Mauro Vestri (don Ulrico)
<i>produzione:</i>	Carlo Nebiolo per Rizzoli Film
<i>distribuzione:</i>	Cineriz
<i>origine:</i>	Italia, 1975
<i>durata:</i>	110'

Cinque amici cinquantenni solo all'anagrafe, ma poco più che bambini nello spirito, s'inventano scherzi fra l'atroce e il goliardico (schiaffeggiano in stazione i viaggiatori che, affacciati al finestrino, partono in treno; si fingono tecnici del comune e sentenziano l'abbattimento di una chiesa, s'improvvisano spacciatori di droga per punire un avido pensionato, ecc.). Anche quando uno di loro muore, i quattro burloni non riescono a risparmiarsi l'ennesima “zingarata”.

Conoscevo bene i due sceneggiatori, Benvenuti e De Bernardi, ed eravamo tutti e tre toscani. Il film era stato ambientato a Bologna, ma io dissi: «No, lo porto a Firenze. I modelli a cui ci siamo ispirati sono toscani, lo spirito è toscano, gli sceneggiatori e il regista sono toscani, non vedo perché lo

dobbiamo farlo a Bologna!». C'era allora la convinzione che l'umorismo toscano non facesse ridere, perché è un tipo di umorismo molto cattivo e pungente. Dopo il successo del film, sono spuntati fuori un sacco di toscani: da Benigni ai Giancattivi a Nuti, e fu sfatata la leggenda che non si poteva far ridere in toscano.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 96.

Il film trasuda tutto il pessimismo dell'ultimo Germi. Si sa che questo regista, negli anni recenti, aveva raccolto molte amarezze, sia in campo professionale che nell'ambito familiare, ed ecco qui, in questo suo disperato testamento (è proprio lui ad aver definito "disperato" questo canto del cigno) venir fuori tutte le disillusioni. *Amici miei* racconta la storia di cinque amici di età ormai matura (sono cinquantenni) che rifiutano di considerarsi "adulti": la vita è un inganno, non c'è niente in cui credere, niente di sacro, e la morte si para davanti, sempre più vicina, malvagiamente ghignante. E allora ridiamoci di tutto, ancora di più ridiamo di lei, la grande livellatrice: solo in questo modo, pensano i disincantati sodali, possiamo difenderci dalla grande paura. È così che il nobile spiantato (Ugo Tognazzi), il giornalista "routinier" (Philippe Noiret), l'architetto bamboccione (Gastone Moschin), l'esercente fannullone (Duilio Del Prete), con l'aggiunta dell'adepto che diventa il più cinico di tutti, il chirurgo autoritario (Adolfo Celi), organizzano, nell'arco di una giornata, le burle più crudeli che possano architettare a danno del prossimo e, ciò che è importante, a danno di se stessi. Occorre tenere conto a questo riguardo di una circostanza: che i cinque folli moschettieri sono fiorentini, e che il loro comportamento affonda le radici in una tradizione maledettamente toscana che appartiene, volendo, alla storia letteraria come al costume della regione

La chiave di lettura del film non è comunque quella di certo, del colore locale, anche se il pubblico lo assume (e ne decreta il successo di cassetta) sotto questo aspetto. Dietro l'affannoso rincorrersi delle burle sguaiate c'è la perdita di tutto ciò in cui si può credere, e la cosa più tragica è che i protagonisti ignorano come la rivolta virile si possa esprimere in ben altro modo che con l'infantilismo ostinato e l'auto-distruzione: Germi e Monicelli (difficile dire dove finisce l'uno e dove comincia l'altro, nei moduli realizzativi: ma la concezione di fondo è tutta di Germi) hanno circoscritto il rito, sfogandosi in una dimensione sterile ma sentita autenticamente in tutta la sua amarezza.

Ermanno Comuzio, «Cineforum», n. 1-2, gennaio - febbraio 1976, p. 77.

Nella sequela di categorie, sotto-generi e vene dell'immensa «commedia all'italiana», sistema complesso che non si finisce mai di classificare e dividere, vi è una nicchia speciale, difficile da localizzare, che si situa tra le «commedie disperate», le «commedie di costume» e le «commedie sofisticate». Mi riferisco alla commedia dolce-amara, che trasmette un sentimento di impotenza metafisica, un «senso dell'inutilità teatrale di tutto» [...], un comico del pathos che finisce per rivestire forme narrative di ampiezza illimitata. Questa categoria del *derisorio epico*, che è stata sperimentata per la prima volta forse da Fellini, abbraccia registi come Risi, Comencini, Scola e si è cristallizzata su attori come Sordi, Tognazzi e Manfredi. [...] Sul limite estremo del melodramma disperato, con una certa fissazione sul tipo dei perdenti sfortunati che hanno un senso ipertrofizzato del loro destino e il cui dolore si trasforma in facezia, il derisorio epico racchiude i grandi effetti della commedia tonante alla Germi. Così ci si potrà stupire di ritrovarlo, in una forma perfetta, in un film scritto e prodotto da Germi ma diretto da Mario Monicelli, il meraviglioso *Amici miei*. [...] Questa dolce nevrastenia dei giorni crepuscolari, Germi l'ha affidata a Monicelli, che è stato suo assistente e suo amico, al quale ha affidato il suo lavoro domandandogli di metterlo in scena. E, nella misura in cui il racconto di *Amici miei* è quello, in prima persona, di un uomo di cui apprendiamo solo alla fine del film che è già morto e che ci parla fuoricampo, si può pensare che il film sia il testamento di Germi, che Monicelli esprime attraverso la voce di Giorgio Perozzi: con la piccola sfumatura che Germi racconta nel film la morte che avrebbe desiderato, una morte faceta.

Robert Benayoun, *Du dérisoire épique*, «Positif», n. 185, settembre 1976, p. 17.

I poveri eroi quotidiani di *Amici miei* sono economi: si muovono a piccoli passi, bruciano la loro vita quotidiana a fuoco lento. Si inventano un linguaggio, un rito, piccole virate che mettono l'esistenza tra parentesi [...]. A volte commettono degli eccessi, vivendo passioni che non sono (così loro credono) piccole: passioni che si vivono, ogni volta, come se fossero le ultime, passioni che fanno dell'esistenza un inferno attraversato da lampi folgoranti. Forse è in queste passioni che riescono a guadagnarsi un po' di grandezza, anche se per tutto questo devono arrampicarsi, cadere e abdicare alla fierezza, alla libertà, all'amor proprio. [...] Ideato e scritto da Germi, girato da Monicelli dopo la morte di Germi, *Amici miei* unisce gli aspetti migliori dei due registi: lo sguardo nero e disperato di Germi su delle istituzioni, su dei sentimenti, su delle illusioni che non durano mai [...] e l'ironia più indulgente di Monicelli che decide più volentieri di ridere, perché nulla,

decisamente, vale la pena di essere preso tragicamente. [...] Certo, la crudeltà di Germi finisce per avere la meglio, soprattutto nello sguardo posato sulle donne - anche se, una volta di più, la misoginia è quella che deriva dall'incapacità alla felicità, che fa sì che tutto sfugga dalle proprie mani. Senza dubbio la piroetta finale della sepoltura assume una dimensione ben più stridente, per la morte di Germi, e forse non si era mai andati così lontani nel capovolgimento del tabù della morte... Ma poco importa in fin dei conti chiedersi di chi è cosa in questo piccolo capolavoro di una commedia italiana che non finisce mai di sorprenderci, di meravigliarci, di sconvolgerci.

Guy Braucourt, *Mes chers amis*, «Ecran», n. 50, settembre 1976, pp. 54-55.

CARO MICHELE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dal romanzo omonimo di Natalia Ginzburg
<i>sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi D'Amico, Tonino Guerra
<i>fotografia</i> (colore, panoramico):	Tonino Delli Colli
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gitt Magrini
<i>musica:</i>	Nino Rota
<i>direzione d'orchestra:</i>	Carlo Savina
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Mariangela Melato (Mara), Delphine Seyrig (Adriana), Aurore Clément (Angelica), Lou Castel (Osvaldo), Fabio Carpi (Colarosa), Alfonso Gatto (padre di Michele), Giuliana Calandra (Ada), Costantino Carrozza, Luca Dal Fabbro, Isa Danieli, Adriano Innocenzi, Loredana Martinez, Marcella Michelangeli, Eleonora Morana, Alfredo Pea
<i>produzione:</i>	Gianni Hecht Lucari per Flag Production
<i>distribuzione:</i>	Cineriz
<i>origine:</i>	Italia, 1976
<i>durata:</i>	108'

Michele, esule a Londra in odore di terrorismo, intrattiene lunghe corrispondenze con i familiari e alcune delle persone che lo hanno conosciuto. In particolare con la madre, con l'amico omosessuale Osvaldo, con Mara, forse madre di un figlio suo. Quest'ultima è una ragazza irrequieta che porta scompiglio ovunque vada e con chiunque viva. Michele muore a Bruges nel corso di una manifestazione finita in sommossa. Mara continua a cercarsi, vagabondando per l'Italia.

Quando lessi il romanzo *Caro Michele* della Ginzburg mi piacque molto, per la rappresentazione di una famiglia alto-borghese in disfacimento, il tramonto di un ceto che era stato importante nella storia; forse in Italia la borghesia ha avuto meno importanza che altrove. Questo tramonto dolce,

questi rapporti che si perdevano, tra la madre e i figli, il ragazzo di cui si parlava e che non i vedeva mai, finché si sapeva che era morto durante una manifestazione.

[...] Poi mi chiamò Gianni Hecht [...], mi disse che aveva comprato i diritti del romanzo e che voleva produrlo. Io onestamente gli dissi: «Guarda che anche a me piace molto. Ma se tutto va bene, darà molte soddisfazioni al regista, ma credo poche al produttore». E così avvenne.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari, 1986, pp. 98-99.

Caro Michele è stato, qualche anno fa, un romanzo di grande successo, con più di duecentoquindicimila copie vendute: in forma epistolare Natalia Ginzburg vi raccontava la storia di un'assenza, quella di un giovane "globetrotter" della contestazione sessantottesca, sulle cui labili tracce si pongono la madre e la sorella, fino a una tragica conclusione. Il libro della Ginzburg fotografava con molta sincerità la disgregazione della famiglia della buona borghesia romana, di solide entrate e buone letture, travolta dal crollo di antiche consuetudini e di consolidati valori moral-esistenziali, angosciata dall'incapacità di assestarsi entro un modo di vivere diverso. È stata, quella della Ginzburg, la testimonianza attendibile di una mutazione di costume sopravvenuta dopo il '68, che la scrittrice esprimeva con quel misto di umorismo e di pietà che è una delle "piccole virtù" del suo stile, magari proiettando dolenti esperienze autobiografiche nel personaggio della madre, amareggiata dal bilancio fallimentare della propria vita sentimentale e impotente, perché schiava di un ruolo sociale e intellettuale, a aiutare il figlio "ribelle".

La struttura epistolare e la forma diaristica del libro hanno reso difficile, quasi "impossibile" (direi ai limiti della scommessa) la trasposizione cinematografica, cui hanno messo mano due esperti sceneggiatori come Suso Cecchi D'amico e Tonino Guerra, oltre a quell'ineccepibile professionista della regia (ove "professionista" è un complimento, non un insulto, come si suole), Mario Monicelli. Il problema era di aggrapparsi a quel poco di impalcatura romanzesca che la Ginzburg si era concessa; di tradurre, insomma, in un organico impianto narrativo ciò che la pagina solo suggeriva nei termini delle sensazioni, delle emozioni o della memoria. L'impresa, ripeto difficilissima, mi è sembrata riuscita solo in parte: *Caro Michele* film, a conferma che l'antico problema dei rapporti cinema-letteratura è stato tutt'altro che risolto dalla formula "infedeltà uguale riuscita", ha le sue pagine migliori proprio dove si realizza il massimo di fedeltà al testo letterario, le più fiacche dove questa fedeltà non c'è: per fortuna le prime prevalgono di gran lunga sulle seconde.

Si veda in proposito la figura di Mara, la ragazza balorda interpretata – per altro benissimo – da Mariangela Melato: nel romanzo è un elemento del coro attorno all’assente-presente Michele, è un personaggio che funziona perfettamente nell’economia complessiva del libro; nel film Mara acquista invece un progressivo ruolo prevaricante; toglie spazio e respiro alle altre figure; schiaccia, fino a stravolgerlo, il senso ultimo della dolente riflessione della Ginzburg: tanto quanto le pagine conclusive del romanzo sono disperate, altrettanto sono ottimistiche le ultime, chapliniane, inquadrature del film, con uno scarto vistoso e immotivato dall’impostazione della vicenda. E non è affatto convincente quanto ha detto in proposito Monicelli: «La mia Mara è un personaggio positivo, accentuato forse un po’, per reggere il peso delle sei figure negative, tutti contro uno». In realtà quelli di *Caro Michele* sono limiti strutturali inevitabili per un film che non ha potuto rinunciare allo spettacolo e all’estroversione ma che resta comunque sempre immune da concessioni alla volgarità commerciale e dall’andazzo del recente cinema italiano, tragicamente diviso (con qualche eccezione) tra la “tabula rasa” delle idee e la “matta bestialità” dello stile.

Sono limiti che non fanno dimenticare i meriti della regia di Monicelli, finissima nei complessi raccordi narrativi, magistrale nella resa dei caratteri e degli ambienti, i primi colti nel loro impasto di egoismo, rimorso e pietà; i secondi descritti con straordinaria pregnanza. Come sempre nei film di Monicelli gli interpreti sono ineccepibili, dai professionisti ai non professionisti.

Sandro Rezoagli, «Rivista del Cinematografo», n. 12, dicembre 1976, pp. 536-537.

Il mondo della Ginzburg è qui, nella vena dolorosa della constatazione che il mondo degli affetti familiari è ormai una terra in disfacimento, i cui fiochi messaggi, affidati alle lettere («Caro Michele...») non assumono alcun rilievo, alcun significato logico, anche usando qualsivoglia “lessico”. Per contro, anche la Ginzburg si rende conto dei nuovi fermenti costituiti dalle inquietudini giovanili, dalle forze di chi si oppone ai vecchi valori postulando un nuovo modo di costruire la società; ma confessa il suo pessimismo al riguardo. Anche nel personaggio di Mara, che è pure lei una “irregolare” come Michele, in certo senso, e rappresenta la vena vitalistica di contro al ripiegamento nella sconfitta degli altri, ma anche lei, nel romanzo, cede le armi alla vanità del tutto.

È qui che il film di Monicelli si stacca decisamente dalla pagina. La Melato colorisce anzitutto più del necessario il personaggio, facendone una ragazza balorda: dove arriva porta lo scompiglio, tutto quello che tocca diventa occasione di catastrofe; invadente, chiaccherona, combinaguai, bugiarda, («L’unico modo per sentirsi meglio è raccontare un sacco di balle» - lo dice lei stessa), insomma è

una donna da prendere con le molle. Ma altro che rifluire nel pessimismo generale, altro che farsi inghiottire dalla rinuncia alla lotta! «Da una parte c'è la famiglia – ha detto Monicelli in un'intervista – la società borghese che si sta dissolvendo, e dall'altra qualcosa di nuovo che sta sorgendo, senza problemi di denaro, di paternità, figli da riconoscere. Per me è questa giovane donna che fa da contrappeso a tutti gli altri personaggi e, nel film, il mio sforzo è di dare a lei, da sola, un peso che equilibri tutti gli altri, perché lei rappresenta la vita, con il bambino; e gli altri la morte che aspettano con morbida dolcezza».

Non è che Monicelli abbia torto di “cambiare” e di essere più ottimista della Ginzburg. Solo che si ha il sospetto che abbia impostato in questo modo il racconto per rendere più accetta la storia ad un pubblico abituato ai suoi film consolatori, da “romanzo popolare”. Il discorso sulla crisi post-sessantottesca può aspettare. Qui c'è l'impresa difficile, tecnicamente riuscita, di far diventare storia dei fatti un romanzo epistolare fatto di ricordi, di sensazioni, di stati d'animo, e l'alto mestiere della realizzazione, affidata a specialisti, i meglio sulla piazza (da Suso Cecchi D'amico e Tonino Guerra a Tonino Delli Colli, a Nino Rota, a Ruggero Mastroianni ecc.).

Ermanno Comuzio, «Cineforum», n. 164, aprile 1977, pp. 315-316.

LA BOMBA, ep. di SIGNORE E SIGNORI, BUONANOTTE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Leo Benvenuti, Luigi Comencini, Piero De Bernardi, Nanny Loy, Ruggero Maccari, Luigi Magni, Mario Monicelli, Ugo Pirro, Furio Scarpelli, Ettore Scola
<i>fotografia (Eastmancolor):</i>	Claudio Ragona
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>musica:</i>	Antonello Venditti, Lucio Dalla, Giuseppe Mazzucca, Nicola Samale
<i>montaggio:</i>	Amedeo Salfa
<i>interpreti:</i>	Eros Pagni (commissario), Carlo Croccolo (questore), Gianfranco Barra (poliziotto), Camillo Milli
<i>produzione:</i>	Franco Committeri per Cooperativa 15 maggio
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1976
<i>durata:</i>	17'

Un oggetto che ticchetta in modo strano viene rinvenuto in un commissariato. È una sveglia dimenticata da una vecchietta, ma il timore di un attentato semina il panico. I poliziotti se ne accorgono, ma, per evitare una figuraccia, il questore in persona fa approntare una bomba vera, che scoppierà mostrando così che l'allarme era giustificato, ma calcola male l'ora in cui deve esplodere. Dal Palazzo, tutti i potenti si recano al funerale dei funzionari «caduti per la patria».

In *Signore e signori buonanotte* diressi l'episodio intitolato *La bomba*, una cosa malriuscita: quando ci sono quindici autori un film non può andare avanti; bisognava che ogni volta fossimo d'accordo tutti e quindici! Lo portammo in fondo perché ci eravamo impegnati a farlo, ma fu un'esperienza negativa per tutti. Non si salva nulla.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 100.

Man mano che il film si sgrana, come in un ilare rosario, ci si avvede però che la manifestazione dei manipolatori televisivi è un pretesto per conferire unità a una collana di sketch nonché di barzellette

visive riferiti al malcostume nazionale e a vizi poco combattuti. Patente diventa lo spostamento dell'obiettivo verso le malefatte, le cariatidi e le robuste mascelle del Potere che sono oggetto più di irrisione vignettistica che di critica pungente, permeando il film di una comicità esagitata e intrisa degli umori protestatari e irriverenti propri al qualunquismo di sinistra, che scimmiotta la tradizione satirica anarchica e socialista dei vecchi tempi senza eguagliarne l'infallibilità nel dar risalto alla natura classista dei fenomeni bersagliati. Non ne facciamo dunque una questione di misura, anche se questa epidermicità politica coperta di veemenza derisoria e da fremiti di disgusto morale avrebbero meritato meno scompostezze e maggior velenosità.

Franco Viani, «Cinemasessanta», n. 113, 1977, p. 61.

Questo film nasce dallo sfruttamento, tipico, di un filone che è ormai alla fine, o almeno in cattive acque. Ed è tanto più un peccato, in quanto si tratta di una produzione della «Cooperativa 15 maggio», che raggruppa i cineasti che hanno realizzato il film, gli sceneggiatori Age e Scarpelli e Ugo Tognazzi e che tenta o meglio ha tentato (il film ha tre anni) di offrire una più grande libertà economica ai suoi membri, ed anche di promuovere il lavoro collettivo. Il bersaglio questa volta è la televisione, ma la mancanza d'ispirazione è crudele e la maggior parte degli sketch, a parte i vari numeri d'attore, sono alquanto piatti. In alcuni momenti, anzi, assomigliano a dei sermoni propagandistici, che, persino in Italia, sono ormai sorpassati.

Jean-Pierre Le Pavec, «Cinéma», n. 236-237, agosto - settembre 1978, p. 188.

Sull'onda delle grandi aperture libertarie che hanno fatto seguito al referendum del 12 maggio 1974, alle amministrative del '75 e alle politiche del '76, cominciano ad aprirsi spiragli sempre più ampi per la satira politica sia sulla carta stampata che sul piccolo schermo televisivo ancora esclusivo monopolio della RAI. *Signore e signori, buonanotte!* nasce con lo stesso spirito dissacratorio delle vignette dei giornali e delle trasmissioni *contro* che faticosamente stanno trovando spazio sui canali televisivi di stato. [...] L'episodio girato da Monicelli s'intitola *La bomba* [...]. La comicità dell'episodio non scaturisce solamente dal gioco delle situazioni, che ricordano da vicino le farse di Totò, in particolare *Totò cerca casa*, anch'esso caratterizzato da un'esplosione finale contro il potere costituito, anche se in quel caso la *bomba* era rappresentata dall'automobile impazzita di Totò ed il potere dal monumento alla ricostruzione, ma anche dal contrasto tra il linguaggio

ufficiale, contrappuntato da citazioni burocratico-militari, e la rozzezza dell'espressione dei militi di ogni grado, dal piantone (Gianfranco Barra) fino al questore, e dal parallelismo tra il comportamento enfatizzato dei militi e la elementarità dell'operazione da portare a compimento.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, pp. 113-114.

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dal romanzo omonimo di Vincenzo Cerami, adattato dall'autore
<i>sceneggiatura:</i>	Mario Monicelli, Sergio Amidei
<i>fotografia</i> (colore, Vistavision):	Mario Vulpiani
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gitt Magrini
<i>musica:</i>	Giancarlo Chiaramello
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Alberto Sordi (Giovanni Vivaldi), Shelley Winters (Amalia, sua moglie), Romolo Valli (dott. Spaziani), Vincenzo Crocitti (Mario Vivaldi), Renzo Carboni (rapinatore), Renato Malavasi (direttore del cimitero), Renato Scarpa (prete), Pietro Tordi (massone), Ettore Garofalo (borgataro), Enrico Beruschi, Francesco Dadda Salvaterra, Marcello Di Martire
<i>produzione:</i>	Luigi e Aurelio De Laurentiis per Auro Cinematografica
<i>distribuzione:</i>	Cineriz
<i>origine:</i>	Italia, 1977
<i>durata:</i>	122'

Il giovane figlio di un impiegato ministeriale, il giorno in cui si presenta alle selezioni di un concorso statale, è ucciso da un delinquente durante una rapina in banca. Il padre, che vive per il figlio e che sembra disposto a qualunque compromesso per favorirne l'assunzione, compreso l'adesione ad una loggia massonica, non sa darsi pace. Rintracciato l'assassino, non lo denuncia, ma lo sequestra per torturarlo fino a farlo morire. Profondamente colpito dagli avvenimenti, l'uomo si trasforma in un solitario giustiziere.

Il film suscitò un sacco di dibattiti, fu uno di quelli per cui mi chiamarono di più in tutta Italia. C'erano come al solito due posizioni: c'era chi diceva che il film incitava alla violenza, invitava il cittadino a farsi giustizia da sé; chi invece diceva il contrario, che il film mostrava cioè quali sono le storture questo sistema può portare. Io giocai una carta piuttosto rischiosa, perché poteva sembrare un film fascista; il pericolo consisteva nell'aver scelto Sordi, perché se avessi preso Volonté sarebbe

diventato facilmente un personaggio odioso. Sordi è un personaggio popolare e amato dal pubblico, si fa fatica perciò a dargli torto: ma io volevo proprio quello.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari, 1986, pp. 101.

Un borghese piccolo piccolo sembra per certi aspetti come spaccato in due, da una parte la satira dei “misteri dei ministeri”, la farsesca iniziazione alla loggia massonica, gli squallori plumbei e ciabattoni degli interni familiari, la rivelazione fra arcana e derisoria del testo del compito e dall'altra la sventagliata di mitra che per caso ammazza il figlio la mattina stessa dell'esame, l'annichilimento impotente e smarrito in cui cade la madre, la scoperta del colpevole in uno dei tanti confronti all'americana, l'esecuzione minuziosa della vendetta per cui il “travet” pedina il ragazzo assassino e lo sequestra in una baracca per lasciarlo poi morire lentamente. Certo, c'è come un salto fra la prima e la seconda parte suggellata dalla sparatoria; certo, nella prima si sorride o si ride molto di più di quanto non avvenga nella seconda ma in questo brusco passaggio fra il sorridente e il drammatico, in questo scivolante trascorrere dagli umori della satira ai rintocchi della tragedia, affiora l'intenzione programmatica del film, la constatazione di avvio di una ricognizione sociale che tocca da vicino, e in modo dolorosamente impietoso, il clima di oggi, in cui l'allegria si spegne in bocca, il trantran di ogni giorno si accende improvvisamente dei bagliori della violenza, l'indugio ad uno stop può diventare motivo di morte, il meccanismo della reazione imprevedibile si innesca fin dentro le regole ammanierate della buona educazione.

Singolare l'abilità del regista (che ha dalla sua una sceneggiatura intelligentemente calibrata, tesa ad esaltare gli spunti del soggetto di avvio, ad attribuire una dimensione precisa, una saporosa caratterizzazione anche alle indicazioni più approssimative) nell'anticipare fin dalle prime immagini la premessa della tragedia successiva, nel disseminare lungo l'arco narrativo, da alcuni momenti apparentemente svagati del rapporto padre-figlio alle sottolineature psicologiche e comportamentali del “modus operandi” dell'impiegato, tanti piccoli segni che esploderanno poi nella seconda parte e basterebbe pensare al colpo di pietra con cui schiaccia la testa al pesce, alla selvaggia determinazione con cui parcheggia l'utilitaria davanti al ministero, alle gomitate intriganti e maldestre con cui si sbraccia per piazzare il figlio nella mediocre sicurezza di un posto statale, al rapporto di straniante soffocamento che intrattiene con la moglie, per disegnare, in modi assai diversi e sfaccettati, tutto un ventaglio di motivazioni consapevoli e di inconsci ammiccamenti tra cui potrà affiorare la deflagrazione finale. Non può sfuggire d'altronde che anche nella seconda parte in cui la tragedia prende il sopravvento, il regista è riuscito a richiamare non pochi motivi

della rappresentazione precedente, dalla procedura minuziosamente burocratica con cui avviene l'esecuzione della vendetta, alla squallida coloritura degli automatismi del personaggio, al suo aggirarsi come sperduto tra le cianfrusaglie della sua abitazione, al coinvolgimento quasi da padre e figlio, con la pettegola invadenza del rapporto con il figlio vero, che si instaura tra vittima e carnefice, alla torva suscettibilità della sequenza conclusiva, in cui la spirale della violenza, un meccanismo che basta niente a innescare ma che poi non è affatto facile fermare, inghiotte del tutto il delirante protagonista.

E se il tempo della satira e quello della tragedia in qualche modo si intrecciano, s'intersecano per piani interni, segretamente si rincorrono al di là della loro apparente spaccatura, questo avviene soprattutto perché l'opera dimostra una straordinaria compattezza di toni, un'inspirata sintonia di pennellate uguali e omogenee: grigi inquietanti e le torpide accensioni percorrono da un capo all'altro l'intero film, contribuendo a qualificarlo anche figurativamente con un grottesco sociale intinto di allucinazione e di crudeltà, un «grottesco con omicidio», ha detto Monicelli, in cui l'omicidio «è compiuto da gente che è già morta».

Orio Caldiron, «Rivista del Cinematografo», n. 5 n.s., maggio 1977, pp. 170-171.

Affettuoso (come intensamente lo è il protagonista con il figlio prima, con la moglie paralitica poi), disposto al compromesso con chi ha il potere, il piccolo borghese del film di Monicelli può essere la base sociale per un regime reazionario, ma è sostanzialmente un sopravvissuto perché crede solo in se stesso e nella propria asfittica famiglia mononucleare.

È questo un approccio semplicistico all'obiettivo di analizzare la piccola borghesia burocratica, amante della certezza, in una realtà in cui le relazioni sociali divengono sempre più incerte, in cui i rapporti di produzione e lo sviluppo delle forze produttive travolgono i modelli culturali e i modi, oggettivi e soggettivi, di materializzarsi della famiglia. È questo un approccio, se si può dire così, soprattutto cinematografico, in quanto richiama tante famiglie piccolo-borghesi-proletarie-sottoproletarie che da sempre pervadono la commedia all'italiana e in quanto capovolge il sentimentalismo sciatto, il nostalgico vogliamoci bene, il paternalismo e il mammismo che essa ha espresso, non senza sensi di colpa macroscopici.

Ma è un approccio che si dimostra sostanzialmente incapace di cogliere non solo le cause che producono questo familismo pastorale o la sua sopravvivenza, ma soprattutto la realtà complessiva di una piccola borghesia che non è di fatto politicamente passiva, che è costretta a fare i conti con i

conflitti sociali, che risente dei cambiamenti strutturali e normativi. In questo senso Monicelli è assai meno lucido che in altre sue opere.

Mentre la crisi economica e culturale sta sconvolgendo i valori e i comportamenti anche della piccola borghesia, Monicelli non sceglie l'ipersemplificazione per accentuare paradossalmente alcuni caratteri esemplari (in una sequenza, quella del cimitero, adopera una chiave espressiva surreale che ha il sapore non infelice dell'accidentalità) di una classe (o di una quasi-classe) che è non solo prevalente quantitativamente, visto che su di essa si misurano i partiti, i sindacati e l'industria culturale nel suo insieme. Anzi, la pellicola può risultare confortante più che critica, soddisfacente per il piccolo borghese che nei Vivaldi non trova punti in cui riconoscersi inquietantemente, soddisfacente per chi (nelle varie collocazioni aristocratiche) da sempre disprezza una piccola borghesia fatta a proprio piacimento (e spesso a immagine della propria assenza pratica di virtù).

Gianluigi Bozza, «Cineforum», n. 10, ottobre 1977, pp. 625-626.

AUTOSTOP e FIRST AID (ep. di I NUOVI MOSTRI)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Ruggero Maccari, Bernardino Zapponi
<i>fotografia (colore, Vistavision):</i>	Tonino Delli Colli
<i>scenografia:</i>	Luciano Ricceri
<i>costumi:</i>	Vittoria Guaita
<i>musica:</i>	Armando Trovajoli
<i>montaggio:</i>	Alberto Galletti
<i>interpreti di Autostop:</i>	Ornella Muti (autostoppista), Eros Pagni (automobilista)
<i>interprete di First Aid:</i>	Alberto Sordi (Gian Maria Catalan del Monte)
<i>produzione:</i>	Pio Angeletti e Adriano De Micheli per Dean Film
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1977
<i>durata:</i>	10' (<i>Autostop</i>), 13' (<i>First Aid</i>)

Quattordici episodi di diversa lunghezza, per raccontare le nuove facce della mostruosità "all'italiana". Due sono gli episodi realizzati da Monicelli: nel primo (Autostop), una ragazza che ha chiesto un passaggio viene uccisa da un automobilista a cui aveva fatto credere, per non essere importunata, di essere un'assassina; nel secondo (First Aid), un nobile raccoglie per strada un ferito ma, non trovando un ospedale disposto a curarlo, lo riporta là dove l'aveva trovato.

Per *I nuovi mostri* diressi l'episodio *First Aid* con Sordi; [...] affrontava la mancanza di solidarietà, il menefreghismo, la disorganizzazione di un'Italia incivile, preda del corporativismo e degli egoismi. Diressi anche l'episodio *Autostop* con la Muti, sulla psicosi dell'aggressione; era meno spontaneo. Erano dei cascami, degli equivoci della commedia all'italiana, ma ebbero un grande successo sia in Francia che negli Stati Uniti. Anni fa andai a New York per una rassegna di commedie all'italiana [...] e il pubblico era esterrefatto per l'immagine che davamo dei nostri problemi e dei nostri tabù, così spietata e così violenta, secondo loro.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 103-104.

Il cast di *I nuovi mostri* pareva promettere uno spettacolo ricco e divertente: tre registi di vasta esperienza [...] quattro sceneggiatori [...] che hanno contribuito alla fortuna della commedia all'italiana; tre re della risata [...]. Si credeva che, poiché “il bisogno aguzza l'ingegno” (e il nostro cinema, si dice, è in grandi ristrettezze), tanti professionisti, riprendendo una formula che altre volte aveva funzionato, sapessero darci un aggiornamento della galleria dei mostri nostri contemporanei. Ma è proprio la capacità di guardarsi intorno, di affondare le unghie nel costume, di tirare fuori la crudeltà che ci circonda che difetta, e in maniera clamorosa, in *I nuovi mostri*.

Francesco Bolzoni, «La Rivista del Cinematografo», n. 2-3, 1978.

La realtà di questi ultimi anni appare a lui [Dino Risi], come ai suoi compagni di strada, più livida; i suoi protagonisti non sono più solo cinici, ma truci, senza gioia, senza quella incoscienza e carica vitale. L'entomologo non prova più piacere a collezionare individui mostruosi: ha quasi repulsione a maneggiarli e l'unico moto di tenerezza è per lui quello di vedere i mostri di un tempo invecchiare senza più un ruolo e senza più forze.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano - Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960 - 1993*, volume quarto, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 382.

Amato in Francia e negli Stati Uniti, quanto sottovalutato in Italia, *I nuovi mostri* è un film qualche volta superficiale e non privo di alcune sbandate di gusto, ma capace anche di improvvise impennate satiriche e stilistiche, oltreché sotteso da una vitalità inventiva e da una gioia di tratteggiare comportamenti psicologici o sociali, quali raramente si potevano ancora ritrovare nella commedia dei tardi anni Settanta. Le principali caratteristiche di questi «mostri» sono ancora l'inconsapevolezza e la convinzione di essere, comunque, dalla parte del giusto. [...] Nel sempre prezioso mucchio, comunque, tre episodi si impongono sopra tutti gli altri. Il primo è *First Aid*. [...] Sordi è grande come non lo era più da molto tempo e Monicelli sa dare a quel girotondo notturno i ritmi comicamente disincantati di una tragedia cui è stata negata ormai ogni possibile redenzione.

Aldo Viganò, *Commedia italiana in cento film*, Recco - Genova, Le Mani, 1995, pp. 161-163.

VIAGGIO CON ANITA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Tullio Pinelli [e Federico Fellini, non accr.]
<i>sceneggiatura:</i>	Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, Paul Zimmerman, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (colore, Technovision):	Tonino Delli Colli
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Vittoria Guaita
<i>musica:</i>	Ennio Morricone, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Giancarlo Giannini (Guido Massaccesi), Goldie Hawn - doppiata da Livia Giampalmo (Anita Watson), Claudine Auger (Elisa, moglie di Guido), Laura Betti (Sandra), Aurore Clément (Cora, moglie di Omero), Andrea Ferréol (Noemi), Nunzia Fumo (Adelina, madre di Guido), Renzo Montagnani (Omero Massaccesi), Franca Tamantini (Oriana, sorella di Guido), Gino Santercole (Tonino, il camionista), Lorraine De Selle (Jennifer), Carlos De Carvalho (Teo, fratello di Guido), Mario Pachi (sor Attilio Ammonniti)
<i>produzione:</i>	Alberto Grimaldi per PEA (Roma) - Les Productions Artistes Associés (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1978-79
<i>durata:</i>	116'

Guido, dirigente di una banca romana, deve raggiungere il paese dove è nato per assistere l'anziano padre sul punto di morte. Nel viaggio è accompagnato da Anita, un'americana che si trova in Italia per caso. Anita, durante il viaggio combina una serie di guai costringendo Guido a sistemarla in un albergo durante il funerale del padre. A questo punto Anita decide di proseguire da sola per Pisa.

Era un'antica idea di Fellini o forse scritta per Fellini. [...] Era un soggetto per Mastroianni e Sandra Milo. [...] Ma poi il soggetto finì nelle mani di Grimaldi che aveva sempre in mente l'America;

inoltre venne scelto Giannini, che è un bravissimo attore ma non era adatto per questo ruolo. Mastroianni andava bene perché rappresentava il latin-lover pigro, dalla morale piuttosto elastica. Poi fu scelta un'americana che non sapevo nemmeno chi fosse: Goldie Hawn, anche lei di grande professionismo. Quindi dovvemmo rifare tutto, alterare tutti i rapporti, mostrare lui che chissà perché incontra un'americana e la porta in giro. Falsammo tutto.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari, 1986, pp. 104.

Sceneggiato forse a troppe mani (firmano come sceneggiatori Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, Paul Zimmermann, Mario Monicelli), questo film sembra il condensato di due, impropriamente frammisti assieme, senza che giungano mai ad una persuasiva fusione: da un lato la avventura erotica di Guido e Anita, di non squisita originalità anche se frammentariamente connotata da invenzioni non banali (assai gustosa tutta la parte dell'incontro, in chiave di solidarietà femminista, fra Anita e Laura, la bravissima Laura Betti); dall'altro lo sguardo a tratti graffiante, e nel complesso assai originale, alla "provincia" e alla piccola quotidianità (fatta di amore e morte, convenzioni e sotterfugi) che in essa si svolge Il soggetto, di origine felliniana (quasi venti anni fa - come attesta la firma del soggetto, di Tullio Pinelli - fu un progetto che precedette *La dolce vita*, destinato a Sophia Loren e Gregory Peck; ne resta qualche vaga traccia nella coppia Mastroianni/Forneaux del film felliniano del '60), oscilla tematicamente e narrativamente, fra l'indagine di costume e la rivisitazione degli ambienti adolescenziali: il tutto imperniato attorno all'epicentro simbolico di un incontro con la morte, come dato che fa saltare le cerniere dell'ipocrisia sociale. Temi e metafore che furono fra i cavalli di battaglia del cinema italiano degli anni '60 e che, ripresi alle soglie degli anni '80 quasi senza punto aggiornare e/o rivedere, empito morale e temperie sociologica, appaiono, invero, alquanto datati.

Il risultato, singolare nella filmografia di Monicelli - dove variano, anche notevolmente, le qualità culturali, ma sono invece piuttosto stabili le qualità confezionistiche - è squilibrato e singolarmente claudicante. Per cui, nonostante la interpretazione consuetamente effervescente di Giannini, non si va molto oltre la confezione professionalmente corretta, almeno, per quanto riguarda il tema del "viaggio" e di Anita (cui mancano, a tacer d'altro, tutti gli elementi iperrealistici e surrealistici che è supponibile avrebbero caratterizzato, e vivificato, il progetto felliniano); mentre è incomparabilmente più persuasiva l'immagine della "provincia" e dei "provinciali" (che, proprio in quanto esentata dall'ipotizzabile visionarismo felliniano, appare sociologicamente pregnante). È anzi qui - in taluni "interni" famigliari, dove implodono, e a tratti esplodono, antiche frustrazioni

fraterne e soffocate rivalse, vecchie e nuove rabbie cui il luttuoso evento ha levato pluriennali maschere – che il soggetto finisce per perdere ogni residua eco moralistica e ogni gusto “retrò”, e dove la pertinenza del sociologismo pensosamente assorto e consapevolmente laico di Mario Monicelli fa particolarmente rimpiangere la bella occasione parzialmente perduta.

Lino Micciché, «Avanti!», 24 gennaio 1979; poi in Idem, *Cinema italiano degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 315-316.

Il filo conduttore del film resta l'incapacità di Guido di accettare il vero motivo del suo viaggio. Senza questa decisione «arbitraria», il film non esisterebbe. Così, quando Anita, che ha capito tutto [...] gli rinfaccia la sua puerilità [...], lui non sa che rispondere e sparisce, letteralmente, nel suo mediocre «piccolo mondo» d'origine. Il trattamento di Monicelli non cerca di trascendere la fragilità del materiale: ne accentua soprattutto gli aspetti malinconici, conformemente a una propensione che esisteva già nel cineasta [...], dal momento che la troviamo, dando colore a un soggetto «brillante» e drammatico, nella sua prima regia personale (benché confermata da Steno), il notevole *Le infedeli* (1953) [...]. Monicelli, qua e là, può comporre qualche inquadratura senza doversi sottomettere a un dialogo troppo chiacchierone, alla Germi (tanto per fare un esempio), il che ci regala una scena d'amore sull'amaca in cui Tonino Delli Colli ci ricorda i suoi tempi migliori. Se Goldie Hawn si mostra in questo film più sfumata che in *Dollars* di Brooks, che l'ha lanciata [...] ed anche molto toccante, gli sforzi di Giannini per esprimere la mollezza del suo personaggio, la sua auto-derisione, ma anche la sua buona volontà, la sua rivolta e il suo profondo smarrimento, sono ancora contraddetti dal suo sguardo da cane bastonato. In netto miglioramento da quando (grazie a Bolognini e a Visconti) ha rinunciato al comico, per il quale non è dotato, gli resta ancora un po' di strada da fare per arrivare a ciò cui, palesemente, aspirano i produttori italiani: l'erede «presunto» di Mastroianni.

G. Legrand, «Positif», n. 219, giugno 1979, pp. 76-77.

In *Viaggio con Anita* la morte dà al tema del viaggio il significato sottinteso di ritorno verso i luoghi della propria adolescenza, di recupero delle proprie radici culturali ed esistenziali. Ma è proprio il rifiuto di Guido di affrontare l'idea della morte, il tentativo continuo di allontanarsi dall'epicentro del suo viaggio, che è l'incontro con la morte, che rendono vacuo questo viaggio a ritroso alla

ricerca del proprio passato. Guido è solamente un immaturo che rifiuta di diventare adulto; si trova davanti a due verità che sono il dolore per la morte del padre ed il desiderio, la ricerca del piacere, dell'emozione. Eros e Thanatos si incontrano e si scontrano in uno stesso momento della sua vita rivelando la doppia faccia che esiste nel comportamento di Guido.

Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 125.

TEMPORALE ROSY

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dall'omonimo romanzo di Carlo Brizzolara
<i>sceneggiatura:</i>	Carlo Brizzolara, Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Tonino Delli Colli
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gianna Gissi
<i>musica:</i>	Gianfranco Plenizio
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Gerard Depardieu (Raoul Lamarre), Faith Minton (Temporale Rosy), Roland Bock (Mike), Gianrico Tedeschi (Conte), Helga Anders (Charlotte), Charles Bollett (arbitro), Arnaldo Taglietti (Zac), Kathleen Thompson (Trudy), Lola Garcia (Jeanne), Jean-Claude Levis (Kunta Kinte)
<i>produzione:</i>	Alberto Grimaldi per PEA (Roma) - Les Productions Artistes Associés (Parigi) - Artemis Filmgesellschaft (Berlino)
<i>distribuzione:</i>	United Artists
<i>origine:</i>	Italia, 1979-80
<i>durata:</i>	118'

L'ex pugile Raoul "Spaccaporte" Lamarre diventa il compagno di Rosy, gigantesca atleta di catch. Insieme partono per una tournée nel nord della Francia. La ragazza (il cui nome di battaglia è "Temporale Rosy") e Raoul litigano e si separano; cercano di ingelosirsi l'un l'altro; vagano per un anno e, alla fine, ritrovatisi casualmente nel bar di un porto, decidono di tornare insieme.

Il film l'ho fatto esattamente come volevo, ed è andato malissimo! Lo amo molto e ne sono davvero orgoglioso, credo che abbia una sua grazia e delle immagini molto belle. Probabilmente questa storia di gigantesse e di boxeurs era un po' fuori dal normale, la gente non ci si riconosceva. [...] In *Temporale Rosy* abbiamo creato un linguaggio molto elementare, *naif*, perché corrispondeva ai sentimenti dei personaggi. C'era un'insolita ambientazione nella Francia del Nord e nelle Fiandre, sconosciuta agli stessi francesi.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 105-106.

«Tutto ebbe principiazione», come direbbe Gianrico Tedeschi alias «il Conte» in questo film girato da Mario Monicelli, con l'idea di fare una commedia all'americana. Age, Scarpelli e lo stesso Monicelli si misero al lavoro, ripescarono un romanzo di Carlo Brizzolara e così nacque *Temporale Rosy*, la storia di un triangolo amoroso sullo sfondo del mondo del catch femminile, popolato da muscolose lottatrici, pronte a smentire, se per caso ce ne fosse ancor bisogno, tutti i luoghi comuni sulla debolezza del cosiddetto gentil sesso. [...] Il «tenero» idillio tra Raoul Lamarre detto «Spaccaforte» e Temporale Rosy nasce per caso, in un curioso incrocio di atmosfere da circo equestre e da luna park, abilmente create dallo scenografo Lorenzo Baraldi, che il regista mostra di non dominare pienamente. I contrasti e i ruoli rovesciati (la donna dominatrice, il maschio remissivo) dovrebbero garantire le risate. Ma Monicelli non riesce ad andare oltre a un certo bozzettismo di maniera che l'assenza di volgarità non basta a nobilitare. Così come non basta l'allegria musicchetta, che ricorda le marcette di banda paesana, a dare al film un tono «leggero».

Pietro Pisarra, «La Rivista del Cinematografo», n. 3, marzo 1980.

Dopo *Un borghese piccolo piccolo* e *Viaggio con Anita*, il ritorno di Mario Monicelli è senz'altro insolito ed originale: con l'aiuto di Age e Scarpelli, suoi abituali sceneggiatori, egli punta l'obiettivo sul mondo variopinto del *catch* femminile. Stupisce la scelta del tema e dell'ambiente (mai considerati, a quanto ci risulta, dal cinema, ma mutuati da un romanzo di Carlo Brizzolara intitolato, appunto, *Temporale Rosy*) e stupisce il modo in cui il regista racconta le vicende di Raoul e di Rosy, creando intorno a loro lunatiche e chiasose atmosfere da circo. [...] Dal connubio fra questi personaggi felliniani, Monicelli trae (usando il commento di un perfetto Gianrico Tedeschi) le note più grottesche, patetiche, esilaranti, assurde del film quando, ad esempio, Rosy e Raoul si incontrano (lui gestore di un baraccone ad un Lunapark), oppure quando dopo tanto tempo (complice un pesciolino rosso) si ritrovano e si confessano il loro amore, o, infine, quando i due, dopo un'ennesima litigata, si riconoscono (lei, barista di uno squallido locale in un porto del nord) e decidono di ritornare insieme. Monicelli rivela una freschezza (sarà forse la novità del *catch*), di cui da un po' cominciamo a dubitare: i suoi personaggi sono, nello stesso tempo, frutto delle favole assurde che Fellini ci ha insegnato ad amare (*I clowns*) e uomini e donne reali con i loro sentimenti,

i loro slanci, le loro passioni. [...] Lo scherzo di Monicelli si dipana così, sequenza dopo sequenza, tra le luci e i lustrini del baraccone da fiera; anzi, ci sembra che il regista stesso si sia trasformato in una specie di imbonitore il quale ci invita ad entrare ed osservare le sue bizzarre creature: e non è detto che sotto lo scherzo e il riso, non si nasconda (come, d'altronde, spesso succede, nelle invenzioni di Age e Scarpelli) qualche profonda verità, non si scopra un'umanità più autentica. Monicelli ce lo lascia solo intendere, strizzando l'occhio, da buon professionista, al botteghino.

Claver Salizzato, «Cinemasessanta», n. 133-134, maggio - agosto 1980, pp. 89-90.

In un clima tra *Liliom* e *Bulli e pupe* si svolge la favola del film, tratto da un grazioso romanzo di Carlo Brizzolara [...]. Scritto insieme con il regista da Age e Scarpelli, *Temporale Rosy* riprende l'idea del triangolo amoroso in ambiente proletario del loro fortunato film diretto da Scola *Dramma della gelosia: tutti i particolari in cronaca*. Anche qui c'è lo stesso divertimento gergale nell'effondere la passione reciproca di Spaccaporte e Rosy, complicata e offuscata dall'amore segreto di Mike per la sua campionessa. Si potrà osservare che era rischioso giocare molta parte dell'effetto umoristico sul linguaggio in un film dove gli interpreti principali (un francese, un'americana e un tedesco) sono per forza di cose doppiati. Comunque *Temporale Rosy* si sfoglia come un album di vignette dove Dépardieu e la bella gigantona si inseriscono con la leggerezza di personaggi disegnati. Niente tesi da vendere, moralità nascoste o ideologie da contrabbandare: ecco un film che difende la propria causa combattendo su una vecchia trincea ormai abbandonata dal cinema moderno, quella del sorriso.

Tullio Kezich, *Il centofilm 3. Un anno al cinema 1979-80*, Milano, Il Formichiere, 1980, pp. 137-138.

CAMERA D'ALBERGO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Age, Scarpelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Telecolor, panoramico):	Tonino Delli Colli
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gianna Gissi
<i>musica:</i>	Detto Mariano
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Vittorio Gassman (Achille Mengaroni), Monica Vitti (Flaminia), Enrico Montesano (Fausto Talponi), Roger Pierre (Guido), Beatrice Bruno (Emma), Nestor Garay (Cesare De Blasi), Gianni Agus (Crocetti), Nando Paone (Tonino), Fiammetta Barella (Linda), Tommaso Bianco (Sergio), Jacques Ciron (Vittorio), Isa Danieli (Maria), Ida Di Benedetto (Emma), Franco Ferrini (Gianni), Daniele Formica (Aldo), Paul Müller (Hans)
<i>produzione:</i>	Luigi e Aurelio De Laurentiis per la Filmauro (Roma) - S.N. Cinevog (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Titanus
<i>origine:</i>	Italia, 1981
<i>durata:</i>	100'

Tre giovani cineamatori riprendono con l'obiettivo, all'insaputa degli interessati, i clienti di un albergo di infima categoria. Successivamente tentano di trasformare il materiale filmato in una sorta di candid camera, magari manipolandolo e aggiungendo alcune scene che chiedono di interpretare agli improvvisati attori. Ciò diventa anche l'occasione di un ricongiungimento tra due di questi (un netturbino e la sua amante) che, nel frattempo, si erano divisi.

Camera d'albergo era un progetto antico, che era nato ancor prima che esistesse la *candid camera* e i programmi televisivi di Nanni Loy; lo pensammo intorno al 1952-54, e se si fosse fatto allora sarebbe stato un grosso colpo. L'idea era concentrata su dei cineasti che piazzavano un paio di macchine da presa e 16mm nascoste dentro una camera d'albergo e riprendevano tutto quello che vi avveniva. Quindi si trattava d'inventare una serie di scene rubate in questa camera, con delle

inquadrature venute male, la fotografia sbagliata, eccetera. Trent'anni dopo, con tutto quello che si è visto in televisione, questa idea era ormai superata.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari, 1986, p. 107.

Diversamente - per fare il nome il nome di un commediante beatificato - da Scola, Monicelli non disdegna il sincero artigianato, e porge al suo pubblico quest'ultimo lavoro, proponendolo - senza infingimenti né falsi pudori - quale opera commerciale e media, che ce la mette tutta al fine di divertire, pur senza calcare la mano. La ricetta non è delle più astruse, e neanche delle più nuove: si racconta con levità, gusto e mestiere una storiella ben congegnata ma poco plausibile e la si mette al servizio di tre divi; poi vi si aggiunge (ma questo è già un tocco più personale e d'autore) un po' d'autoironia sorniona e cordiale, con risvolti amarognoli quasi impercettibili. Gassman è qui un vecchio uomo di cinema, simpaticamente cinico, sbruffone e magniloquente: sorge il sospetto che sia il portavoce dello stesso Monicelli, specie quando scandalizza i giovani cineasti che lavorano con lui proclamando che, tutto sommato, il cinema è una burla, quasi una truffa, e ciò che più conta è ingraziarsi i favori del pubblico. Repentina è poi la trasformazione di questi giovani - fra i quali picca la graziosa Beatrice Bruno - da cultori del cinema-verità (del tipo «Candid Camera») in avidi confezionatori di prodotti commerciali. E quanto salutare sia questa conversione lo si misura, meglio che altrove, nella sequenza della lite fra i due intrallazzatori napoletani, ripresi a loro insaputa dalla macchina nascosta nella loro camera d'albergo. La stessa sequenza, rivista in seguito con un diverso doppiaggio (sostituito maliziosamente e tendenziosamente al sonoro originale) diventa una zuffa tra invertiti: la trovata più azzeccata ed esilarante dell'intero film. Accanto a Gassman (accanto per modo di dire, perché una sceneggiatura astutamente lottizzata riduce al minimo le occasioni d'incontro fra i due) è Enrico Montesano, nei panni bisunti di uno studente-spazzino, protagonista di un contrastato amore con Monica Vitti: e qui sia lode al gusto e al garbo di Monicelli che, pur maneggiando materiale inconfutabilmente romantico, evita con fermezza l'apologia dei buoni sentimenti. Montesano è attore di non modeste capacità, né gli manca quella venatura d'irriducibile malinconia che è tratto distintivo del vero comico. La sua prestazione è la più godibile del film; egli sembra aver acquisito una misura e uno scrupolo professionale che gli permettono di figurare egregiamente a fronte dell'enfasi cialtronesca di Gassman o del risaputo brio della Vitti, i quali qui non offrono che un'ennesima replica del loro personaggio-tipo. Più che lodevoli gli attori di secondo piano: Gianni Agus che interpreta spiritosamente sé stesso, il preciso e abile Nestor Garay nel ruolo del marito della Vitti. I due coniugi parlano uno sdolcinato idioma

fumettesco, esattamente come i protagonisti di *Straziarmi ma di baci saziarmi* di Risi e di *Dramma della gelosia* di Scola (due film sceneggiati anch'essi, come questo in esame, da Age e Scarpelli); dunque, la trovata non è nuova di zecca, ma ben venga, quando non perde l'efficacia. Anche perché porge a Monicelli l'occasione per infierire, con affettuosa ferocia, sui più zuccherosi luoghi comuni dell'ideologia matrimoniale.

È inteso che siamo un po' lontani da *Amici miei* o da *Un borghese piccolo piccolo*. Onestamente giocato sui registri dell'intrattenimento, giocondamente cosciente dei propri limiti, *Camera d'albergo* è un film amabile e di tutto rispetto.

A.T. [Antonio Tricomi], «Cinemasessanta», n. 140, luglio - agosto 1981, p. 63.

Immaginiamo che la critica d'oltralpe parlerà, a proposito di *Camera d'albergo*, di lucida operazione metalinguistica, di smontaggio delle ambizioni del *cinéma direct*, di interrelazioni tra spettacolo e vita eccetera, citando Pirandello e magari Michel Marie (*Attraverso il cinema*, Longanesi, 1978). A noi, francamente, il film è sembrato piuttosto modesto, anche se non privo di interesse grazie alla compresenza di due elementi, uno sufficientemente sviluppato, l'altro decisamente abortito. Il primo riguarda l'incapacità a *passare la mano* di cui pare gli artefici del successo della commedia di costume abbiano una coscienza generalizzata (si veda, in particolare, tutto l'ultimo Risi). Esempio sotto questo aspetto è il rapporto tra il produttore e i giovani cineasti. D'accordo, dice Monicelli, Mengaroni è un trombone disonesto, ma - almeno - ha senso dello spettacolo. La sua gigioneria, ancorché autoironica, è certamente datata, strettamente connessa alla maschera Gassman, ma non è solamente colpa sua se egli è costretto a protrarre pervicacemente la propria morte. Anche queste nuove leve che si gingillano con ideuzze che puzzano di stantio e che si fanno colpevolmente schermo di una coscienza adamantina non sono meno responsabili dello squallore del cinema italiano più recente. *Cicero pro domo sua?* Certo, i "nuovi" sono rappresentati con una "maniera" irritante, ma, alla luce degli esaltanti esordi di questi anni, possiamo forse dar torto al regista?

Sotto l'altro punto di vista, *Camera d'albergo* poteva essere una sorta di metafilm a episodi, di riflessione a posteriori su un filone chiave degli anni '60 che oggi, in tempi di necrofilia, viene parzialmente rispolverato. Purtroppo la necessità di sfruttare l'inedito connubio tra una vecchia e una nuova maschera (la Vitti e Montesano) ha fatto dilatare in maniera abnorme la vicenda che li concerne, conferendo all'insieme un che di irrisolto e sbilanciato. Comunque, la regia di Monicelli è

sempre a modo suo classica, e non ha nulla da spartire con gli abborracciamenti cabarettistici e la volgarità di chi vorrebbe ma non sa dare il cambio ad una stanca “generazione di ferro”.

P.V. [Paolo Vecchi], «Cineforum», n. 4, aprile 1981, p. 79.

IL MARCHESE DEL GRILLO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Bernardino Zapponi
<i>rielaborazione soggetto:</i>	Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli
<i>sceneggiatura:</i>	Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Alberto Sordi
<i>fotografia (colore, panoramico):</i>	Sergio D'Offizi
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gianna Gissi
<i>musica:</i>	Nicola Piovani, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Alberto Sordi (marchese Onofrio del Grillo, Gasperino il carbonaio), Paolo Stoppa (Pio VII), Caroline Berg (Olimpia), Riccardo Billi (Aronne Piperno), Flavio Bucci (fra' Bastiano), Camillo Milli (segretario del Papa), Cochi Ponzoni (Rambaldo), Marc Porel (Blanchard), Piero Tordi (monsignor Terenzio), Leopoldo Trieste (padre Sabino), Giorgio Gobbi (Ricciotto), Isabelle Linnartz (Genuflessa), Tommaso Bianco (amministratore), Marina Confalone (Camilla), Elena Daskowa (marchesa del Grillo)
<i>produzione:</i>	Luciano De Feo per Opera Film Produzione (Roma) - Gaumont (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Gaumont
<i>origine:</i>	Italia, 1981
<i>durata:</i>	133'

Il marchese del Grillo e duca di Bracciano, degno esponente della nobiltà romana ottocentesca, è cameriere stretto di papa Pio VII, ma, per fuggire alla noia, spesso frequenta bettole e osterie popolari. Una sera, proprio in uno di questi locali, incontra un umile carbonaro che gli assomiglia incredibilmente. Il marchese allora, per divertirsi, decide di operare uno scambio di persona facendosi sostituire dall'inconsapevole carbonaro.

Il marchese del Grillo lo avevano in progetto sia Fabrizi che molti altri; è un'idea che risale addirittura a Petrolini. Ce ne parlò anche Totò. Da quando ho cominciato a fare del cinema, nel '34, ho sempre sentito parlare de *Il marchese del Grillo!* [...] La Gaumont aveva intenzione di fare *Il marchese del Grillo* con Sordi, e Sordi fu d'accordo. Ormai Sordi gira da sé i propri film, salvo pochi, fra cui quelli con me, perché ormai siamo amici da anni e si fida. Poi lui sa bene che fare il regista e l'attore contemporaneamente è una cosa molto faticosa. Il film fu scritto per lui.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 110-111.

La tradizione vuole che il personaggio del marchese del Grillo sia vissuto nella Roma del Settecento [...]; nelle mani di Monicelli e di Sordi, che è anche uno degli autori della sceneggiatura, la vicenda viene trasferita nell'età napoleonica, più "riconoscibile" da parte del pubblico e meglio connotata nella cultura di massa che non il secolo dei Lumi. In questo modo, la presenza della Storia con i suoi eventi ed i suoi personaggi aveva il compito di amalgamare e di rendere meno episodica e bozzettistica la scansione narrativa del film e maggiormente individuabile e definita la figura stessa del protagonista. Tuttavia questa intenzione di voler "storicizzare" al massimo la vicenda non giunge mai a possedere la forza e la dimensione di un "test" attorno al periodo rappresentato ai fatti narrati. I vari elementi e personaggi storici – Pio VII, Napoleone, la rivoluzione francese, ecc. – si rifanno più a certe situazioni annotate con puntuale sarcasmo dai sonetti del Belli, anziché ad una approfondita e motivata ricerca e non sono esenti, nella loro rappresentazione, da errori, a volte anche grossolani. La rivisitazione della Roma degli inizi del secolo scorso ha così un suo spessore solo per quanto riguarda una certa ricostruzione ambientale (vedi, per tutte, quella del porto di Ripa Grande). Per il resto, tutto viene un po' troppo affidato al luogo comune, alla facile e fin troppo prevedibile rappresentazione di quel "carattere romano", vigliacco, millantatore, sbruffone e dissacrante, che Sordi tanto bene è riuscito a incarnare, ma che è anche ormai diventato una sorta di "cliché" obsoleto, privo di mordente e originalità.

C.T. [Carlo Tagliabue], «Rivista del Cinematografo», n. 1-2, gennaio - febbraio 1982, p. 44.

Quanto a Monicelli ci sembra abbia “collaborato” con scrupolo artigianale ma senza inventiva. Un canovaccio simile, già consumato dagli usi ripetuti di Festa Campanile-Franciosa e soprattutto di Luigi Magni, poteva avere qualche punto di novità se intaccato con interventi robusti, magari azzardando qualcosa col Belli e forzandosi di dare corpo ad una vera idea narrativa. Invece il racconto si snoda con farragine, scommette solo sul primattore, incolla un episodio all’altro senza abbandonare la superficie per una accettabile perlustrazione dello sfondo.

La stessa aneddotica del personaggio stenta a congiungersi con l’entroterra popolaresco da cui è tratta, abbandona in fretta tradizione orale e derivazione letteraria, per confondersi nel già sentito, detto e visto.

Cos’è allora questo Marchese del Grillo, un Pasquino aristocratico? Solo un po’, dato che il predicazzo non riscatta l’antipatia; almeno in questo il tonfo è evitato, il Marchese del Grillo non riesce nemmeno per un attimo a fingersi Giacobino, il film evita le asprezze e il *regalo* natalizio resta tale. Una confezione in cui Monicelli ha perlomeno evitato la sciatteria completa affidandosi alla propria inclinazione descrittiva (ricordiamo *I compagni* e *Brancaleone*) con immagini vivaci nel colore e nei costumi. Altrettanto può dirsi della scenografia, ben rifinita benché poco varia e calligrafica, e della musica di Piovani.

Di un certo interesse alcune rivisitazioni d’ambiente come la recita nel teatrino dei castrati e la direzione degli attori secondari che stanno bene al loro posto rischiando però, come sempre in questi casi, di sparire.

T.M. [Tullio Masoni], «Cineforum», n. 1-2, gennaio - febbraio 1982, p. 75.

Negli anni trenta, girava per l’Italia, segnatamente a Roma dove era propri di casa, la compagnia Ciro Berardi-Nando Bruno. Era una delle tante che allora calcavano i palcoscenici dell’avanspettacolo, una delle più seguite dal pubblico romano che spesso, nella preferenza, subordinava il film allo spettacolo teatrale. Come a Totò e Clely Fiamma quando si esibivano al Morgana (l’attuale Brancaccio) e o al Principe (oggi scomparso), alla compagnia Berardi-Bruno accadeva non di rado di essere l’attrattiva di gran lunga più forte di pur attesissimi film. Orbene, nel suo repertorio, la Berardi-Bruno annoverava un *Marchese del Grillo*, cavallo di battaglia del primo dei due capocomici, che vi impersonava il nobile, mentre il secondo era il carbonaio, in una versione quasi identica alla parte centrale di quella allestita da Mario Monicelli per Alberto Sordi al quale, vestendo i panni di entrambi i personaggi, è concesso più spazio per le burle e più ampi sfoghi istrionici, da lui sfruttati con bravura indubbia, ma con risultati non poi molto più comici di

quelli raggiunti dalla vecchia coppia d'attori. Anzi, essendo allora impensabile il turpiloquio, nel film odierno abbondantemente sfruttato, si potrebbe perfino adombrare la superiorità dello striminzito canovaccio teatrale (che dava scampo all'improvvisazione) sulla più elaborata sceneggiatura cinematografica. Certo è che Comencini [sic] per un verso e Sordi per un altro vi danno dentro senza molti riguardi, senza eccessive finezze stilistiche e interpretative, badando all'essenziale, cioè alla cassetta, e buon per loro riuscendoci in pieno.

L.Q. [Lorenzo Quaglietti], «Cinemasessanta», n. 144, marzo - aprile 1982, p. 64.

AMICI MIEI ATTO II

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Tullio Pinelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Telecolor, panoramico):	Sergio D'Offizi
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gianna Gissi
<i>musica:</i>	Carlo Rustichelli
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Ugo Tognazzi (conte Raffaello Mascetti), Gastone Moschin (Rambaldo Melandri), Adolfo Celi (prof. Sassaroli), Renzo Montagnani (Guido Necchi), Philippe Noiret (Giorgio Perozzi), Paolo Stoppa (Savino Capogreco), Milena Vukotic (Alice), Franca Tamantini (Carmen), Angela Goodwin (Laura Perozzi), Alessandro Haber (Paolo, il vedovo), Domiziana Giordano (Noemi), Tommaso Bianco (il fornaio), Carmen Elisabete Dias da Silva (Carmencita)
<i>produzione:</i>	Luigi e Aurelio De Laurentiis per Filmauro
<i>distribuzione:</i>	Gaumont
<i>origine:</i>	Italia, 1982
<i>durata:</i>	126'

I vecchi e inseparabili amici Mascetti, Melandri, Necchi e Sassaroli si ritrovano davanti alla tomba del defunto Perozzi, il quinto della "banda". Pur essendo passati alcuni anni e ormai prossimi ai sessanta, gli amici hanno ancora voglia di inventarsi "zingarate" e ne approfittano anche in quel luogo non proprio consono. Rievocano, quindi, i bei tempi andati e gli atroci scherzi di cui sono stati i protagonisti. Scherzi che, naturalmente, i cinque si facevano anche a vicenda, ed erano i più divertenti e cattivi. Mentre la collana delle burle s'arricchisce sempre più, uno di loro, Mascetti, viene colpito da una trombosi: i tre superstiti si danno subito da fare per consolarlo.

Se da una parte in *Amici miei atto II* i rapporti dei personaggi con il resto della società, con le donne, eccetera, sono quelli del primo film, ormai cristallizzati come per delle maschere, la novità credo che stia nel fatto che qui sono crudeli fra loro. Cioè, appena uno dei cinque si trova in

posizione di debolezza, gli altri immediatamente si coalizzano per dargli addosso. C'è la solita componente omosessuale come avviene in tutte le amicizie, che scatta quando uno di loro "tradisce" il gruppo quando Moschin va con la "santa", quando la figlia di Tognazzi rimane incinta... In realtà si divertono soprattutto alle spalle dell'altro, più che verso terzi.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, p. 116.

Non si tratta [...] del solito «seguito» imbastito alla svelta per sfruttare a fondo la proverbiale gallina delle uova d'oro. Anzi, al di là del richiamo immediato del titolo [...] e dei personaggi ricorrenti nell'uno e nell'altro film, diremo che è quasi meglio quest'ultima pellicola della prima. Qui è bandita ogni bonarietà: gli scherzi sono cattivi, la risata scoppia come un singhiozzo, non c'è premio né consolazione per nessuno. Lazzi, sberleffi, «zingarate» diventano il «miele e fiele» della vitalistica, ghignante rivalsa di una congrega di irriducibili compagni contro il torpore, il conformismo devastanti della provincia esistenziale. Oltre le angustie personali, i quotidiani fastidi di ipocrite consuetudini sociali, persino oltre la morte [...], i nostri eroi muovono guerra alla tristezza, alla solitudine e, perché no?, alla disperazione inventando un «mondo alla rovescia» percorso da ribalde irruzioni grottesche, da fremiti di viscerale comicità. Il tutto spruzzato da una disinvolta passata di cinismo. Così, un po' per celia e un po' per non morire, come si dice. Non importa, poi, se dopo ogni attacco esilarante viene voglia di piangere; poco conta anche che il retrogusto del divertimento lasci in bocca amarissimi sapori. Quello che prevale, ad ogni costo, è sentirsi sempre disposti e disponibili a mettere in gioco se stessi, gli altri, tutto e il contrario di tutto. Se non è una filosofia, questa, poco ci manca. [...] Salvo qualche sporadico allentamento di ritmo e alcune trovate forse non proprio di grana fine, Monicelli governa qui con piglio sicuro un intrico aneddótico di torve ilarità. In tale compito, peraltro, è secondato splendidamente dal quintetto d'eccezione Tognazzi-Noiret-Moschin-Celi-Montagnani, a sua volta attorniato da caratteristi efficaci come la Vukotic, la Tamantini e Alessandro Haber. L'esito complessivo è una giostra allo spasimo tra soprassalti ridanciani e puntuali flussi di rammarico. Forse di rimorso. Perché, sappiamo bene, ridendo non si migliorano i cattivi costumi. Al massimo, si riconoscono per quello che sono.

Sauro Borelli, «L'Unità», 22 dicembre 1982.

Con quello che si vede in giro, ha scritto pressappoco un critico di cui stimiamo la serietà di giudizio, c'è il rischio che questo *Amici miei atto II* possa anche piacerci. Non ha tutti i torti, anche se nove su dieci gli spettatori che escono dalle gremite sale dove si proietta il film riconoscono che il fortunato atto primo era sinceramente un'altra cosa: più originale, movimentato, imprevedibile, divertente insomma. Sono passati sette anni da quando Monicelli, raccogliendo in eredità dal povero Germi, l'idea di *Amici miei*, ne fece quel po' po' di successo che tutti conosciamo. Non ci fu allora l'avidità, peraltro tipica del nostro cinema di cassetta, di bissare la fortuna mettendone subito in cantiere il seguito. Anzi, a sentire Monicelli, c'è da credere che questo atto secondo sia stato concepito più con lo spirito della rimpatriata fra amici che con l'occhio rivolto al *box-office* natalizio.

Il film inizia sulle immagini ormai celeberrime degli schiaffi della stazione per spostarsi subito dopo al cimitero dove, riunitisi intorno alla tomba del Perozzi [...], i quattro reduci trovano il tempo di architettare un bel paio di corna ai danni di un povero vedovo inconsolabile. Uno scherzo piuttosto cinico che manderebbe in bestia anche il più santo degli uomini. Quel che segue è a metà fra l'amarcord e lo spirito d'avventura un po' consunto, cosicché tra una storiella e l'altra il crepuscolarismo dei ricordi si mescola con le amenità (i puntelli alla Torre di Pisa), gli scherzi da caserma (l'operazione *souvenir d'Italie*), le sacrosante cattiverie (le diagnosi nere a cui è sottoposto lo strozzino Paolo Stoppa). Né manca l'aspetto tragico-grottesco con il finalino di Tognazzi che colto da emiparesi viene portato dagli amici in sedia a rotelle ai giochi per paraplegici.

Film diseguale, dunque, con momenti di stanchezza narrativa che denotano la sostanziale limitatezza del rifacimento, cui se non fa difetto l'autoironia van perlomeno larghe le due ore di spettacolo.

R.E. [Roberto Escobar], «Cinemasessanta», 149, gennaio - febbraio 1983, pp. 57-58.

E se la piantassero con le bischerate quei cinque amiconi che hanno giurato eterna fedeltà alla filosofia dei *ludi*, perpetrati con inesausta voluttà e dei *nudi*, palpeggiati in talami furtivi, al riparo da mogli indiscrete? La serialità non si addice alla burla, soprattutto perché, al secondo round, l'allegria combriccola inciampa nel... lutto piuttosto che nello scherzo salace. I tiri birboni continuano a sprecarsi, ma sembrano sopravvivere al ricordo di una filosofia di vita che è ormai impallidita e che affoga quotidianamente non solo nella disastrosa piena dell'Arno del '66 ma anche nelle disgrazie inevitabili con l'usura degli anni. Prematuramente finisce al camposanto il Perozzi giornalista (chissà, forse con il sorriso sulle labbra), diventa patetica l'indigenza scapigliata del

conte Mascetti e la semiparalisi che lo coglie in un momento d'angoscia per il futuro rimane segnata assai di più dalla tristezza che dal cinismo irridente degli amici, che lo iscrivono ai ludi per paraplegici. Insomma questo *Amici miei II* pare un amarcord di terza età, con i capelli diradati, le tempie ingrigite, l'andatura barcollante e un'evidente forzatura nel voler mantenere ad ogni costo il privilegio della virilità e della spregiudicatezza. Senza contare che la leggiadra irrisione e la sorprendente inventiva degli scherzi prima maniera qui si corrompono nella burla da macchiettismo barzellettario.

M.M. [Manduzio], «Segnocinema», n. 7, marzo 1983, p. 52.

BERTOLDO BERTOLDINO E CACASENNO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	liberamente tratto dal racconto omonimo di Giulio Cesare Croce
<i>sceneggiatura:</i>	Leo Benvenuti, Suso Cecchi D'Amico, Piero De Bernardi, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Telecolor, panoramico):	Camillo Bazzoni
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gianna Gissi
<i>musica:</i>	Nicola Piovani
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Ugo Tognazzi (Bertoldo), Lello Arena (re Alboino), Maurizio Nichetti (Bertoldino), Alberto Sordi (fra' Cipolla da Frosolone), Annabella Schiavone (Marcolfa), Carlo Bagno (ciambellano), Pamela Denise Roberts (regina Magonia), Margherita Pace (Menghina), Isabelle Illiers (Anatrude), Gigi Bonos (eunuco), Jole Silvani (ostessa), Donald Michael Stumpf (Ruperzio), Pietro Zardini (oste), Mario Zazza (pretino), Fiorella Bettoja (nutrice)
<i>produzione:</i>	Luigi e Aurelio De Laurentiis per Filmauro
<i>distribuzione:</i>	Gaumont
<i>origine:</i>	Italia, 1984
<i>durata:</i>	125'

Diversi episodi si susseguono alla corte del re Alboino, in Italia durante l'anno Mille: il contadino burlone Bertoldo alterna argute frecciate e preziosi consigli al suo re, il suo imbranatissimo figlio Bertoldino compie scempiaggini di tutti i tipi, mentre fra' Cipolla da Frosolone organizza truffe e imbrogli.

Avevo letto fin da ragazzo il racconto di Croce *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno*. Mi piaceva l'ambiente: la capanna miserabile di Bertoldo, la povertà dei contadini, da una parte, e l'ambiente della corte regale dall'altro, così immaginifico. L'uno più alla Brueghel, l'altro alla Perrault. Mi

piaceva il rapporto che s'instaura tra il potere e il cittadino comune in quel libro. [...] Dal punto di vista delle immagini volevo fare qualcosa che fosse privo di prospettiva, come in certi dipinti precedenti Paolo Uccello, con tutti i rapporti cambiati tra personaggi e quello che c'è intorno. Volevo dargli quel tono favolistico semplice ed elementare proprio della favolistica italiana, che è molto bella e a cui non siamo abituati.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Bari, Dedalo, 1986, pp. 124-125.

Film come questo *Bertoldo* [...] oggi paiono decisamente fuori tempo. In bene, non in male. Regalano bei momenti di comicità, conoscono il segreto di far ridere; ma in realtà parlano il linguaggio della nostalgia, e in qualche modo offrono un saggio di com'era quel cinema perduto che oggi praticamente in Italia nessuno nemmeno ricerca più.

Così quando il povero Bertoldo, rivestito da cortigiano e fatto nobile da re Alboino, se ne muore per non poter mangiar rape e fagioli, Monicelli accompagna il suo eroe verso l'ultimo viaggio lasciando intendere che con lui non scompare solo la maschera del contadino astuto e malizioso, ma si chiude (per sempre? o forse è già morta da tempo) la tradizione gloriosa di una secolare arte del ridere. Celebrando così l'ennesimo funerale (ricordate *Amici miei* uno e due?) di queste sue ultime stagioni.

Ranieri Polese, «La Nazione», 23 dicembre 1984.

Partendo dalla fortunata e notissima opera di Giulio Cesare Croce, e arricchendola con intrusioni talora "colte" (il fra Cipolla di Sordi è trasportato di peso dal *Decameron*), il regista toscano mette questa volta in scena le vicende del saggio e arguto popolano Bertoldo, che funziona in qualche modo da personaggio speculare rispetto al "cavaliere" al quale ha dato indimenticabile vita Vittorio Gassman, tutto permeato da un tragicomico stridore tra nobiltà di aspirazioni e incapacità a realizzarle. Quasi obbligata risultava la scelta di Ugo Tognazzi come protagonista, così come la già sperimentata *koiné* linguistica (l'attore cremonese che parla ovviamente lombardo, Nichetti veneto, Arena napoletano, Sordi ciociaro, ecc.) garantiva la continuità con una frammentazione "regionale" che è figlia della commedia di costume.

Purtroppo Monicelli e i suoi sceneggiatori (tanti, e del calibro di Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, e Suso Cecchi D'amico) si sono poi pigramente affidati ai binari di un fin troppo facile *remake*, evidentemente dimentichi, o, più probabilmente noncuranti, del fallimento dell'analogo operazione di *Amici miei – Atto II°*. Così le potenzialità di una “brancalionizzazione” del racconto dello scrittore emiliano si sono appiattite in una serie di situazioni alla lunga anche noiose, nelle quali la sottigliezza contadina di Bertoldo si veste sgradevolmente di senso comune, fra' Cipolla volge in macchietta la genialità cialtrona del personaggio boccaccesco (per inciso, lo stesso Sordi ci è sembrato pochissimo convinto della sua recitazione), Nichetti e Arena perdono un'occasione “storica” per confrontarsi con parti meno stereotipate di quelle affrontate finora. Non sono quindi sufficienti a salvare il film il ricorso insistito a procedimenti di stilizzazione ben serviti dalle scenografie di Lorenzo Baraldi e dai costumi di Gianna Gissi (Alboino che sembra il re di bastoni, la regina nera e le ancelle in nero, principalmente nell'episodio in cui si atteggiano a Lisistrate, la corte bizantina, peraltro meglio sfruttata nel primo *Brancaleone*) e l'uso, spiazzante ai limiti dell'onirico, del paesaggio (ci si è spinti addirittura in Cappadocia). Monicelli, indubbiamente uno dei nostri registi più intelligenti e professionalmente abili (sarebbe lungo e inutile citare le sue benemerite, tanti sono i titoli nei quali si è espresso a livelli di eccellenza) sembra da qualche tempo affetto da una sorta di cinismo senile, che lo rende distaccato dalle operazioni nelle quali s'imbarca (l'ultimo suo film di un certo rilievo ci è parso l'ingiustamente bistrattato *Camera d'albergo*).

P.V. [Paolo Vecchi], «Cineforum», n. 1, gennaio 1985, p. 74.

Mario Monicelli, sceneggiando [...] e dirigendo questo nuovo connubio tra cinema e letteratura, non ha tenuto alcun conto dell'unica altra trasposizione sul grande schermo dell'opera letteraria di Giulio Cesare Croce, realizzata da Mario Amendola nel 1954 «un'operina da avanspettacolo», ma ha colto, con un'intelligente operazione, lo spirito autentico del fabbro bolognese vissuto nella seconda metà del '500 ed agli inizi del '600; e lo ha colto proprio nella misura in cui non si è attenuto rigorosamente alle *Sottilissime astuzie di Bertoldo* ed alle *Piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino*, ma le ha compiute e vivificate ulteriormente con spunti narrativi e personaggi, come quello, ad esempio, di Fra' Cipolla, tratti dal fondo romanesco di narrativa popolare che, in certi casi storicamente, in altri idealmente (per ragioni geografiche e/o cronologiche), sta dietro e alla base dell'opera di Croce: Boccaccio, Machiavelli, *Le Mille e una notte*, Apuleio, Aretino,

Aristofane, Chaucer, e via discorrendo. Componenti, per altro, onestamente e rigorosamente dichiarate nei titoli di coda.

Tuttavia, il *Bertoldo* di Monicelli non è riducibile ad un mero esempio di pregevole critica storica-letteraria o filologica (seppur *sui generis*), in quanto, se è vero che «la morale del libro è la rassegnazione a un mondo che non è possibile modificare» (come ha osservato Giuseppe Petronio), allora la morale che, a nostro avviso, è lecito trarre dal film, con particolare riferimento all'innocente e, a suo modo (e senza esagerare), rivoluzionaria defecazione finale del neonato Cacasenno sul volto del malcapitato re Alboino, è tutto meno che di rassegnazione, bensì possiede una componente eversiva paragonabile, sebbene di entità minore, alle novelle del *Decameron* o a certi finali delle commedie dell'Aretino (*Il marescalco*) o di Machiavelli (*La mandragola*, *Clizia*).

Enrico Zoi, «Cinemasessanta», n. 162, marzo-aprile 1985, pp. 63-64

LE DUE VITE DI MATTIA PASCAL

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	liberamente tratto da <i>Il fu Mattia Pascal</i> di Luigi Pirandello
<i>sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi D'Amico, Ennio De Concini, Mario Monicelli, Amanzio Todini
<i>fotografia</i> (Telecolor, panoramico):	Camillo Bazzoni
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gianna Gissi
<i>musica:</i>	Nicola Piovani
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Marcello Mastroianni (Mattia Pascal), Laura Morante (Adriana Paleari), Benard Blier (Paleari), Senta Berger (Clara), Flavio Bucci (Terenzio Papiano), Laura Del Sol (Romilda), Alessandro Haber (Mimmo Pomino), Andrea Ferreol (Silvia Caporale), Caroline Berg (Véronique), Carlo Bagno (Pellegrinotto), Rosalia Maggio (vedova Pescatore), Victor Cavallo (avv. Settebellezze), Nestor Garay (Malagna), Clelia Rondinella (Oliva), Flora Cantori (madre di Mattia)
<i>produzione:</i>	Silvia D'Amico Bendicò e Carlo Cucchi per RAI Uno - Cinecittà - Excelsior Cinematografica, in collaborazione con Film A2 (Francia) - Telemünchen (Germania Occ.) - Film Four International (Gran Bretagna) - RTVE (Spagna) - RTSI (Svizzera)
<i>distribuzione:</i>	Medusa
<i>origine:</i>	Italia, 1985
<i>durata:</i>	118' (versione tv: 150')

Tornando a Miragno, suo paese natale, da Montecarlo, dove ha vinto al casinò ben quattrocento milioni, Mattia Pascal scopre che la sua ingiustificata assenza dal paese è stata scambiata per suicidio. Ormai libero dai legami, Mattia decide di darsi una nuova identità e di andare a Roma dove conosce Adriana di cui ben presto s'innamora. Ciò, insieme al furto dei suoi averi, genera in lui la decisione di non dare una soluzione definitiva alla sua vita e di tornare a Miragno preferendo lo statuto di ufficialmente morto.

Non vedevo tra l'altro la ragione di ambientare il film negli anni della *Belle Époque*, un'epoca che detesto perché supersfruttata a livello di paccottiglia. E poi con la *Belle Époque* si ha subito l'idea della *pochade*. Ho voluto trasportare la storia nel presente perché mi sembra che la tematica, i rapporti, le psicologie, siano estremamente moderni.

[...] Naturalmente quello di Pirandello è un umorismo cattivo, a volte sgradevole. Mattia Pascal, in particolare, è un personaggio tragicomico, e il film è una tragicommedia. Parlo di umorismo cattivo perché Pascal non è un eroe positivo: è un lestofante, un profittatore, un uomo cinico che ha pochi scrupoli, sembra una vittima ma in realtà è un fior di egoista che approfitta delle situazioni.

Mario Monicelli, in Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, pp.143-144.

Il film di Monicelli si risolve in un lungo, sinuoso *flash-back* dal quale affiora, per aggregazioni e accumoli progressivi, il labirintico, eccezionale viaggio, appunto, di Mattia Pascal attraverso le bizzarrie dell'esistenza e la puntuale resa dei conti finale. Ci sono anche gioco, ironia, gusto cinico nell'alternare del protagonista a confronto tanto con i suoi quotidiani interlocutori dell'ambiente paesano, quanto con le accidentali conoscenze, i labili affetti coltivati nel suo vagabondare per il mondo. Quel che resta, però, di fondamentale, di caratteristico nell'ambigua peripezia di Mattia Pascal rimane la desolante constatazione della vana pretesa di un uomo senza qualità di inventarsi qualsiasi altra vita diversa da quella che gli è stata data. Per il bene o per il male. [...] Orchestrato con rara sapienza e misura tra toni ora commiserevoli, ora più spesso sottilmente caustici, fitto di sortite grottesche e di colpi di scena calibrati con giusta discrezione, *Le due vite di Mattia Pascal* marcia spedito verso una sorta di contemporanea moralità senza ombra di moralismo, una favola dove forse gli aspetti realistici appaiono più credibili di ogni azzardo fantastico. Persino quel dislocare più o meno ai nostri giorni la arzigogolata traversia di Mattia Pascal non nuoce minimamente all'immediatezza, al fascino di questo film-allegoria.

Sauro Borelli, «L'Unità», 16 maggio 1985.

Le due vite di Mattia Pascal è la versione ridotta per il grande schermo di uno sceneggiato televisivo tratto dal romanzo di Pirandello. Attendeva il vaglio di Cannes per decidere se valesse la

pena insistere sul suo passaggio nel cinema. Il responso è stato tutto sommato negativo. Però il passaggio avviene lo stesso, mentre noi siamo a Venezia in tutt'altre faccende affaccendati. [...] Confessiamo la nostra impotenza a giudicare. Ma c'è un perché: il film è la versione abbreviata di una versione televisiva che dovrebbe durare all'incirca un'ora in più. Ora, queste versioni abbreviate lasciano sempre il dubbio che non corrispondano alle reali intenzioni dell'autore. Qui il dubbio è accresciuto da una evidente discrasia tra prima parte, raccontata con un ritmo disteso, senza lesinare in dialoghi, e una seconda dove, invece, tutto sembra precipitare con una fretta da film di azione. Ci pare strano che questo sia un effetto calcolato, che non sia dovuto, per così dire, a uno stato di necessità, da cui finisce per uscire indenne il solo Mastroianni, come sempre impeccabile.

Callisto Cosulich, «Paese Sera», 1 settembre 1985.

In una polverosa biblioteca l'ormai vecchio Mattia Pascal, rievocando con toni nostalgici la vita trascorsa, la paragona a una novella del Boccaccio o del Bandello. Certe citazioni, si sa, non sono mai casuali; e Boccaccio, splendido narratore della vita vissuta con istintiva e immediata partecipazione, non equivale a Pirandello, che invece la vita spietatamente disseziona, fino a distruggerla, col lucido bisturi del proprio intelletto. Ponendo in testa al film, e subito prima di dare il via all'ampio flash-back sul passato del protagonista, un riferimento culturale del genere, è chiaro che Monicelli ha inteso innanzitutto prendere le distanze da Pirandello, evitando programmaticamente ogni possibile confronto. E infatti, per chi ha ben presente *Il fu Mattia Pascal*, sarà impresa ardua scorgere nel film le caratteristiche e l'essenza del personaggio pirandelliano, al di là delle ovvie analogie esteriori. [...] Salta subito agli occhi che, al contrario di quanto avviene nel romanzo, il protagonista del film non perde mai la propria identità originaria; anche quando per motivi di opportunità deve distruggere i propri documenti e farsi passare per Adriano Meis, egli continua a comportarsi come Mattia Pascal, sia pure in incognito. Ma chi è Mattia Pascal? Secondo la "rilettura" del testo pirandelliano compiuta da Monicelli, il protagonista è un provincialotto irresponsabile, che vive casualmente un'avventura fuori del comune, e della quale gli resta solo un vago sentimento di amaro rimpianto. La scelta - certamente di per sé riduttiva - di sostituire allo spessore filosofico-esistenziale dell'opera letteraria una dimensione fra il nostalgico e il moralistico, possiede comunque una sua propria potenziale coerenza. Ma Monicelli non l'ha portata avanti in maniera conseguente; pur mutando il senso dei personaggi e degli avvenimenti, non ha avuto il coraggio di eliminare radicalmente ogni riferimento all'atmosfera del romanzo; qua e là, nei

dialoghi e nei diversi episodi, si avverte un pirandellismo che, privato del suo terreno originario di sviluppo, risulta posticcio e incongruente. [...] Incerto tutto sommato tra pirandellismo e aneddotica, il film tradisce la sua destinazione televisiva; Monicelli lascia scontenti, e finisce per rendere inevitabile quel confronto con l'importante romanzo, cui pure egli aveva tentato di sottrarsi.

S. Vittozzi, «Cinema nuovo», n. 298, novembre-dicembre 1985, pp. 55-56.

SPERIAMO CHE SIA FEMMINA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Tullio Pinelli
<i>sceneggiatura:</i>	Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Suso Cecchi D'Amico, Tullio Pinelli, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Telecolor, panoramico):	Camillo Bazzoni
<i>scenografia:</i>	Enrico Fiorentini
<i>costumi:</i>	Ezio Altieri
<i>musica:</i>	Nicola Piovani, diretta dall'autore
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Liv Ullmann (Elena), Catherine Deneuve (Claudia), Giuliana De Sio (Franca), Philippe Noiret (Leonardo), Giuliano Gemma (Nardoni, il fattore), Bernard Blier (zio Gugo), Stefania Sandrelli (Lolli), Lucrezia Lante Della Rovere (Malvina), Paolo Hendel (Giovannini), Athina Cenci (Fosca), Adalberto Maria Merli (Cesare Molteni), Francesca Calò (Martina), Simona Cera (Imma), Enio Drovandi (don Maurizio), Nuccia Fumo (signora Nardoni), Carlo Monni (camionista)
<i>produzione:</i>	Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica (Roma) - Producteurs Associés (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	CDE
<i>origine:</i>	Italia - Francia, 1986
<i>durata:</i>	117'

A Villa Torrisi, una fattoria nell'entroterra di Grosseto, vivono Elena con le due figlie, il vecchio zio Gugo, la governante con sua figlia e la giovane figlia di un'attrice televisiva. Improvvisamente arriva l'ex marito di Elena, Leonardo, che vorrebbe coinvolgerla in uno dei suoi fantasiosi progetti: rimettere in funzione le terme della villa. Tra incidenti gravi e meno gravi, tutti (o quasi) gli uomini scompaiono e le donne restano da sole.

È la storia di un gruppo di donne e dei loro rapporti con gli uomini. Sono donne vincenti, di forte personalità. Donne che non hanno bisogno degli uomini e che alla fine decidono di vivere tutte

insieme, in un casolare di campagna, in una sorta di comunità femminile. Ma in questo film non ci sono donne virago; dietro ad ogni storia femminile, ci sono fallimenti, tristezze e la scelta finale di vivere da sole e insieme non è certo allegra e liberatoria. Però questo film non è un dramma, semmai una storia amara, con toni, se mi è permesso, cecoviani, non privi di ironia.

Mario Monicelli, in Fabrizio Borghini, *Mario Monicelli. Cinquant'anni di cinema*, Pisa, Master, 1985, p. 146.

Speriamo che sia femmina è un film molto importante per diversi motivi, dei quali mi limiterò a citare solo i due che mi paiono decisivi: l'ampiezza di riferimenti del tema portante, da una parte; la capacità di articolarlo in una miriade di storie microscopiche ben intrecciate fra loro, dall'altra.

Il tema è netto, inequivocabile, preciso, anche se non enunciato in forme dirette o sfacciate: la fine di una società e di un mondo basati su rapporti che vedono come asse portante il maschio e la centralità della sua cultura (cultura della proprietà, cultura del dominio, cultura degli affetti sottomessi alla idealizzazione narcisistica dell'uomo ovunque questa si manifesti nei rapporti familiari, nell'amore, nella cura degli affari, nel desiderio sessuale, nell'edonismo del fallimento, nell'occupazione di una posizione eminente, e per ciò esposta, nella società e nei valori).

Raramente un tema così ampio e complesso è stato trattato con tocco leggero e con discrezione elegante, nei toni fumati di una luce incerta che lascia come nell'ombra il disegno generale dell'insieme (diciamo pure il "teorema" che regge il film, la precisione con cui ogni elemento della struttura e del racconto sviluppa una sorta di parabola sui rapporti umani possibili nei nostri giorni), e porta alla luce angoli, curve, dettagli, "lasciti" e tracce di una "cultura del femminile" ricca di sollecitazioni e suggerimenti che formicolano più di dubbi costruttivi che di certezze demolitorie. Il tema del declino di una cultura (e di una società) di rapporti umani e di rapporti materiali è sfiorato con la tenerezza della nostalgia, è raffigurato come smembramento silenzioso di un gruppo sociale (la "grande famiglia") e come ricomposizione dei superstiti (le donne), senza che si senta il pregiudizio ideologico di una scelta di campo sovrimposta al racconto.

In effetti, qui ci si trova dinanzi alla rovina lenta e inesorabile del clan familiare, raccontata non come effetto vistoso dell'emarginazione obbligata del maschio (che sarebbe stata una presa di posizione iperconnotata sul piano ideologico, di una conflittualità scontata e volgare), ma come fenomeno che corre parallelamente al suo esaurimento e alla sua destinazione all'esilio (sociale e culturale), al suo sottrarsi alla mischia. La narrazione procede attraverso una costellazione di "piccoli fatti" quotidiani e *acentrati* che, in forma di lievi accidenti apparentemente irrilevanti e

superabili, scrostano l'intonaco della "grande storia" centrale (l'edificio della famiglia) che si polverizza e accumula detrito su detrito, perde pezzi a ogni inquadratura fino a restare un cumulo di calcinacci. La storia, come un frutto fatto a strati, si sfoglia in rivoli di crisi, in disastri sopportabili, in tragedie rinviate, in catastrofi sospese, fino a che la vocazione maschile al fallimento e alla rinuncia non diventa conquista di una posizione definitiva: l'*esonero* sociale, culturale, affettivo, che si tinge di malinconia e di sottile ironia condivisa da tutti (personaggi e spettatori).

L'andamento *discensionale* della storia illustra non tanto la decadenza di una società spazzata via dai tempi e rimpiazzata da rapporti nascenti non ancora ben definiti, quanto il deperimento lento di un mondo che scivola nel silenzio della morte o in una "femminilizzazione" inevitabile per salvare il guscio della famiglia (la morte del capo di casa; la trasformazione del vecchio zio Gugo in una dolce "nonnina" che fa la maglia). Il conte Leonardo, il capo-famiglia squinternato e "nomade", è forse il Bruno Cortona del *Sorpasso* che trent'anni dopo si affanna ancora a manipolare l'amante e la moglie per farsi finanziare imprese fallimentari; un uomo che celebra la sua uscita di scena con la stupidità di una disgrazia ridicola (precipitare in una scarpata durante una banale manovra a marcia indietro, altro segnale metaforico della perdita centralità del maschio).

[...] Sceneggiatura e regia hanno opportunamente usato il registro della malinconia soffusa per le cose che si spengono poco a poco, in una forma indolore che si acutizza d'un tratto quando si scopre che queste cose e questi affetti sono ancora vivi e cocenti sotto la cenere degli automatismi quotidiani, dietro la leggera acquiescenza dell'abitudine al declino perché non c'è qui nostalgia per ciò che è già morto, ma per ciò che, in forme stranamente inaspettate, previste solo a metà, scivola verso una lenta rovina. È l'atmosfera elegiaca del declino che, come ha osservato Northrop Frye, «è spesso accompagnata da un diffuso, rassegnato e malinconico senso del trascorrere del tempo, del mutamento e della sottomissione del vecchio ordine al nuovo».

Maurizio Grande, "*Speriamo che sia femmina*": le malinconie di Monicelli, «Bianco e Nero», n. 1, 1986, pp. 92-95.

Speriamo che sia femmina sembra voler fare i conti, alcuni anni dopo, con temi femminili, e non proprio femministi, in precedenza evidenziati nell'urlo o in sia pur variegati schematismi. Da questo punto di vista esso si pone in qualche modo specularmente rispetto ad un altro film di Monicelli: certo di tutt'altra caratura, *I compagni*. Questo infatti anticipava, con serietà di analisi, spessore storico, pensosa duttilità nell'articolazione del discorso, buona parte dei bombardamenti pseudoideologici, delle semplificazioni politiche, infine della sciatteria linguistica di tanti film "di

fabbrica” del primissimi anni settanta, che, rivisti oggi, ovviamente annichiliscono al paragone. *Speriamo che sia femmina*, arrivando a esperienze già consumate, ha il vantaggio di fare tesoro degli ammaestramenti della riflessione, ma presenta talvolta il vizio strisciante del senno di poi, servendosi per soprammercato di categorie ideologiche ormai digerite, o per lo meno entrate nell’uso “illuminato” comune. È vero, infatti, come ha scritto Tullio Masoni che il cinema “al femminile” importante non l’hanno certamente fatto le Tattoli e le Scandurra, ma i Bergman, gli Antonioni, i Pietrangeli. Ma è altrettanto vero che questi ultimi sono intervenuti sul problemi nel corso del loro “farsi” storico, rischiando in prima persona, mentre Monicelli si limita a prendere atto delle sedimentazioni che sono consonanti alla sua antica saggezza borghese.

Paolo Vecchi, *Il fantasma del cinema (medio)*, «Cineforum», XXVI, 4, aprile 1986, pp. 59-60.

I PICARI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli
<i>fotografia (colore, panoramico):</i>	Tonino Nardi
<i>scenografia:</i>	Enrico Fiorentini
<i>costumi:</i>	Lina Nerli Taviani
<i>musica:</i>	Lucio Dalla, Mauro Malavasi
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Giancarlo Giannini (Guzman de Alfarache), Enrico Montesano (Lazarillo de Tormes), Vittorio Gassman (Hidalgo), Nino Manfredi (il cieco), Giuliana De Sio (Rosario), Bernard Blier (procacciatore), Paolo Hendel (precettore), Vittorio Caprioli (Man di Ferro), Enzo Robutti (capitano della nave), Blanca Marsillach (Ponzia), Maria Casanova (donna incinta), Juan Carlos Naya (il venditore di ceramiche), Claudio Bisio (il capo dei rematori), Blaki, Sal Borgese, Gaetano R. Capillo
<i>produzione:</i>	Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica (Roma) - Producciones Cinematograficas Dia (Madrid)
<i>distribuzione:</i>	Warner Bros.
<i>origine:</i>	Italia - Spagna, 1987
<i>durata:</i>	128'

Spagna, XVI secolo. Due astuti giramondo, dopo essere fuggiti da una galera in alto mare, fanno insieme e separatamente degli incontri che renderanno la loro vita piena di pericoli, di miraggi, di piaceri e di insegnamenti. Alla fine uno dei due scampa al patibolo grazie ad uno stratagemma inventato dal suo compagno. Così, i due picari si ritrovano pronti ad affrontare nuove avventure.

Il progetto de *I picari*, sul quale sto lavorando, è molto vecchio, si può dire che faccia parte ormai del cinema italiano. [...] [I picari] non sono degli sprovveduti, sono dei malandrini dei teppisti dell'epoca. Hanno mille vicissitudini, vengono mandati nelle galere e dopo scappano, hanno una diversa tempra, sono dei prosseneti, dei ruffiani, sfruttatori di donne, crudeli... [...] Alla fine della mia carriera, mi sono accorto che a me piace fare dei film in cui ci siano molti personaggi, molti

caratteri, che ci siano da trovare tanti ruoli [...]. Questo mi stimola molto di più che fermarmi su due personaggi e fare delle indagini psicologiche.

Mario Monicelli, *L'arte della commedia*, a cura di Lorenzo Codelli, Dedalo, Bari, 1986, pp. 145-146.

Esiste un comune denominatore che lega la letteratura picaresca alla commedia italiana. Ed è strano - sia detto per inciso - che, nei numerosi volumi usciti di recente sul megagenere del nostro cinema, nessuno lo abbia sottolineato. Qual è questo comune denominatore? L'occhio disincantato con cui i protagonisti, e di quella letteratura e di questo cinema, guardano al mondo che li circonda, l'istinto che li guida nel vivere alla giornata, preoccupandosi più della sopravvivenza che del raggiungimento di una certa stabilità, ritenuta al di fuori dei loro obiettivi. Gli storici hanno ravvisato nella letteratura picaresca lo specchio di una società preindustriale, prossima alla sua crisi irreversibile. È difficile, nell'accelerazione attuale della storia, ravvisare uno specchio preciso cui riferire la commedia di costume all'italiana. Di sicuro è che *I Picari* di Monicelli, col suo gusto filologico di riandare alle radici di una poetica, più che all'attuale, tende all'universale, cioè al contrario di quello che è stata la commedia nei suoi anni d'oro. Da qui nasce probabilmente il suo carattere contemplativo, molto più accentuato che nei precedenti film di Monicelli (anche se Monicelli è stato sempre molto attento alla composizione delle immagini, alle tonalità dei colori, allo spazio pittorico della inquadratura), così come si avvertono sotto traccia i sintomi di una certa nostalgia, ma meglio sarebbe dire di un desiderio inappagato verso un mondo più genuino di quello attuale (anche se altrettanto feroce), che si è conosciuto solo attraverso le letture e le fantasie che le letture hanno provocato. Perciò *I Picari* danno l'impressione di un animale estinto, estratto dalla sua ibernazione, che ricomincia a muoversi.

Callisto Cosulich, «Paese Sera», 19 dicembre 1987.

Saranno stati anche simpatici, nonostante soperchierie e imprese truffaldine, ma tutto sommato era meglio perderli che trovarli. Parliamo dei cosiddetti «picari», figli di tutti e di nessuno dotati massimamente dell'arte d'arrangiarsi e di campare la vita che, specie nella Spagna del secolo XVI, furono persino eternati in poemi e racconti come il celebre *Lazarillo de Tormes* di autore anonimo e le «canzoni di gesta» del ribaldo Guzman de Alfarache tramandate da Mateo Aleman, appunto

l'inventore, nel mezzo del Cinquecento, del fortunato vocabolo «picaro». [...] Che Monicelli e i suoi collaboratori, gli assidui Suso Cecchi D'Amico, Benvenuti, De Bernardi siano giunti ora a dar corpo a un vecchio progetto già coltivato dallo scomparso Antonio Pietrangeli e da Ettore Scola [...] risulta forse un po' tardivo, ma per nulla fuor di luogo. [...] Anzi. Se un'osservazione si può fare subito sul conto di questi *Picari* è proprio il fatto che si rintraccia in esso un piglio sulfureo tutto originale, irruentemente e allegramente empio. Soprattutto orientato a sbullonare ipocrite convenzioni tanto sullo strombazzato «siglo de oro» d'ispanica tradizione, quanto sulle astratte, mistificanti credenze d'una età ove epica e cavalleria sembravano - almeno per i «felici pochi» - ritagliare il migliore dei mondi possibili. [...] Il film di Monicelli evoca tutto questo con scorci, aneddoti e riferimenti pertinenti e puntuali. Ciò che in qualche misura pregiudica non tanto quest'incursione informale in una «controstoria» forse più importante di quella paludata e ufficialissima, ma proprio e specialmente sulla possibile incidenza, la particolare sintomaticità dell'avvento, del ruolo dei picari, risulta, a conti fatti, un'avvertibile labilità di raccordi narrativi all'interno di una rapsodia pure per tanti versi divertente, amaramente sarcastica.

Sauro Borelli, «L'Unità», 19 dicembre 1987.

I picari rientra in quei film di transizione del cinema italiano, che sfruttano la fama di attori e registi per costruire un prodotto consumabile dal grosso pubblico, con la possibilità di un'esportazione massiccia e con la pretesa di avere intenti satirici. Per convalidare ciò basta notare la scelta del cast: i due protagonisti sono entrambi conosciuti anche negli Stati Uniti per i film della Wertmüller; le parti di contorno sono quasi tutte affidate ad attori di grandissima fama (vedasi ad esempio Nino Manfredi in una breve parte ma ben caratterizzata, che ricorda *Brutti, sporchi e cattivi* di Scola), i quali "entrano" nel film uno alla volta, in un loro spazio ben preciso, a compartimenti stagni. Non parliamo poi del dispendio dei mezzi.

Il film è anche infarcito dei canoni più abusati della commedia all'italiana, come gli effetti sonori di sberle e pugni (spaghetti-western docet) e le volgarità boccacesche che, invece di sottolineare gli usi e costumi dell'epoca, sembrano messi lì per creare la risata di grana grossa. Tutto è preordinato e freddamente calcolato e pur sottolineando l'enorme professionalità di tutti, compresi tecnici e musicisti, la bravura nell'ambientazione e l'accuratezza storica, si rimane comunque con l'amaro in bocca.

Non basta la buona idea iniziale di far narrare, con la voce fuori campo, a Lazzarillo i suoi trascorsi, (si ricordi in ogni caso l'inizio di *Amici miei*) con il gioco ambiguo per cui si crede, da spettatori, di

essere i destinatari di tali “segreti”; in realtà il picaro sta parlando con Guzman, incatenato sulla galera. Tornando poi al discorso degli scompartimenti stagni, si scopre che questa era una soluzione di comodo per non “mischiare” l’angolo Manfredi con l’angolo Montesano-Giannini (il primo infatti è quello che inaugura in carne ed ossa il film).

L’ossatura della vicenda è rappresentata dai vari incontri e la formula inventata per tenerli insieme è inefficace perché anche il pubblico a cui è indirizzato il film si annoia e non prende interesse, vuoi per la non-identificazione e vuoi per la freddezza già accennata. C’è, è vero, sotto la patina “cacciarona” il tormento crudele di una vita sguaiata, ma questo aspetto non è stato messo in rilievo. Andava maggiormente sviluppato, ma richiedeva un assoluto rigore che non si riesce a rintracciare nella pellicola, troppo tesa a rincorrere le soluzioni più banali. Un vero peccato.

Ti.so [Tiziano Sossi], «Segnocinema», n. 32, marzo 1988, pp. 72-73.

IL MALE OSCURO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dal romanzo omonimo di Giuseppe Berto
<i>sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi D'Amico, Tonino Guerra
<i>fotografia (Eastmancolor):</i>	Carlo Tafani
<i>scenografia:</i>	Franco Velchi
<i>costumi:</i>	Lia Morandini
<i>musica:</i>	Nicola Piovani, diretta dall'autore
<i>canzone:</i>	“Der Wind hat mir ein Lied erzählt” (B.Lother-B.Bruno)
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Giancarlo Giannini (Giuseppe Marchi), Emmanuelle Seigner (la “ragazzetta”, moglie di Giuseppe), Stefania Sandrelli (Sylvaine), Vittorio Caprioli (psicanalista), Antonello Fassari (dott. Giorgio Corsini), Mauro Nuccetelli (amante della ragazzetta), Elisa Mainardi (analista), Nestor Garay (padre di Giuseppe), Giovanni Baghino (dott. Crispoldi), Beatrice Palme (infermiera), Armando Marra (Giacomelli, il produttore), Antonio Rocco Papaleo (vicino di casa), Franca Scagnetti (vicina di casa), Pietro Tordi (chirurgo)
<i>produzione:</i>	Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica
<i>distribuzione:</i>	Artisti Associati International
<i>origine:</i>	Italia, 1990
<i>durata:</i>	114'

Lo sceneggiatore Giuseppe Marchi, ormai alle soglie dei cinquant'anni, è in crisi così profonda da ricorrere alle cure di uno psicanalista. Il destino gli fa incontrare una ragazza che finisce per sposare. Giuseppe comincia ad accusare lancinanti dolori che i medici non riescono a curare, essendo di natura psicosomatica. Tradito dalla moglie, Giuseppe se ne va a vivere in un fazzoletto di terra in Calabria, dove costruisce una casupola di legno e coltiva un piccolo orto. Lontano da tutti e da ogni genere di insoddisfazione, Giuseppe sembra riacquistare il perduto equilibrio.

Il progetto l'avevo in mente da sette anni e nessuno, all'inizio, voleva realizzarlo. Il motivo? *Il male oscuro* si proponeva come un tema che, per qualcuno, avrebbe allontanato lo spettatore. [...] La

nevrosi del protagonista, il complesso del padre: e che queste cose così angosciose siano state trattate con un fondo di malinconia sì ma anche di ironia. E con molto spirito. Così ho letto la storia di questo sceneggiatore protagonista del romanzo e così mi auguro di renderla al cinema. [...] La realtà che ci circonda può sempre essere espressa attraverso forme satiriche o grottesche. Si potrebbe dire che oggi viviamo in una situazione in cui c'è poco da ridere: ma non è vero. Più la situazione è drammatica ed oscura, più c'è da ridere. Solo chi non ha civiltà e maturità può credere che vi siano cose sulle quali non si possa ironizzare.

Mario Monicelli, cit. in Giancarlo Riccio, *Qualsiasi cosa faccio il segreto è l'ironia*, «La Repubblica», 1990.

Il film aveva tutte le carte in regola dunque per funzionare: un romanzo di successo [...], sceneggiatori di fama come Suso Cecchi D'Amico e Tonino Guerra, un regista veterano come Mario Monicelli, uno dei padri della commedia all'italiana e attori ben noti e sperimentati come Giancarlo Giannini, Stefania Sandrelli, Vittorio Caprioli [...]. Cosa è successo invece? In un confronto diretto del film con il libro si nota che l'argomento-base, la nevrosi, sullo schermo viene sottovalutata. Si dà infatti maggiore importanza ai fatti minori (la storia d'amore con la ragazzetta) se vogliamo esteriori (le varie manifestazioni del male), ma non si ricerca la causa, che nel romanzo è messa ben in evidenza, ovvero la ossessionante presenza del padre. Nella sceneggiatura si riscontra così una pecca (forse per eccesso di zelo): ossia il romanzo è colto superficialmente (alcune battute del film si rifanno a frasi di Berto) mentre lo spirito non è stato percepito affatto. [...] Un altro elemento a sfavore del film è la serie dei flashback che ne caratterizza la struttura e che dovrebbe rappresentare i ricordi di un uomo, dallo stato psichico disturbato. Invece essi risultano, secondo un criterio logico più che patologico, troppo costruiti e ordinati. Nonostante ciò, bisogna ricordare che nel film non mancano momenti di alta poesia (soprattutto nel finale).

Cristina Mazzantini, «Film», n. 3, gennaio-febbraio 1990, p. 129.

Nella sua più compiuta, alta maturità, il cinema di Monicelli sa cogliere, tra tant'altri aspetti del reale e dell'immaginario, una particolare fisionomia di un'Italia sommersa o quantomeno defilata che, in stretto raccordo con umori e tensioni sempre un po' oltre o un po' fuori il flusso della contemporaneità, sopravvive abbarbicata ad arcaiche tradizioni, a rituali comunitari e morali di

ambiguo significato. [...] Si constata, dunque, pur nell'incessante progressione creativa di Monicelli, una continuità, una coerenza, si direbbe, prioritarie nell'indagare quella sorta di «sottomondo» od universo a parte che è ancora oggi per larga parte la provincia italiana, che si ramifica in mille e una sindromi più o meno patologiche, in piccole e grandi tragedie inesprese o dolorosamente taciute. Nella attenta, rispettosa trascrizione del romanzo di Berto, Monicelli supera presto lo scorcio dedicato al retroterra tormentoso dello sceneggiatore per raccontare un caso umano, esistenziale dalle implicazioni, dai riverberi di volta in volta umoristicamente patetici o profondamente strazianti. [...] Monicelli opera in questo complesso contesto narrativo con misura esemplare, delegando gran parte del peso di simile agrodilatare apologo alla superlativa, ispirata maestria di Giancarlo Giannini. L'esito è quello tipico di un'amara favola «alla Monicelli», con tanti sentimenti messi in forse e con altrettante ostinate speranze in fermento. Il «male oscuro» risulta, per il momento, battuto. Prevale, irriducibile e confortante, l'ottimismo della volontà.

Sauro Borelli, «L'Unità», 25 febbraio 1990.

Il personaggio che prende corpo nel non romanzo di Berto appartiene quasi di diritto alla filmografia monicelliana: un uomo di modeste qualità e di confuse ambizioni, dominato da un'ossessione, eterno perdente. Monicelli [...] non ricorre ad astruse sperimentazioni per mettere in scena le 500 pagine di monologo dello scrittore veneto. Lapalissianamente, estrapola dal personaggio di Giuseppe quella componente di disagio e conflittualità che meglio si presta ad essere “illustrata” dall'iconografia del quotidiano che è patrimonio tradizionale della commedia italiana. [...] Speriamo che sia comico. È forse ciò che pensa il pubblico, incerto e un po' perplesso davanti alla faccia poco rassicurante del Giannini nuova maniera, così sofferto, così diverso da come “mamma” Wertmüller lo fece negli anni d'oro della sua carriera. La comicità monicelliana, percorsa da una vena di fatalismo e adombrata dal senso di sconfitta, ha spesso segnato una svolta nel curriculum degli attori [...]. Qui Giannini, equidistante dagli irsuti uomini del sud della commedia anni '70 e dal cupo e dannato Tullio Hermil di *L'innocente*, riprende piuttosto il Guido Massaccesi di *Viaggio con Anita*. [...] Personaggio sveviano nella fragilità dei rapporti e delle attese, concentra tutte le proprie forze nella ricerca di un alibi per quel foglio con l'intestazione “Capitolo primo” che rimane perennemente bianco. È proprio questa candida pagina, innocente e fondamentale come l'ultima sigaretta di Zeno Cosini, a scatenare l'azione propriamente detta del film, che vede Giannini mattatore assoluto e solitario. Dalla lotta con gli oggetti quotidiani [...] agli attacchi ipocondriaci che hanno il *clou* nell'intervento chirurgico non motivato [...]: per il

personaggio di Giuseppe l'attore ha costruito una nevrosi gestuale rattenuta e malinconica per abbandonare volutamente il controllo sulla mimica solo negli spasmi acuti della sofferenza fisica, vera o immaginaria che sia. Con la saggezza che gli viene dall'età e dalle oltre 60 storie che si è lasciato alle spalle, Monicelli concede a questo suo infelice eroe la salvezza dell'alibi definitivo: la fuga nel sogno. La divagazione onirica, usata spesso nella commedia (*Totò e i re di Roma*) come deus ex machina, ha qui un significato più profondo: è il cinema, vivo o morto, (la terra in cui Giuseppe si rifugia gli è stata regalata dal produttore in bancarotta a saldo dell'odiato lavoro di sceneggiatore) che fa bella la vita.

Adelina Preziosi, «Segnocinema», n. 44, luglio 1990, pp. 38-39.

VERONA (serie DODICI REGISTI PER DODICI CITTÀ)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>produzione:</i>	Istituto Luce
<i>distribuzione:</i>	Istituto Luce
<i>origine:</i>	Italia, 1990
<i>durata:</i>	30”

La città di Verona letta da Monicelli in occasione dei Mondiali di calcio. Un breve spot d'autore di trenta secondi caratterizzato da uno sguardo insolito e poetico sulla città di Giulietta e Romeo.

Certo metterò l'Arena e il Teatro Romano, ma oltre la Verona museale descriverò la vitalità e l'allegrezza della città. Verona possiede le uniche due statue che ridono: San Zeno e Cangrande Della Scala.

Mario Monicelli, *Le cartoline italiane firmate da dodici registi*, «La Repubblica», giovedì 3 agosto 1989.

I Mondiali di calcio non significano solo sacrifici per le città che li ospitano e afflizione da lavori in corso per i cittadini. Mentre divampano le polemiche, nelle sale cinematografiche delle dodici città nel pallone l'evento produce i primi effetti benefici: dai primi di marzo, prima di ogni spettacolo, in quei cinema saranno proiettati i cortometraggi d'autore (di 6 minuti) concepiti per far meglio conoscere arte e cultura della città ospitante. E da giugno, i filmati saranno anche sui voli Alitalia. Si tratta di autentici atti d'amore verso quelle città, assicura Carmelo Rocca, direttore generale del ministero dello Spettacolo, anticipando che dopo la visione nei cinema i preziosi documentari (produzione Istituto Luce: sei miliardi di costo per l'intera dozzina), andranno in onda sui teleschermi italiani ed esteri, prima di ogni incontro calcistico: ma saranno spot d'autore di soli 30 secondi, una sintesi dello spirito della città in cui si gioca. Dodici città raccontate quindi dalle grandi firme della cinematografia nazionale. Ecco la Firenze di Zeffirelli (vista come patria del gioco del calcio: con i ragazzi in costume che tra i palazzi medicei calciano il prototipo dell'odierno pallone), l'industriosa Genova di Alberto Lattuada (focalizzata soprattutto sul porto, il grande cuore della città), la Milano di Ermanno Olmi (ripercorsa a partire dai Navigli, fino alla Scala, con

musiche di Verdi), Udine di Gillo Pontecorvo (con tante sorprese artistiche: dalle tele del Tiepolo a quelle di Vitale da Bologna), Cagliari di Carlo Lizzani (antica di tremila anni, con tradizioni ancora vive), Bari secondo Lina Wertmuller: città da sempre porta d'Oriente con palme e belle facce greche. Ricca di immagini ma decisamente oleografica la Napoli di Rosi (si comincia con la cartolina del Vesuvio, si prosegue con la pizza, si finisce con Pulcinella), suggestiva la Verona di Mario Monicelli, con la felice invenzione di San Zeno, ilare e pescatore, che vola sull'Arena. Per Bologna, i fratelli Bernardo e Giuseppe Bertolucci usano il filo conduttore del gioco: due ragazzini si rincorrono attraverso il centro storico, scoprendo musei e pinacoteche, con finale politico (le immagini sfumano mentre una banda intona l'inno dell'Internazionale). Mauro Bolognini vede Palermo attraverso le tante dominazioni subite dalla città, ma anche per il fascino di quel che resta (da S.Giovanni a Monreale), Mario Soldati propone una Torino insolita, partendo dal bacio di due innamorati nel caos cittadino, fino all'altra città, la capitale dell'automobile Torino-Mirafiori. Infine, Roma secondo Michelangelo Antonioni: una città rivisitata attraverso i grandi della pittura e dell'architettura, spaziando dalle sue straordinarie piazze alla Cappella Sistina, dai Giardini Vaticani alla loggia di Palazzo Falconieri del Borromini.

Leandro Palestini, *Mondiali: pronti gli spot d'autore*, «La Repubblica», 22 febbraio 1990.

ROSSINI! ROSSINI!

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Nicola Badalucco, Bruno Cagli, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli
<i>fotografia (colore, panoramico):</i>	Franco Di Giacomo
<i>scenografia:</i>	Franco Velchi
<i>costumi:</i>	Lina Nerli Taviani
<i>musica:</i>	Gioacchino Rossini, Giovanni Paisiello, Ferdinando Paër, Anonimo
<i>consulenza musicale:</i>	Bruno Cagli
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Sergio Castellitto (Gioacchino Rossini giovane), Philippe Noiret (Rossini anziano), Sabine Azema (Olimpia Pellisier), Assumpta Serna (Maria Marcolini), Giorgio Gaber (Domenico Barbaja), Jacqueline Bisset (Isabelle Colbran), Vittorio Gassman (Ludwig van Beethoven), Pino Tosca ("Vivazza" Rossini), Giusi Cataldo (Anna Rossini), Serena Mariani (Rossini bambino), Feodor Chaliapin (Barone Rotschild, banchiere), Paolo Baroni (Michotte, biografo del maestro), Silvia Cohen (Marietta Alboni, ex cantante), Galeazzo Benti (Duca de La Rochefoucault)
<i>produzione:</i>	Enrico Roseo per Istituto Luce Italnoleggio, con la collaborazione di RAI Radiotelevisione Italiana RAI Uno, Velarde Film (Madrid) e Carthago Film (Parigi)
<i>distribuzione:</i>	Istituto Luce Italnoleggio
<i>origine:</i>	Italia, 1991
<i>durata:</i>	130'

Gioacchino Rossini, ormai anziano, intrattiene gli ospiti della sua bella villa francese, con l'avventurosa storia della sua vita. L'infanzia, la scoperta della musica, i rapporti con i genitori, la maturazione umana e artistica, i trionfi, gli insuccessi, le amicizie, i compromessi e soprattutto gli amori, numerosi e troppo spesso superficiali. Accanto al maestro emergono figure minori che ci

danno l'affresco di un'epoca: impresari scaltri e ignoranti e un pubblico variegato e pronto ai facili entusiasmi.

Rossini stato l'ultimo dei grandi musicisti a comporre per la mente, l'intelletto: il godimento per il quale lavorava, era quello razionale, lo stesso al quale avevano lavorato Mozart, Paisiello, Pergolesi. Dopodiché sono arrivati Beethoven e Wagner, e la musica si è rivolta al cuore, anziché all'intelletto. È questa la cosa che Rossini non ha accettato: lui era legatissimo a quel '700 per il quale occuparsi dei sentimenti era cosa volgare... Anch'io ho sempre fatto un cinema, o satirico o addirittura farsesco, che volevo si rivolgesse ai piaceri del cervello e non a quelli del cuore: non mi piace il cinema sentimentale [...].

Mario Monicelli, *“Soffriva per ogni nota e cercava la madre”*, «La Repubblica», 8 gennaio 1991.

“Non è il sentimento che ispira l'arte, ma l'arte è sentimento”. Ora con il bonario distacco di chi è invecchiato da vincitore, ora con la risorgente zampata del filibustiere che non si è fatto scrupolo di essere per vincere, Rossini/Philippe Noiret interrompe di tanto in tanto, patriarcalmente adagiato accanto all'ultima moglie Sabine Azéma e circondato da fedeli o servili amici e con qualche immancabile leccornia sempre a portata di mano, i 134 minuti della vita filmata di Rossini / Sergio Castellitto; per surrogare qualcuno dei tanti passaggi dell'irresistibile e infaticabile, oltre che moralmente molto disinvolta scalata del Pesarese alla fama e, non secondariamente, alla ricchezza. Con la solidale e vivace regia di Mario Monicelli, *Rossini! Rossini!* avrebbe potuto forse darci qualcosa di più. Qualcosa che ha a che fare, e sulla carta la scommessa appariva stimolante, con certe affinità di spirito che è lecito immaginare proprio a partire dalla sua scelta di prendere l'incarico, tra il gigante della nostra storia operistica e l'indomito Leone d'oro alla carriera di Venezia 1991. L'uomo che più di ogni altro ha incarnato grandezze e bassezze del più popolare cinema italiano, miserie e nobiltà di quella stagione della commedia all'italiana che ebbe il dono e la sventura di conoscere il consenso di massa, la capacità di interpretare i gusti del più vasto pubblico e la “colpa” di lasciarsene troppo condizionare. Il cinema, che con Monicelli ha conosciuto il contatto con la gente comune, va di nuovo con lui alla vicenda espressiva di cui durante la prima metà di questo secolo prese il posto: l'opera lirica, il melodramma. E a una personalità che fu profondamente consapevole (così ce la racconta con gli sceneggiatori Suso Cecchi, Badalucco e Bruno Cagli) del compromesso tra arte e mercato, tra rinnovamento e sintonia con la massa. La cui “modernità” pare venga letta come prefigurazione di quella che sarà, secondo l'esperienza di

Monicelli non potrà che essere, la natura del cinematografo. Innovativo senza mai perdere il contatto con il cuore della platea, “artistico” ma badando bene a conservare saldo nelle mani il potere di contrattare con gli anomali padroni di un’anomala industria. Tanto che in fondo, nell’impresario Barbaja, affidato a Giorgio Gaber con la stessa intuizione che gli fece a suo tempo difendere il Gassman de *I soliti ignoti*, Monicelli sembra proporci il profilo di uno dei vecchi “tycoons” di Cinecittà, come Rizzoli [...].

Paolo D’Agostini, *Vita di Rossini un po’ genio un po’ vampiro*, «La Repubblica», 10 settembre 1991.

Non inganniamoci, non chiediamo a Monicelli di spiegarci perché il suo committente gli ha chiesto soltanto una colorita biografia rossiniana e non una guida alla lettura della musica del grande pesarese (come sarebbe piaciuto a noi, com’era nell’ordine delle cose quando Renato Castellani si occupava di Verdi per la televisione). Le intenzioni di questo *Rossini! Rossini!* sono quanto di più ordinario, di ovvio ci si possa aspettare in occasione di un bicentenario della nascita di un personaggio entrato, con un’immagine ormai scontata, nella mitologia.

Chi ha promosso il film non intendeva, di sicuro, spiegare niente, assumersi un qualche compito educativo. Intendeva allestire uno spettacolone con tante belle scenografie e costumi favolosi e brani musicali notissimi da canticchiare mentre li si va ascoltando proprio come faceva, ai suoi tempi, Carmine Gallone. La sceneggiatura di *Rossini! Rossini!* si uniforma a una maniera antiquata con quel suo procedere da aneddoto a aneddoto. Già, i signori sono in villa, per la cronaca, a Passy, nei pressi di Parigi, e il padrone di casa, il celebre Rossini, racconta del padre ardimentoso, della madre cantante (ma non ci sono stenti e fame e pulci per quei guitti!) e del castrato che, un giorno, vide incantare un intero paese...

Per fortuna lo script è finito nelle mani di un artigiano rifinito come Monicelli che ha saputo immettervi un certo piglio picaresco; nella seconda piuttosto che nella prima parte. Monicelli descrive l’ambiente dei cantanti, degli impresari, degli spettatori del primo ’800 come una sorta di bottega del cinema italiano. I protagonisti, senza mai prendersi sul serio, passano da un genere all’altro, dai toni seri ai giocosi inventando, copiando, mescolando e anche imbrogliando un poco. Molto ghiotta, per esempio, l’informazione che viene riferita nel capitolo napoletano: l’accorto Rossini pretese dall’impresario Barbaja il quattro per cento delle entrate ottenute con il gioco d’azzardo che si praticava, senza vergogna e rossori, nei ridotti dei teatri dopo lo spettacolo.

Proprio perché rispondente a un'immagine se si vuole un po' becera, un po' pupazzettistica della società musicale preromantica la figura più simpatica, fra le tante che ornano il quadro, è quella schizzata da Giorgio Gaber che, dell'impresario Barbaja (visto come una specie di Giuseppe Amato, il produttore che le sparava grosse come montagne e che produsse capi d'opera quali, per citare solo un titolo leggendario, *La dolce vita*), fa un geniale mariuolo. Come tanti guitti sublimi che bazzicarono nel cinema nostrano Barbaja è ignorantissimo eppure eccezionalmente dotato nell'intuire un talento, nell'escogitare un espediente per uscire da una situazione imbarazzante, nel tenersi al profano e scansare il sacro.

Il lungo film, dopo i capitoli di avvio affastellati e convenzionali, in questo piglio canzonatorio, in questo gusto per le "pratiche basse" trova una sua giustificazione, un suo tono quasi da commedia all'italiana. Si badi alla scena, risolta con comicità magari sgangherata, che vede Barbaja impegnato a far fallire la prima del *Barbiere di Siviglia*, Rossini lo ha abbandonato, e poi, riconoscendo il valore di quel capolavoro, ricredersi e applaudire. Messo di fronte a un mostro sacro, insomma, Monicelli non ne ha avuto paura. Ne ha fatto, se si vuole, un cugino di successo dei suoi soliti vagabondi, un compagno troppo presto immalinconitosi che, i suoi segreti (l'abbandonare la musica in ancor giovane età), se li tiene ben custoditi. Ha guardato con un filino di benevolenza le buffe idiosincrasie e le voraci intemperanze che si impadronirono del musicista e, fra bizze e sorrisi di mogli terribili o affettuose, lo accompagnarono fino al congedo.

Francesco Bolzoni, *Rossini! Rossini!*, «Rivista del Cinematografo», n. 10, ottobre 1991, pp. 40-41.

PARENTI SERPENTI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Carmine Amoroso
<i>sceneggiatura:</i>	Carmine Amoroso, con la partecipazione di Suso Cecchi D'Amico, Piero De Bernardi, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Franco Di Giacomo
<i>scenografia:</i>	Franco Velchi
<i>costumi:</i>	Lina Nerli Taviani
<i>musica:</i>	Rudy De Cesaris
<i>canzoni:</i>	“Vivere” (C.A.Bixio), “To Yourself Be Free” (M.Lippoli-S. Marks-A.Gemolotto), “Give Me Tonight” (Barbosa-Chisolm), “Liberò dialogo” (Cogliati-Ramazzotti-Cassano-Ramazzotti), “Ocio” (T.Cutugno), “Muoviti Muoviti” (L.Cherubini-L.Cersosimo), “Iris” (Ruggeri-Djavan), “Bambinissimi papà” (L.Banfi-A.Martelli), “La canzone del creato” (L.Beretta-A.Martelli-V.Tchoutchkov), “Piccoli giganti” (Stellita-Cossu-Marrale-Lavalente), “La carica dei bimbi” (Servillo-Tronco-D'Argenzio-Mosolella), “Night Time Lady” (F.Puccioni)
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Tommaso Bianco (Michele), Renato Cecchetto (Filippo), Marina Confalone (Lina), Alessandro Haber (Alfredo), Cinzia Leone (Gina), Eugenio Masciari (Alessandro), Paolo Panelli (nonno Saverio), Monica Scattini (Milena), Pia Velsi (nonna Trieste), Eleonora Alberti (Monica), Riccardo Scontrini (Mauro), Alfredo Cohen (la Fendessa)
<i>produzione:</i>	Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica
<i>distribuzione:</i>	CDI
<i>origine:</i>	Italia, 1992
<i>durata:</i>	105'

A Sulmona, durante la consueta riunione familiare natalizia, due anziani genitori esprimono il desiderio di andare a vivere presso uno dei figli presenti. Dopo essersi rimpallata l'un l'altro la

responsabilità, gli amorosi figli regalano loro una stufa a gas, manomessa in modo che esploda l'ultimo dell'anno. Un delitto (quasi) perfetto.

Il progetto è nato per caso [...]. Quando Suso Cecchi D'Amico, con la quale collaboro da decenni, mi segnalò il copione di un giovane e sconosciuto sceneggiatore, Carmine Amoroso, finalista al premio Solinas. Lo lessi, mi piacque, lo suggerii al produttore Di Clemente. [...] È una commedia, anzi una farsa. [...] Di quelle dove i personaggi sono tutti riconoscibili, verosimili, ma il racconto prova ad andare sempre sopra le righe. [...] L'epilogo è cinico e disarmante, suggerito, [...] come tutte le cose più ciniche e volgari dei nostri tempi, dalla televisione. [...] Non è un caso [...] che il piccolo schermo televisivo, seppure sullo sfondo, sia ossessivamente presente. Che condizioni tutto, i comportamenti i dialoghi, che si senta nelle case come nei bar, perfino nelle strade.

Mario Monicelli, cit. in Dario Fromisano, «L'Unità», 25 marzo 1992.

Scritta da Carmine Amoroso col sussidio di vecchie volpi della sceneggiatura, questa commedia corale è scandita nettamente in due parti [...]. La prima parte è descrittiva nel suo taglio di commedia realistica di costume. Serve alla presentazione dei personaggi, immergendoli in quel festoso clima natalizio di fittizia allegria in cui ci si sforza di essere buoni e di volersi bene. E ha la funzione di far aspettare lo spettatore, seminando qua e là le mine che esploderanno nella seconda parte. [...] La prima parte è uno spasso, una delizia. È ben scritta, ancor meglio diretta, recitata con ammirevole brio, ricca di invenzioni comiche [...], di numeri di recitazione [...], ma anche di passaggi poetici [...] dove l'indomabile Monicelli tira fuori la sua arte del levare, il suo asciutto e spigoloso narrare. Ho più di una perplessità, invece, sulla seconda parte in cui dai toni della commedia di costume si passa a quelli dell'umorismo nero fino al paradossale e feroce cinismo della conclusione. Non è questione di cattiveria né di misantropia che da sempre ritengo un sentimento legittimo, checché ne pensino i sostenitori dell'amore del prossimo (e della famiglia) a tutti i costi, ma il ribaltamento della prospettiva mi sembra un po' meccanico, eccessivamente programmatico. In questa seconda parte i personaggi, le loro psicologie e comportamenti sono sacrificati (sforzati) alla tesi indicata dal titolo.

Morando Morandini, «Il Giorno», 30 aprile 1992.

Mario Monicelli è di sicuro l'autore che oggi, nel genere commedia all'italiana, parrebbe mantenersi con più accanimento fedele a collaudatissimi schemi: solido impianto di sceneggiatura (vedi la collaborazione con Suso Cecchi D'Amico), uso di attori capaci di caratterizzare senza ridurre a macchietta ciò che caratterizzano, precisione virtuosistica nella pittura degli ambienti. Così facendo, però, è quello che, direi per disposizione di natura, è più incline a spingere il genere verso il piacere dell'oltranza, un piacere che fa ritrovare a questo tipo di film la propria accensione originaria, cioè la critica di costume, sarcastica e più che sarcastica, feroce fino alla surrealtà. [...] Al centro di *Parenti serpenti* c'è una tavola da pranzo, intorno alla quale una famiglia lievitata negli anni [...] consuma baccalà e tacchino ripieno, ma anche efferate, sanguinose spietatezze. [...] Una famigliaccia, quanto mai solidale negli egoismi, nei gusti vittimistici, infelicissima e malata, bombardata dal crepitio dei rotocalchi e della televisione, ma non per questo da assolvere. Anzi, e qui si fa avanti l'istinto ispido di Mario Monicelli, una famigliaccia da non assolvere per niente, da fare esplodere alla lettera. Direi che il film sia un pamphlet riuscito contro quella maceria di familismo che ancora, non solo nelle nostre province, resiste robusta. E il film è raccontato con un'ottica spostata in basso: è un ragazzino appena pubere che guarda gli adulti e a modo suo trascrive i loro berci, li trascrive per la scuola (ma fuori campo per noi), con un vocabolario che è pelle pelle burocratico, pelle pelle oggettivo, ma nella cui falsamente ingenua oggettività c'è il nerbo della rivolta e, vedi caso, anche quello della pietà.

Enzo Siciliano, «L'Espresso», 10 maggio 1992.

Il grande vecchio della commedia e dei giochi di morte all'italiana, nell'esercizio di un mestiere quasi in aura di neutralità scientifico/tecnologica, disseziona il cadavere dell'amor filiale sul quale egli stesso, altri maestri e tanti apprendisti (stregoni, torturatori e mattatori) si esercitarono. Magari, come in questo caso, davanti a una tavola imbandita. [...] Nell'eleggere a punto di vista lo sguardo di un bambino d'oggi, lo epura dalle scorie di un possibile privato. La provincia, luogo privilegiato del recupero/rimozione del passato e della nostalgia, non si colloca nella sfera intima di Monicelli, regista sempre rivolto al presente e che non ha mai dato un'impronta regionalistica al suo cinema (chi pensa a lui come un regista toscano?) che è al contrario crogiolo di generi, tendenze, storia e geografia d'Italia e un sentimento c'è, tra le righe, non è autocompiacimento, ma pena per Mauro, l'uomo di domani. Per il resto, Sulmona è una qualsiasi cittadina dell'Italia centrale e i parenti serpenti sono degli italiani qualsiasi.

Fin dal primo momento la sensibilità del regista è concentrata sulla percezione delle note stonate che degradano l'armonia delle apparenze: note che si sommano rapidamente, in crescendo, fino a comporre un "rumore" che si sovrappone e si sostituisce alle apparenze medesime. Così ai personaggi non è lasciato alcun margine di ambiguità: la loro anima grigia o nera viene subito esposta, come in uno specchio. Figli, generi e nuore di Saverio e Trieste fanno davvero poco per salvaguardare la loro già fragile parvenza di dignità: giocare in casa, e per naturale estensione nella città vista come connessione cellulare di famiglie aggregate dal pettegolezzo, diventa autorizzazione a procedere e la riunione di famiglia ha gli effetti di una colossale ubriacatura. [...] *Parenti serpenti* non pretende di mettere in luce il Mr Hyde che cova nelle persone per bene, negli onorabili borghesi e così via, ma scopre un degrado ben più superficiale: la noncuranza e lo spregio verso la rispettabilità medesima. Per metterlo a nudo basta la curiosità di un bambino, che il regista traduce nell'attenta illustrazione che gli è abituale: linguaggio diretto che non ammette mediazioni o ripensamenti, che non disdegna il consapevole ricorso allo stereotipo e al *déjà vu*. Ed ecco gli eroi, più che mai piccoli piccoli, dell'indifferenza, che Monicelli, con fiuto sagace, avverte come il "sentimento" chiave degli anni '90, più minaccioso dell'odio, della gelosia, della sete di vendetta, dell'avidità di denaro. Uomini e donne che vivono per abitudine e uccidono per miopia, con un tornaconto meno che minimo. L'eliminazione fisica delle persone fastidiose e comode non è oggetto di *humour* nero: è la regola.

A. Pre. [Adelina Preziosi], «Segnocinema», n. 56, luglio - agosto 1992, p. 31.

CARI FOTTUTISSIMI AMICI...

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Rodolfo Angelico
<i>sceneggiatura:</i>	Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli
<i>fotografia (colore, panoramico):</i>	Tonino Nardi
<i>scenografia:</i>	Franco Velchi
<i>costumi:</i>	Lina Nerli Taviani
<i>musica:</i>	Renzo Arbore, Alessandro Mannozi
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Paolo Villaggio (Dieci), Massimo Ceccherini (Gino Martini), Vittorio Rap (Callichero), Marco Graziani (Calamai), Giuseppe Oppedisano (Taddei), Childs Elijah Raynard (Washington), Beatrice Macola (Testa di Rapa), Antonella Ponziani (Wilma), Stefano Davanzati (Drago), Paolo Hendel (rag. Fortini), Eva Grimaldi (Topona), Novello Novelli (Zingaro), Vittorio Benedetti, Gianni Pellegrino
<i>produzione:</i>	Luciano Luna per Penta Film - Officina Cinematografica
<i>distribuzione:</i>	Penta Film
<i>origine:</i>	Italia, 1994
<i>durata:</i>	115'

Agosto 1944. Nell'alba di una Firenze liberata dai tedeschi, il signor Dieci, un ex manager di boxe, compone una squadra pugilistica improvvisata e organizza una tournée. Durante il viaggio, tra un match di boxe e l'altro, nelle piazze di paese e addirittura in un campo americano, avvengono curiosi incontri: un disertore afroamericano, una collaborazionista rapata a zero, un uomo che ha perso moglie e stivali, una ragazza gelosa che si vuole vendicare del capo partigiano che si sposa con un'altra...

Devo ringraziare [...] gli sceneggiatori Suso Cecchi D'Amico, Leo Benvenuti e Piero De Bernardi che mi hanno dato la possibilità di ricostruire umori, sensazioni ed atmosfere di quel periodo storico che abbiamo vissuto in prima persona. L'epoca narrata è stata molto dura, travagliata ma era

animata da una gran voglia di vivere, di ricominciare dopo le crudeltà della guerra. A differenza di oggi [...] il passaggio storico dalla dittatura alla prima repubblica è stato vissuto con entusiasmo, non c'era tra noi né la rassegnazione né la sfiducia che purtroppo riscontro al giorno d'oggi.

Mario Monicelli, cit. nel sito internet del Premio Sergio Amidei.

La boxe è un pretesto per raccontare un pezzo d'Italia all'indomani della Liberazione: sogni, miserie e arte d'arrangiarsi, secondo il copione caro a Monicelli sin dai tempi della *Grande Guerra*. Chi ha seguito le nostre corrispondenze da Berlino, dove il film s'è aggiudicata una menzione speciale della giuria, ricorderà di che si tratta. [...] Monicelli deve aver pescato in qualche ricordo personale il clima - un misto di cinismo moderato e cameratismo sorridente - che anima questo film piuttosto inconsueto e non proprio riuscito. Nei suoi 113 minuti di proiezione, *Cari fottutissimi amici* ricapitola infatti le situazioni classiche dell'avventura *on the road*, talvolta azzeccando l'effetto comico (il primo match di boxe all'insegna della famosa «combinazione Dempsey»), più spesso sprecando l'occasione (la finta esecuzione al muro impartita dal capo partigiano comunista). Ma nel sottofinale malinconico, con il saggio «capocomico» che boxa sotto il sole con l'ombra di se stesso dopo essere stato depredata di tutto, Monicelli sfodera un guizzo registico d'alta classe, mostrandoci quello che sarebbe potuto essere il film se fosse stato scritto e girato meno a tirar via [...]. La squadra degli interpreti si adegua all'atmosfera amabilmente vernacolare della storia, sulla quale giganteggia un Paolo Villaggio in forma smagliante: il suo «Dieci», così dolce, crepuscolare e ottimista, è il maestro che tutti vorremmo avere.

Michele Anselmi, «L'Unità», 6 marzo 1994.

Il titolo è deviante, imposto dai Cecchi Gori [...], o da un loro tirapiedi, per evocare un rapporto con la fortunata serie di *Amici miei*. L'amicizia non c'entra, e nemmeno le beffe e le zingarate, sebbene la fonetica e il lessico toscani imperino. Monicelli voleva «Gnocaut», variante gergale di «Knock-out», ma fu ritenuto astruso. [...] È un film picaresco di strada con peripezie tragicomiche di cui sono protagonisti e vittime personaggi di bassa estrazione sociale a bordo di uno sgangherato, scoppiettante e tossicologico camion che, come si conviene a un racconto di viaggio, finisce col diventare un'importante componente narrativa. È curioso, e bello, che dopo aver sbagliato *I picari* (1987), il sempreverde Monicelli, classe 1915, abbia fatto centro con *Cari fottutissimi amici*. Quasi miracolosamente tutto funziona in questo film di svelta protervia e di apparente futilità sotto il

segno della leggerezza: la rievocazione d'epoca e gli scorci dei gialli e assolati paesaggi toscani; la scelta, fatta da Renzo Arbore, dei classici ritmi americani del tempo [...]; la galleria dei personaggi, alcuni dei quali richiamano alla memoria figure ormai evanescenti del cinema neorealista di De Sanctis e Zampa; la miscela di disincanto e buffoneria, pathos e ironia, lievi insensatezze e invenzioni impudiche, estri guitteschi, crudeltà e tenerezze di contrabbando. [...] In questo film di gruppo, affollato di attori sconosciuti o noti ai felici pochi, Paolo Villaggio fa da guida e da coro con decontratta leggerezza, deliziosa semplicità e l'agilità dei finti grassi.

Morando Morandini, «Il Giorno», 8 marzo 1994.

È un film in cui si respira un'aria antica, il tempo dell'immediato dopoguerra in cui erano tante le commedie in cui si ridicolizzavano usanze americane e si metteva in discussione un piano Marshall che era letto come distruzione di quanto di bello c'era già in Italia (pensiamo a due fondamentali film di Mattoli, *Signorinella* e *Il padrone del vapore*, quest'ultimo con una valle alpina possibile preda di speculatori che si sono arricchiti vendendo una bevanda mefitica ma molto alla moda, la Chinchinola). Il rapporto con la cultura americana è sempre stato trasversale rispetto alle varie forze politiche. C'era (e c'è ancora) una sinistra antiamericana così come ce n'è una filo-hollywoodiana. Nel film di Monicelli la fascista rapata a zero e aggregatasi al gruppo di disperati in questione non ha dubbi: quando all'ospedale da campo scoppia la rissa si mette a cantare faccetta nera. Ma il problema, si sa, è più complesso.

Cari fottutissimi amici ha un titolo orrendo, fatto per suggerire un possibile riferimento con *Amici miei*, uno dei più grandi successi dello stesso Monicelli. L'apertura del film, con il tragico scherzo delle patate arrivate in abbondanza, ricorda infatti quel tipo di umorismo, ma poi la storia prende un'altra piega presentando un gruppo di persone semplici che avrebbero comunque meritato un mondo migliore rispetto a quello che ci è stato garantito dal nostro dopoguerra. L'italiano pieno di problemi ma migliore della società che si era costruito, del resto, è una caratteristica fissa della commedia all'italiana vista da Monicelli. Era stato proprio lui ad affermare: «Negli anni sessanta la società era a destra, il cinema a sinistra». E per questo *La grande guerra* o *I soliti ignoti* avevano avuto un successo così ampio.

Un cinema pieno di riferimenti al passato, ma soprattutto latore di un senso di nostalgia che non ha ancora il tempismo del revival ma nemmeno più la sferzata dell'attualità, che pure è cercata in più di un punto. Almeno una cosa di Monicelli va detta: è l'autore più lineare del cinema italiano, quello che ha proposto meno colpi di scena nella sua filmografia. Forse non è un merito, ma è

quanto ha pervicacemente voluto. E Villaggio riesce a far ridere anche semplicemente dicendo “uovi” al posto di uova.

S.D.C.[Stefano Della Casa], «Cineforum», n. 4, aprile 1994, p. 87.

FACCIAMO PARADISO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	liberamente tratto dal romanzo <i>Vite di uomini non illustri</i> di Giuseppe Pontiggia
<i>sceneggiatura:</i>	Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, panoramico):	Tonino Delli Colli
<i>scenografia:</i>	Franco Velchi
<i>costumi:</i>	Beatrice Bordone
<i>progetto musicale:</i>	Moni Ovadia
<i>musiche originali:</i>	Alfredo Lacosegliaz
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Margherita Buy (Claudia Bertelli), Lello Arena (Pino, detto Calabrone), Aurore Clément (madre di Claudia), Philippe Noiret (padre di Claudia), Moni Ovadia (Adamo), Dario Cassini (Lucio), Gianfelice Imparato (prof. Bellocchio), Mattia Sbragia (detective), Renato Fornasari (Calonghi), Tiganà Camara (figlio di Claudia, da piccolo), Ubaldo Carosi (Briglia), Victor Kanu (il figlio di Claudia, da grande), Elisa Lepore (Shalimar), Barbara Marciano (Anita), Gea Martire (avvocato), Sabrina Parravicini (Eleonora)
<i>produzione:</i>	Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica
<i>distribuzione:</i>	Medusa Film
<i>origine:</i>	Italia, 1995
<i>durata:</i>	107'

Claudia nasce nel 1949 senza ricevere il battesimo: in contrasto con l'impostazione laica del padre, la bambina decide di far come tutte le altre ed all'età di sette anni si fa battezzare. Seguendo il conformistico ribellismo di molte sue coetanee, Claudia percorre un prevedibile itinerario: espulsione dal college inglese, ingresso nel Movimento Studentesco, libero amore e gravidanza con padre ignoto, femminismo, infatuazione per l'Oriente e matrimonio con un filosofo, secondo figlio e nuovo divorzio. Fino al 2000 e oltre.

Da anni mi hanno appioppato la parte del vecchio cinico e anche se non è esattamente la mia, tutto sommato me la tengo, mi fa comodo. Ma in realtà non è che io abbia voluto vedere quegli anni e quelle situazioni con cattiveria; piuttosto con umorismo, in fondo anche con affetto e indulgenza. Tra l'altro è un film che ho fatto con molta allegria, a Milano abbiamo lavorato bene, con grande collaborazione di tutti, sono tornato all'Università Statale dove ho studiato negli anni Trenta. Insomma, se può trasparire qualche vena malinconica, forse è dovuta all'età, o forse alla realtà, che è così.

Mario Monicelli, *Cinico, ma con umorismo*, «La Repubblica», 20 dicembre 1995.

Chi conosce il libro di Giuseppe Pontiggia, *Vite di uomini non illustri* (Mondadori), troverà singolare che una delle diciotto biografie immaginarie di cui è composto, una quindicina di pagine in tutto, sia diventata un film. Certo i titoli specificano che *Facciamo paradiso* di Mario Monicelli è “liberamente tratto” da Pontiggia. [...] Pur rispettando gli eventi fondamentali del breve scritto, il film non ha dovuto fare soltanto ciò che tocca fare a ogni trasposizione, ovvero dare volti ai personaggi, fisionomia ai luoghi, corpo agli oggetti. Ha dovuto aggiungere parti, saturare mancanze, introdurre “nuovi caratteri”, eliminarne perfino qualcuno (la sorella della protagonista). [...] Lungo il percorso il racconto di Pontiggia, *Una goccia nell'oceano divino*, si trasforma. Estrapolata da un contesto che sommava ironia e compassione per l'”antierismo” dei destini umani, la storia di Claudia Bertelli subisce una strana metamorfosi: diventa una commedia all'italiana vecchia maniera, ben dialogata e interpretata da un bel cast ma un po', come dire?, fuori tempo massimo. Tirato per la giacca da istanze diverse, il revival del genere cinematografico nazionale, di cui Monicelli è stato un maestro, è piuttosto spiazzante. Da una parte c'è una rievocazione del '68 e delle lotte universitarie (involontariamente?) macchiettistica; perfino ingenerosa da come riduce il movimento studentesco a un leaderino che poi diventerà craxiano, una borghese succube di tutte le mode, un proletario fuori-corso decennale (Lello Arena). Dall'altra parte, invece, affiora qualche allusione al presente (al segretario leghista Bossi, per esempio), che sembra tolta da un *Vacanze di Natale*. Malgrado l'indubbia professionalità e accuratezza, *Facciamo Paradiso* è, alla fine, un film irrisolto. Nello stesso tempo “troppo” (troppi anni, troppi personaggi, troppe mode) e troppo poco per assumere il significato esemplare cui, verosimilmente, aspirava [...].

Roberto Nepoti, *Margherita, eroina borghese*, «La Repubblica», 24 dicembre 1995.

Molto liberamente tratto da *Vite brevi di uomini non illustri* di Giuseppe Pontiggia, l'ultimo film di Monicelli è una galoppata a briglia sciolta attraverso quell'arco di storia italiana che va dal 1950 al futuribile 2011. All'incirca un sessantennio dunque, che, quanto mai affollato di "corsi e ricorsi", il regista scruta, sbeffeggia e, implicitamente, giudica attraverso gli occhi di una donna (Claudia Bertelli) che non potrebbe essere più "figlia del suo tempo" di come ci appare. Per nulla disposta a lasciarsi sfuggire la men che minima tappa di un percorso generazionale quasi obbligato, la protagonista timbra, per così dire, il cartellino di tutto ciò che, di volta in volta, "fa tendenza": a partire dal nudismo hippy con relativa fuga nell'isola di Wight, alla militanza "rossa" tra le file del Movimento Studentesco, alla rabbia femminista degli anni '70, fino alla "cotta" per l'esoterismo orientaleggiante e all'imborghesimento, tutto occidentale, degli anni '90. Ma la storia non si ferma al presente e lo scoccare del terzo millennio riaccende una sete di spiritualità che Claudia cerca di placare dedicandosi prima al volontariato, poi alla meditazione mistica.

Il materiale narrativo, come si può vedere, non manca. Ma l'esuberanza tematica può rivelarsi talvolta un'arma a doppio taglio. Attraversando appunto, al galoppo un paesaggio variegato e multiforme si corre il rischio di non coglierne scorci e sfumature, di perderne di vista l'essenza. E anche per un regista come Monicelli che ha sempre preferito la chiave satirica e umoristica a quella speculativa e riflessiva, è indispensabile, per essere convincenti, entrare nell'anima delle cose che si vogliono, pur dissacrando, raccontare. [...] Alla vena affettuosamente ironica con la quale il regista era solito rifinire i suoi affreschi sui vizi e le virtù del nostro paese, pare qui sostituirsi un tratto comico e descrittivo più distaccato e a volte grossolano. Il racconto procede troppo spesso per luoghi comuni, abusando di tutti quei clichés che hanno già popolato in questi anni la letteratura (non solo cinematografica) sull'argomento. Così, la contestazione studentesca degli anni '70 sembra limitarsi a un grande sfoggio di libretti rossi, eskimi e slogan infarciti di turpiloquio. La rivoluzione sessuale viene riduttivamente identificata con la pratica del nudismo e del libero amore. Le rivendicazioni femministe con un capriccio ideologico di donne ansiose di emanciparsi ma, in fondo, frustrate e con la nostalgia dei tacchi alti e del parrucchiere una volta alla settimana. L'impressione che deriva dalla scelta del registro narrativo, è quella di una storia raccontata ma soprattutto "osservata" da lontano. E questa lontananza spirituale che l'ormai ottantenne Monicelli dimostra nel parlarci di una realtà non vissuta certamente in prima persona, finisce con l'impoverire di senso il "messaggio" del film. Piuttosto azzardata ci sembra inoltre la decisione di affidare a Margherita Buy l'interpretazione di Claudia adolescente, donna e, alla fine, matura cinquantenne, col risultato di apparire fuori parte tanto all'inizio del film quanto nelle ultime scene. Il suo

personaggio che, affetto da una cronica inquietudine, è costantemente alla ricerca della propria identità, meriterebbe forse un più convincente spessore introspettivo che la Buy, troppo impegnata a calarsi in realtà anagrafiche così improbabili, sembra lasciare in secondo piano. Più incisivo è invece il ritratto, reso attraverso le figure dei coniugi Bertelli, della borghesia che cerca di barcamenarsi alla meglio in mezzo alle turbolenze storico-sociali dell'ultimo cinquantennio. Rappresentanti tipici di una classe che si sforza di essere illuminata, senza però rinunciare ai propri privilegi, i Bertelli (lui un ottimo Noiret, lei felicemente interpretata da Aurore Clement) si rivelano fin dalle prime scene un coagulo di contraddizioni: pur definendosi "liberi pensatori", tanto da non imporre il battesimo a Claudia neonata, la spediranno ben presto in un collegio di suore e, nonostante si proclamino anti-razzisti, non saranno capaci di confessare agli amici la legittimità del nipotino mulatto, spacciandolo per adottivo. [...] È in queste divagazioni aneddotiche, in questo indugiare malizioso e nello stesso tempo rivelatore di un'indulgenza carica di simpatia umana, che Monicelli torna a regalarci il suo "tocco" di grande e indimenticabile maestro.

Emma Santucci, *Facciamo Paradiso*, «Film», n. 20, marzo - aprile 1996, pp. 8-9.

UN IDILLIO EDILE, da un tema di Chaplin (ep. di ESERCIZI DI STILE)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	Mario Monicelli
<i>sceneggiatura:</i>	Mario Monicelli, con la collaborazione di Serafino Murri
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, bianco e nero):	Roberto Forza
<i>scenografia:</i>	Paola Comencini
<i>costumi:</i>	Anna Maria Heinrich
<i>musica:</i>	Gianni Dell'Orso, con brani di repertorio
<i>montaggio:</i>	Ugo De Rossi
<i>interpreti:</i>	Elena Sofia Ricci (la figlia del capocantiere), Massimo Wertmüller (l'operaio)
<i>produzione:</i>	Jacopo Capanna e Giuseppe Perugia per Produttori Associati, in collaborazione con RAI Radio Televisione Italiana, Cinecittà, Kodak, Anna Mode 68
<i>distribuzione:</i>	Eagle Pictures
<i>origine:</i>	Italia, 1996
<i>durata:</i>	6'

In uno sgangherato cantiere edile, un chaplinesco operaio fa del suo meglio per limitare la fatica, scansando i lavori più pesanti e cercando di stare alla larga dal corpulento e minaccioso capocantiere. Tanto più che si è invaghito dell'eterea figlia dell'omaccione, che ne ricambia la simpatia. Al termine di un rocambolesco pranzo, i due si appartano ma un incidente li separa di nuovo.

[manca dichiarazione]

Quanti sono i modi per raccontare un episodio qualunque di vita quotidiana? Raymond Queneau, nel suo *Esercizi di stile*, la cui prima edizione risale al 1947, ne ha individuati ben 99, attraversando i diversi generi letterari e le molteplici possibilità offerte dalla retorica e dalla sintassi. Umberto Eco, che del libro di Queneau ha curato la traduzione italiana, ne ha scovati altri cinque, valutando che alcuni di quelli utilizzati da Queneau erano troppo legati alla lingua francese e intraducibili in italiano. Ora il libro di Queneau, che in Italia ha avuto una deliziosa trasposizione teatrale di Paolo Poli, è alla base di un film, composto da 15 cortometraggi di circa cinque minuti l'uno, concepito da

Francesco Laudadio. [...] A dirsi addio, in quindici modi diversi, sono Elena Sofia Ricci e Massimo Wertmuller che si sono divertiti a cambiare fisionomia e recitazione a seconda del genere cinematografico rappresentato. [...] Luigi Magni, nel suo *Era il maggio radioso*, rivisita il muto drammatico alla Francesca Bertini, con i due protagonisti a fremere di passione tra tende, drappaggi e didascalie dannunziane. Cinzia Torrini, unica donna del gruppo, nel suo *Ti mangerei di baci* reinterpreta l'horror erotico, mentre Sergio Citti ama definire il genere del suo *Anche i cani ci guardano*, girato a Fiumicino, "neorealismo musicale". Pino Quartullo con *In ginocchio da te* rende omaggio alla commedia musicale degli anni Sessanta a ai suoi interpreti, Gianni Morandi e Laura Efrikan, mettendo in scena una coppia di sessantenni, lui maresciallo in pensione lei sofferente d'amore e di sciatica, ancora indecisi se raccontare alla mamma del loro primo bacio. Francesco Laudadio con *Un addio nel West* vuole dare una ricostruzione filologica degli ultimi cinque minuti di *Duello al sole* di King Vidor, con Quartullo [sic]-Gregory Peck e Ricci-Jennifer Jones che si affrontano tra la polvere di un canyon abruzzese, mentre Claudio Fragasso ambienta a Spinaceto la rapina e il successivo inseguimento tra pallottole che fischiano del suo *Guardia e ladri*. A Falerio Rosati, ne *L'esploratore*, capita il compito, affrontato con l'aiuto della scenografa Paola Comencini, di collocare il suo addio fantascientifico nell'anno 2996. Durante l'infuriare della seconda guerra mondiale, invece, si svolge l'addio tra una bella signora e il suo amante in divisa, ne *La guerra tra noi* di Maurizio Dell'Orso. Dino Risi, con *Myriam*, coinvolge in un addio "surreale e pirandelliano" uno scrittore e la protagonista del suo ultimo romanzo, mentre Mario Monicelli per il suo *Idillio edile* si ispira al chapliniano *Giorno di paga*. [...] Gli *Esercizi* verranno presentati alla Mostra di Venezia come Evento Speciale e saranno distribuiti nelle sale in autunno.

Marco Olivetti, *Un solo amore e quindici modi di dirsi addio*, «La Repubblica», lunedì 26 agosto 1996.

TOPI DI APPARTAMENTO (ep. di I CORTI ITALIANI)

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Alessandro Sortino, Filippo Roma
<i>interpreti:</i>	Carlotta Natoli, Manrico Gammarota
<i>produzione:</i>	Giorgio Leopardi per RAI Cinemafiction - Union P.N.
<i>distribuzione:</i>	indipendenti regionali
<i>origine:</i>	Italia, 1997

Due ladri maldestri e impiccioni, pronti a svaligiare una ricca dimora borghese, si fanno distrarre dai messaggi registrati nella segreteria telefonica e si appassionano con ingenua partecipazione alle vicende coniugali dei padroni di casa. Simpatico omaggio ai ladri pasticcioni de "I soliti ignoti".

Misurarsi con un racconto breve è un'ottima scuola per gli aspiranti registi o sceneggiatori che devono concentrare in pochi minuti lo sviluppo di una storia che abbia un inizio e una fine. Solitamente scrivo da me le sceneggiature ma leggo tutti gli scritti che mi mandano, e se trovo qualcosa di interessante non vedo perché non realizzarli, se ne ho la possibilità.

Mario Monicelli, cit. in Rita Celi, *Dieci film piccoli piccoli per maestri e debuttanti*, «La Repubblica», 20 agosto 1997.

Era riservato al cortometraggio anche l'ultimo degli Eventi Speciali della Mostra, una compilation di dieci piccoli film i cui "crediti" riuniscono i nomi dei padri storici del nostro cinema con quelli di autori già affermati della nuova generazione e con nomi di cineasti più giovani. Prodotto da Giorgio Leopardi e dalla Rai, il programma *Corti italiani* vede la partecipazione di un piccolo esercito di attori noti. Quasi tutti gli episodi adottano i toni comici, risultati particolarmente graditi al pubblico veneziano. Come *Una gioia involontaria* di Simona Izzo, storia semionirica di una signora afflitta da eccesso di allegria che non riesce a portarsi a letto lo psicanalista e conclude di essere lei l'uomo della sua vita, o come *When in Rome* del giovane Federico Quadri, sulle disavventure taxistiche di una turista americana a Roma. Ma il più giovane, nel genere, resta il veterano Mario Monicelli, che ha firmato con l'episodio *Topi d'appartamento* una divertentissima variazione aggiornata de *I*

soliti ignoti. Gli unici due short seri sono quelli di Gillo Pontecorvo e di Ettore Scola, attraversati entrambi da un sentimento di rimpianto. Nel primo, *Nostalgia di protezione*, un uomo d'affari stressato e logorato dall'aggressività dei nostri tempi sogna la mamma e la calza della Befana. Però gli spettatori del Palalido, in gran parte giovani, non si sono mostrati inclini alla commozione e lo hanno fischiato. *1943-1997* di Scola istituisce una metafora sul parallelo passato-presente: durante un rastrellamento nazista, un ragazzino si rifugia al cinema. Sullo schermo passa mezzo secolo di film italiani, da Rossellini a Fellini, a *La tregua* di Rosi. Nel 1997 un ragazzo di colore, inseguito, trova riparo nella sala, rendendosi invisibile come il perseguitato di tanti anni prima.

Roberto Nepoti, *Il leoncino va in Africa*, «La Repubblica», 7 settembre 1997.

PANNI SPORCHI

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi D'Amico, Masolino D'Amico, Mario Monicelli, con la collaborazione di Margherita D'Amico
<i>fotografia</i> (Eastmancolor, Cinemascope):	Stefano Coletta
<i>scenografia:</i>	Franco Velchi
<i>costumi:</i>	Carlo Diappi
<i>progetto musicale:</i>	Moni Ovadia
<i>musica:</i>	Luis Enriquez Bacalov, diretta dall'autore (Orchestra Accademia Musicale Italiana)
<i>montaggio:</i>	Bruno Sarandrea
<i>interpreti:</i>	Paolo Bonacelli (Amedeo), Marina Confalone (Lina), Alessandro Haber (Genesio), Benedetta Mazzini (Tiziana), Mariangela Melato (Cinzia), Gianni Morandi (se stesso), Ornella Muti (Bruna), Michele Placido (Furio), Gigi Proietti (prof. Rodolfo Melchiorri), Pia Velsi (Isolina), Gianfranco Barra (Don Paolo), Gianfelice Imparato (avv. Pierattoni), Francesco Guzzo (Camillo), Alessandro Nuccio (Carlino), Elisabetta Perotto (Giada), Mimma Lovoi (Fosca), Kassandra Voyagis (Fiore), Angelo Orlando (Ginko)
<i>produzione:</i>	Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica, in collaborazione con RAI Radiotelevisione Italiana
<i>distribuzione:</i>	Buena Vista International per CDI - Medusa
<i>origine:</i>	Italia, 1999
<i>durata:</i>	107'

Dopo la morte del patriarca della famiglia Razzi di Macerata, da generazioni proprietaria di un'azienda che produce pastiglie depurative alla cicoria, si scatena una feroce lotta tra familiari per rilevarne il controllo. Il più agguerrito sembra il giovane Camillo, che scalza il maturo Furio e punta a un ambizioso rilancio d'immagine, ma finisce per disastare le già incerte sorti finanziarie della ditta. Caduta nelle mani di una banda di albanesi dai traffici loschi, la fabbrica esplose in circostanze misteriose.

Anche nelle famiglie è entrata la legge del mercato, e dove c'è il mercato non c'è spazio per la bontà e per i sentimenti. Oggi non regge più la satira su corna e tradimenti, si ride di più sulle strategie aziendali. E comunque la famiglia di una volta non esiste più, sono pochissime le coppie che stanno insieme per anni, un figlio solo è già troppo. [...] Io voglio essere provinciale. Più si è provinciali più si è internazionali. Piuttosto nel nostro cinema c'è troppo linguaggio dialettale. Dopo "Amici miei" gli italiani hanno scoperto il toscano e pare che senza il toscano oggi non si rida. Stavolta, invece, il dialetto l'ho eliminato: ognuno parla con l'accento che ha, anche perché, ormai, gli italiani si sono mescolati e in una famiglia può capitare di sentire accenti di ogni parte d'Italia.

Mario Monicelli, cit. in intervista a cura di Francesco Troiano, sito "Italica", 1999.

Monicelli regola il convulso traffico di personaggi da lettore di "commedia sgradevoli"; tuttavia, per restare al modello britannico, più che a G.B. Shaw (e ha torto Risi, che gli ha consigliato di ritirarsi per limiti d'età) il regista veterano fa pensare a un "giovane arrabbiato". Con un senso dell'umorismo da incorreggibile monello.

Tullio Kezich, «Il Corriere della Sera», 30 gennaio 1999.

Monicelli è un professionista senza macchia e un gentiluomo spiritoso: non si sa davvero con chi prendersela se «Panni sporchi» rimasta senza senso una maniera e langue sullo schermo senza trovare il bandolo dei fatti. Mentre «Parenti serpenti» seguiva un suo oliato congegno e vi adattava con estro il gioco delle recitazioni, in questa sorta di capitolo secondo si marcia all'incontrario, con gli ottimi attori abbarbicati alla propria maschera e il film che procede a singhiozzo o addirittura a vanvera. [...] Insomma, una pioggerellina di schizzi di veleno che diverte qua e là ma non costringe mai la parodia del gruppo di famiglia in un quadro drammaturgico coeso e coerente. «Panni sporchi» scatta più volte a vuoto, costeggiando i versanti satirico e helzapoppin ma finendo con lo spegnersi progressivamente sullo schermo a mò di classico cerino cinematografico.

Valerio Caprara, *Parodia di un gruppo di famiglia*, «Il Mattino», 31 gennaio 1999.

Benché rivendicato come padre nobile dall'esponente della commedia buonista Pieraccioni, il veterano Mario Monicelli continua a fare il cattivo. "Panni sporchi" è un'altra fotografia al fiele di un gruppo di famiglia in un interno; meglio, il semiremake di un film monicelliano di sette anni fa, "Parenti serpenti": stesso titolo proverbiale, medesima struttura corale, analogo finale col botto. [...] Se "Panni sporchi" ricorda "Parenti serpenti", lo fa anche, e in modo più vistoso, nella discontinuità del ritmo e nell'episodicità del racconto, che lascia situazioni in sospeso, le ripiglia a distanza, le cuce col filo bianco. Ci si sorprende, pensando che la sceneggiatura esce dalla penna di Suso Cecchi e Masolino D'Amico e dello stesso regista: però bisogna ammettere che, a tratti, non siamo lontani da una sit-com televisiva distratta e dispersiva.

I personaggi sono schizzati bene, alcuni degli interpreti (Gigi Proietti, Ornella Muti, Mariangela Melato) danno del loro meglio, certe idee visive viaggiano ad alto livello. Però il film graffia poco e non aggiunge nulla a quanto, del vecchio maestro della commedia, conoscevamo già.

Roberto Nepoti, «La Repubblica», 1 febbraio 1999.

Ci si tiene sempre alla commedia perché il testo, cui hanno posto mano con furbizia anche Suso Cecchi D'Amico insieme con suo figlio Masolino e una sua nipote, Margherita, intende ancora una volta proporre a Monicelli un'occasione per fare il punto sui modi, i vezzi, gli errori e i difetti di una certa società italiana di oggi, collegati a molti di quegli spunti tanto spesso citati dalle nostre cronache. [...] Risa, sorrisi, ma anche zolfo. Con Monicelli pronto a muoversi in mezzo con un'aggressività perfino più graffiante di quella di cui aveva dato prova in "Parenti serpenti". Tenendosi alla commedia, appunto, ma non esitando, tra le maglie di personaggi volutamente trattati non di rado come macchiette, a tentare il pedale del grottesco, con delle esasperazioni (e delle esagerazioni) intenzionalmente accentuate. Non ultime il leit motiv degli accessi ipocondriaci della figlia e le manifestazioni arteriosclerotiche del capofamiglia spinte in più momenti fino ad una caricatura che consente a Bonacelli, solitamente così composto, addirittura di gioneggiare. In contrasto, però, Michele Placido, come genero, è serio e malinconico e Gigi Proietti, un figlio naturale che entra in scena solo ai funerali del padre, disegna con asciutta dignità un personaggio fuori dalla norma. Monicelli sa sempre come equilibrare gli opposti.

Gian Luigi Rondi, «Il Tempo», 1 febbraio 1999.

UN AMICO MAGICO: IL MAESTRO NINO ROTA

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli
<i>musica:</i>	Nino Rota (repertorio)
<i>interventi:</i>	Suso Cecchi D'Amico, Federico Fellini (materiale di repertorio), Bruno Moretti, Nino Rota (materiale di repertorio), Lina Wertmüller, Franco Zeffirelli
<i>produzione:</i>	Parus Film per Istituto Luce
<i>distribuzione home video:</i>	Video club luce
<i>origine:</i>	Italia, 1999
<i>durata:</i>	54'

Il film ripercorre, con qualche cenno biografico, la vicenda artistica del maestro Nino Rota, arricchita dalla testimonianza di alcuni cineasti. Appaiono, fra gli altri, Lina Wertmüller e Franco Zeffirelli. A Bruno Moretti è demandato, invece, il compito di spiegare la musica di Rota, aggiungendo un valore didattico ad un omaggio autoriale.

Un buon film non dovrebbe avere bisogno della musica, solo le brutte pellicole, quelle incapaci di raccontare una storia possono giovarsene. La musica di Rota o di Carlo Rustichelli può avere tranquillamente vita propria, a prescindere dalle immagini mie o di Fellini. Ma ve la immaginate la passerella di *Otto e mezzo* senza le musiche di Rota o *L'Armata Brancaleone* senza il "Branca, Branca, Branca" di Rustichelli?

Mario Monicelli, *Monicelli ricorda Nino Rota*, «La Repubblica», 2 agosto 1999, p. 34.

Nino Rota non è stato solo il telepatico alter ego musicale di Federico Fellini. Forse è arrivato il momento di restituirgli tutto quello che è suo, e cioè la prodigiosa versatilità di un musicista davvero enciclopedico, capace non solo di graziare col suo tocco da stregone le colonne sonore di 152 tra film e lavori per la tv, ma anche di lasciare 162 partiture tra sinfonie, oratori, concerti, opere liriche, componimenti da camera, sonate e altri saggi di musica colta.

Gran parte rimangono sconosciute al pubblico, anche se la qualità di queste pagine è, secondo Riccardo Muti, suo grande estimatore, di “fattura strepitosa”. Dallo scorso settembre tutto l’ampio catalogo di Nino Rota, con gli spartiti, gli appunti, le recensioni, le foto e le rare interviste, è affidato alla Fondazione Cini di Venezia. L’anno prossimo saranno 20 anni che è morto il compositore di genio, nato a Milano il 3 dicembre 1911 e scomparso appunto il 10 aprile 1979 a Roma. Ma almeno finora nessuna istituzione culturale di casa nostra ha in programma speciali iniziative. Solo gli amici più stretti se ne sono ricordati con un documentario che dovrebbe passare in tv via Rai nel 1999 e poi trovare la strada nel video culturale. Prodotto dalla Parus Film per l’Istituto Luce da un’idea di Angelo Guglielmi, *Un amico magico: il maestro Nino Rota*, è diretto da Mario Monicelli e scritto da Suso Cecchi D’Amico.

Anonimo, *Un video-omaggio per Nino Rota*, «La Repubblica», 1 dicembre 1998.

REGIE TELEVISIVE

CONOSCETE VERAMENTE MANGIAFOCO?

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>sceneggiatura:</i>	Giorgio Manganelli
<i>fotografia (colore):</i>	Tommaso Pinini D'Oliva
<i>scenografia:</i>	Lorenzo Baraldi
<i>costumi:</i>	Gianna Gissi
<i>interpreti:</i>	Vittorio Gassman (Mangiafoco), Giorgio Manganelli (se stesso), Mario Monicelli (burattinaio)
<i>produzione:</i>	RAI Radio Televisione Italiana
<i>origine:</i>	Italia, 1981
<i>durata:</i>	15'

Pinocchio incontra Mangiafoco al Teatro dei Burattini, dove ha speso i soldi ricavati dalla vendita dell'Abbecedario che Geppetto aveva voluto comprargli, privandosi della sua casacca. Mangiafoco vuol bruciare Pinocchio per attizzare il fuoco su cui sta cocendo un montone. Ma uno starnuto lo salverà: segno che Mangiafoco si è intenerito. Al punto che l'orco libera Pinocchio e gli regala anche cinque monete perché le porti a Geppetto. Naturalmente Pinocchio non lo farà, ma questa è un'altra storia.

Tra i vari nomi che facemmo con Manganelli, la figura di Mangiafoco ci sembrò perfetta per Vittorio Gassman. A pensarci dopo tanti anni, gli orchi di oggi sono i pedofili, ma su questo non c'è nulla da ridere, dunque non farei più la stessa scelta. [...] Girammo a Roma, in un deposito di scenari e fondali teatrali che si trovava dalle parti della basilica di San Paolo. La Garbatella all'epoca si trovava praticamente in aperta campagna. L'ambientazione del laboratorio di Mangiafoco era perfetta. Gassman seguì scrupolosamente le indicazioni della sceneggiatura di Manganelli, non aggiunse nulla di suo se non la sua grande arte di attore.

Mario Monicelli, *Gassman e Manganelli: i grandi orchi di Pinocchio*, «La Repubblica», 1 ottobre 2000.

Si chiama *Conoscete veramente Mangiafoco?* l'indimenticabile versione che Giorgio Manganelli ha dato del personaggio collodiano, scrivendo un'intervista immaginaria a Mangiafoco che fu

trasmessa nel 1981 dalla Rai con Vittorio Gassman nella parte di Mangiafoco, e la regia di Monicelli. [...] Manganelli dipingeva Mangiafoco come un orco fallito, fundamentalmente bonario, cattivo quasi per dovere, un orco insomma sui generis, diverso da tutti gli altri orchi: Mangiafoco non mangia bambini, ma solo montoni, e non uccide né esseri umani, né burattini di legno. Un orco originale, anche se l'originalità si paga sempre con un destino comune a molti artisti. Mangiafoco e Collodi stesso hanno sofferto dello stesso equivoco: se Mangiafoco non è il vero cattivo (nulla che vedere con l'Orco raccontato dall'Ariosto nell'*Orlando Furioso*) e neanche il vero buono, anche Carlo Lorenzini detto Collodi ha oscillato fra l'immagine di piccolo-moralista autore per bambini e genio dissa-creatore delle favole per grandi. È stato per molto tempo considerato dalla critica un autore minore, quando invece nella letteratura italiana è l'unico rappresentante di quella sorta di terzo polo che sta fra Leopardi e Manzoni. [...] In una prospettiva europea è invece affiancabile a tutti i grandi della letteratura satirica e umoristica. Così Mangiafoco, a dispetto della sua barba, è la parodia dell'orco cattivo, del Barbablù di Perrault e del Caronte dantesco, la controfigura di Kronos-Saturno che divora i propri figli. Comicamente, Collodi gli attribuisce anche un «vocione d'orco gravemente infreddato». [...] Al tempo di Collodi pare esistesse in Toscana un bandito con quel nome, e *Mangiafoco* era anche una canzone di Luigi Gordigiani il cui protagonista mangiava donne, bambini, turchi ed ebrei. Il Mangiafoco di Collodi invece non mangia nessuno e starnutisce quando si commuove, anche se da vero burattinaio si rivela un sovrano assoluto con diritto di vita e di morte.

David Fiesoli, «Il Tirreno», 22 ottobre 2000.

Sotto l'obiettivo di Mario Monicelli, Giorgio Manganelli intervista Vittorio Gassman. Un Gassman praticamente inedito che, calato nei panni di Mangiafoco, ovvero il cattivo maestro della favola di Pinocchio, si fa intervistare dal grande scrittore. [...] Il film è stato rintracciato tra le circa 800 mila ore di registrato di cui si stanno occupando le "Teche della Rai", la nuova struttura della corporate Rai diretta da Barbara Scaramucci. [...] Riaffiora così non solo un importante pezzo di televisione, ma anche un curioso incontro tra uno dei più grandi attori italiani e uno dei più colti critici e scrittori della letteratura italiana del secolo scorso.

Anonimo, *Presto rivedremo Gassman-Mangiafoco*, «La Repubblica», 9 settembre 2000.

LA MOGLIE INGENUA E IL MARITO MALATO

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto:</i>	dal romanzo omonimo di Achille Campanile
<i>sceneggiatura:</i>	Suso Cecchi D'Amico
<i>fotografia (colore):</i>	Tonino Nardi
<i>scenografia:</i>	Enrico Fiorentini
<i>costumi:</i>	Lina Nerli Taviani
<i>progetto musicale:</i>	Moni Ovadia
<i>musica:</i>	Nicola Piovani, arie da <i>La Boheme</i> di Giacomo Puccini
<i>canzone:</i>	“Amori” (S.F.Evangelisti-A.Trovajoli)
<i>montaggio:</i>	Ruggero Mastroianni
<i>interpreti:</i>	Fernando Rey (prof. Rune), Stefania Sandrelli (Jolanda Kador), Carlo Giuffrè (ladro), Galeazzo Benti (padrone di casa), Cinzia Leone (Luisa), Fiorenza Marchigiani (Olga), Paolo Bonacelli (Carl Rune), Diego Abatantuono (investigatore), Biancamaria Lelli (Adele), Anna Tammaro (soprano), Carlo Di Giacomo (il tenore)
<i>produzione:</i>	Enrico e Carlo Vanzina per Video 80 - Reteitalia
<i>origine:</i>	Italia, 1989
<i>durata:</i>	56'

Ad un anziano professore capita di svegliarsi un mattino con le corna in testa. Moglie, fratello, cognata e suocera, nonché medico e avvocato, gli sono subito vicini, convocati dal poveretto. La situazione obbliga tutti i presenti a un grottesco gioco della verità e ognuno confessa quello che fino a poco prima era inconfessabile. Quando la situazione pare senza sbocchi, un chiarimento e un intervento chirurgico tranquillizzano il professore. Per tutti gli altri resta invece il sospetto di aver realmente corna che nessun chirurgo potrà mai eliminare.

Le cose importanti anche se gravi o amare si traducono molto bene usando l'arma dell'ironia, senza ricorrere alla lente del dramma, al mezzo delle lacrime.

Mario Monicelli, «L'Unità», 25 aprile 1989.

Conoscete la storia delle corna di Mosè? No? È un vero peccato. Perché è una storia vera, divertente e anche istruttiva. È vero che il Mosè di Michelangelo ha le corna. Riaprite il libro di scuola di Storia dell'arte. Oppure, correte alla Chiesa di San Pietro in Vincoli, a Roma, per sincerarvene. Però non è vero che il vero Mosè, quello della Bibbia avesse le corna. Perché mai avrebbe dovuto? Che cosa aveva fatto di male? Aveva invocato il Signore; gli aveva parlato; si stava preparando a portare il suo popolo pazientemente, faticosamente fuori della schiavitù d'Egitto e verso la Terra Promessa. Perché quelle corna? Perché Michelangelo conosceva la Bibbia nella traduzione (Vulgata) di San Gerolamo. E San Gerolamo aveva fatto un clamoroso errore di traduzione. Nel tradurre dall'ebraico in latino aveva scritto che Mosè dopo essere salito sul Monte Sinai per ricevere dal Signore le tavole della Legge ne era ridisceso *cornuta facie*. Figuriamoci l'emozione di Aronne e egli altri compagni d'esilio *qui videbant faciem egredientis Mosi esse cornutam*. San Gerolamo, eremita collerico e forse anche un po' frettoloso, si era sbagliato. Il testo originale ebraico intendeva dire semplicemente che la faccia di Mosè, esposta alla visione insostenibile del volto di Dio, si era avvampata, era divenuta raggiante. Però mi sia consentita un'ipotesi supplementare. Sospetto che San Gerolamo, nel commettere questo clamoroso errore, sia stato sollecitato (e perciò in prospettiva giustificato) anche dal fascino perverso che le corna esercitano su di noi. Intanto, le porta il diavolo. Che San Gerolamo nel suo eremo vedeva quotidianamente. E poi significano, nella cultura popolare: tradimento, infedeltà, adulterio. Martedì sera Canale 5, per la serie *Amori*, inventata da Carlo ed Enrico Vanzina (la stessa serie che ha proposto la settimana scorsa il delicatissimo *Vizio di vivere* di Dino Risi) ci ha presentato *La moglie ingenua e il marito malato*, di Mario Monicelli. Con bellissimi attori: Carlo Giuffré, Galeazzo Benti, Stefania Sandrelli, Cinzia Leone, Diego Abatantuono, Paolo Bonacelli. E soprattutto con Fernando Rey. Nella parte del dignitoso e austero professor Rune. Che una bella mattina si guarda allo specchio. E scopre che gli è spuntato sulla fronte un bel paio di corna. Che lentamente ma irresistibilmente crescono. Figuratevi la sorpresa, lo sgomento degli amici e dei parenti, quando si trovano di fronte a quella *cornuta facies*. Figuratevi lo sconcerto della moglie che confessa: sì, ti ho tradito, scatenando una serie di reazioni impreviste e di equivoci a catena. Che Mario Monicelli imbroglia e sbrogia da maestro. [Lo] abbiamo visto di persona, nello show di Costanzo. Era in gran forma, anche se si appoggiava ad un bastone sottile, dal manico argentato. Ne aveva ben donde. Perché Mario Monicelli, regista de *I soliti ignoti* e de *La grande guerra* è incorso qualche tempo fa in un pauroso incidente automobilistico che lo ha costretto a sette mesi di degenza in clinica. Ma lui, indomabile come un diavolo, si è tirato su. Si è rimesso in sesto. Ha ripreso a fare cinema ed a discuterne lucidamente, come da Costanzo l'altra sera. A settant'anni e passa. Sospetto (senza scandalizzarmi) che abbia voluto fare un piccolo

innocente gesto di scongiuro: mi credevate finito, non è vero? E invece eccomi di nuovo qui. Siccome è un gentiluomo colto e consapevole, Monicelli non ha fatto le corna. Ha fatto questo piccolo film sulle corna: gradevolissimo, nella sua paradossale raffinatezza. Facciamogli gli auguri. Diciamogli grazie.

Beniamino Placido, *Le corna? anche Mosé le porta*, «La Repubblica», 27 aprile 1989.

Mario Monicelli ha firmato per la serie *Amori* di Canale 5 *La moglie ingenua e il marito malato*. [...] Cose importanti? Le corna, per esempio. Corna vere, che crescono inesorabilmente sotto il cappello a cilindro del professore; corna metaforiche, invisibili, ma impossibili da asportare con intervento chirurgico. [...] Un raccontino divertente, interpretato con brio, che ha trovato nella televisione la possibilità di svilupparsi nei tempi giusti. Pubblicità permettendo.

Sergio Garambois, *La moglie ingenua e il marito malato*, «L'Unità», 25 aprile 1989.

COME QUANDO FUORI PIOVE

<i>regia:</i>	Mario Monicelli
<i>soggetto e sceneggiatura:</i>	Leo Benvenuti, Suso Cecchi D'Amico, Piero De Bernardi, Mario Monicelli
<i>fotografia (colore):</i>	Stefano Coletta
<i>scenografia:</i>	Franco Velchi
<i>costumi:</i>	Carlo Diappi
<i>montaggio:</i>	Bruno Sarandrea
<i>interpreti:</i>	Claudia Pandolfi (Wilma), Stefano Accorsi (Lidio), Omero Antonutti (Ugo), Fabio Bussotti (Piero), Flavio Pistilli (Armando Logher), Franca Valeri (avv. Morè), Silvana Bosi (Olga), Nini Salerno (Mario), Renata Zamengo (Jole), Roberto Milani (Franco), Arrigo Mozzo (Gegi), Giovanni Tommassetti (avv. Vianello), Franco Mescolini (Umberto Sartor), Alex Ikponmnonso (Mamudu), Attilio Duse (Alvise)
<i>produzione:</i>	Silvia D'Amico Bencicò per RAI Fiction
<i>origine:</i>	Italia, 2000
<i>durata:</i>	168'

Cittadella, un piccolo centro fra Padova e Treviso. I protagonisti della storia: Lidio, un giovane che, per guadagnare si cimenta come figurante nelle sagre paesane; Wilma, la vigilessa; Armando, giocatore di poker; e poi l'impiegato delle Poste, il becchino, il padrone del bar... Questi personaggi sono uniti da una stessa vicenda, nata da una partita a poker in cui Lidio perde tutto, compreso un biglietto della lotteria. Ma il prezioso tagliando non si sa più dov'è. Si scatena la caccia...

Il cinema ha cent'anni. Oggi si può fruire anche del piccolo schermo. Certo al buio l'immagine gigantesca ci sovrasta, ma non è più tempo del treno dei Lumière che entrava nella stazione, terrorizzando gli spettatori. Insomma, *Come quando fuori piove* si vedrà su Rai Uno ma io l'ho girato esattamente come gli altri 63 film della mia vita, con gli sceneggiatori di sempre, con abitudini e vizi da cinematografari. Dicono che in tv si devono fare molti primi piani ma io non li ho

ascoltati: l'attore si deve esprimere con tutto il corpo. Accorsi e la Pandolfi li ho diretti come facevo con Totò.

Mario Monicelli, *La prima volta di Monicelli*, «La Repubblica», 27 ottobre 2000.

La febbre idiota dei giochi miliardari, il razzismo, l'amore e i tradimenti come una volta, la scrittura e la regia come compiti che meritano soprattutto rispetto e tanta dedizione, attori famosi e storici della scena italiana, i caratteristi come una volta. Mario Monicelli ha scritto e girato per la tv *Come quando fuori piove*, fiction in due puntate che si è conclusa ieri su Rai Uno. Domenica è anche andata in onda una bella intervista di Biagi al regista ultraottantenne, insomma si è respirata aria buona e antica in tv. Quella tv per cui Monicelli ha girato un'operazione impensabile per il cinema, oggi. Chissà che si dirà, ora che il lavoro è andato in onda con esiti molto deludenti di pubblico (4 milioni e 600 mila telespettatori sono pochi, per la fiction di Rai Uno, per la Pandolfi protagonista, per tutto quanto). *Come quando fuori piove* alla fine, è un divertissement per lo storico gruppo di autori, dal regista agli sceneggiatori Suso Cecchi D'Amico, Piero De Bernardi, Leo Benvenuti. La voglia di raccontare tenerezze, meschinità e complessità dell'oggi utilizzando l'enorme bagaglio della commedia all'italiana, produce un risultato controverso. Come entrare in un ipermercato e pretendere di fare due chiacchiere con il codice a barre. Niente da fare, non risponderà. Alla Rai la scelta di considerare lo scarso pubblico di questo "reperto d'attualità" come una banda di esseri perduti da abbandonare a se stessi, oppure decidere diversamente. Per prudenza, meglio tenersi pronti a rivedere solo *Commesse* e *Parrucchiere*. Almeno la domenica sera si potrà andare al cinema senza rimpianti.

Antonio Dipollina, *Telematch Monicelli*, «La Repubblica», 31 ottobre 2000.

Com'è ingrato, a volte, il cinema. Ai vecchi leoni della commedia all'italiana riserva una terza età formato fiction televisiva. Molto sportivamente, il primo a scendere giù dal piedistallo è stato Dino Risi: l'autore de *Il sorpasso*, dopo aver firmato un film tv per Canale 5, sta per sfornare *Miss Italia* per la Rai. e in questi giorni si consegna al piccolo schermo anche Mario Monicelli, classe 1915, autore di commedie memorabili come *I soliti ignoti*, *L'armata Brancaleone*, *Guardie e ladri*, *La grande guerra* e *Amici miei atto I* e *Atto II*: domenica e lunedì Rai uno proporrà *Come quando fuori piove*, un film in due puntate con Stefano Accorsi e Claudia Pandolfi, scritto con la sua "cosca di

autori”: Suso Cecchi D’Amico, Leo Benvenuti e Piero De Bernardi. Il titolo allude alle carte da gioco: le iniziali delle quattro parole che lo compongono corrispondono rispettivamente a Cuori, Quadri, Fiori e Picche.

Leandro Palestini, *La prima volta di Monicelli*, «La Repubblica», 27 ottobre 2000.