



Dottorato di Ricerca in / PhD program Visual and Media Studies

Ciclo / Cycle XXXV

Curriculum in Film and Media Studies

**Fenomenologia della bugia nella commedia
cinematografica italiana**

Colombini Sara

Matricola / Registration number: 1012513

Tutor: Prof. Gian Battista Canova

Cotutore / Co-tutor: Prof. Stefano Bartezzaghi

Coordinatore / Coordinator: Prof. Vincenzo Trione

Indice

Introduzione.....	1
1. Sulla bugia.....	14
1.1. Semantica della bugia	14
1.2. Paremiologia della bugia.....	23
1.3. Iconologia della bugia.....	28
1.4. Figure della bugia.....	34
1.4.1. Alle origini della letteratura occidentale: la <i>metis</i> di Odisseo.....	35
1.4.2. Archetipi comici del bugiardo: il <i>miles gloriosus</i> e il <i>servus callidus</i> plautini	40
1.4.3. Nelle bolge dell'Inferno dantesco: il contrappasso per i bugiardi...	45
1.4.4. Le avventure di un'icona popolare italiana: il naso lungo di Pinocchio	51
2. Sulla commedia	56
2.1. La forma commedia.....	56
2.2. La commedia italiana	62
2.3. Forme ed epifanie del riso.....	65
3. Fenomenologia della bugia nella commedia cinematografica italiana	71
3.1. Scalatori e discensori mimetici: la commedia dei telefoni bianchi	71
3.2. Truffe e camuffamenti per sopravvivere: il trasformismo di Totò.....	77
3.3. Uno, nessuno e centomila: l'arte di arrangiarsi di Alberto Sordi.....	86
3.4. Parabola da mattatore: l'eclettismo di Vittorio Gassman.....	97
3.5. Scacco di un uomo ridicolo: la dramma comicità di Ugo Tognazzi.....	108
3.6. Il ragioniere Ugo Fantozzi: l'impossibilità del riscatto	119
3.7. Carlo Verdone: la bugia come possibilità di costruzione identitaria...	130
3.8. Massimo: la bugia come lenimento all'irruzione del reale	141
3.9. Roberto Benigni: la bugia come rovesciamento della realtà.....	150
3.10. Per una liceità del priapismo: la vita espansa di Christian De Sica ...	159
Conclusioni.....	170
Bibliografia.....	174

Sitografia.....	184
Filmografia.....	186
Iconografia.....	190

Introduzione

Si potrebbe partire dai funerali di Alberto Sordi, celebrati nel febbraio 2003 a Roma, per aprire una riflessione sul rapporto tra il cinema, caratteri nazionali e identità italiana. Silvana Patriarca osserva come quell'occasione fu accompagnata da una narrazione giornalistica e popolare che vedeva nel noto interprete della commedia all'italiana l'espressione del carattere nazionale¹, mentre Maria Pia Comand sottolinea come l'essere diventato simbolo nazionale di Sordi sia indice di una «sempre più sottile vicinanza tra realtà e rappresentazione»², oltre che «segno inequivocabile della saldatura tra il genere e l'identità degli italiani.»³ In aggiunta al rapporto dialogico, quasi speculare, individuato tra la commedia e l'identità italiana, ciò che appare curioso è il fatto che Alberto Sordi abbia interpretato un'ampia galleria di personaggi antieroi, caratterizzati dai tratti dell'indolenza, dell'opportunismo, del trasformismo, dell'individualismo e dell'arte di arrangiarsi. Tracciando una genealogia della storia del discorso del carattere nazionale, Patriarca osserva in senso più lato la presenza di una endemica e trasversale tendenza degli italiani ad adottare un atteggiamento autocritico nei propri confronti: in particolare, gli italiani «si descrivono come un popolo di cinici, di individualisti estremi incuranti del bene pubblico, di opportunisti propensi al clientelismo, falsi se non totalmente bugiardi.»⁴

Tra i numerosi discorsi che annoveravano questi tratti nell'autocoscienza nazionale si possono ricordare, per esempio, quello di Giacomo Leopardi e quello di Francesco De Sanctis. Nel *Discorso sopra lo stato presente del costume degli italiani* (1894), Leopardi evidenzia come l'Italia avesse superato la strage delle illusioni segnata dal trionfo della ragione illuministica senza sviluppare, a differenza di altre nazioni, una «società stretta» e un'etica della presentabilità sociale («buon tuono»), rintracciando proprio nell'assenza di un costume nazionale e di un principio regolatore della vita individuale le cause

¹ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Bari, 2010, p. VII-VIII

² M. Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano, 2010, p.37

³ Ibidem

⁴ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, op.cit., p. XI

propulsive dell'individualismo («ciascuno italiano fa tuono e maniera da sé»)⁵. Durante il Rinascimento, De Sanctis riconferma l'attenzione dell'italiano al proprio interesse personale osservando come «l'uomo del Guicciardini» che orientava il pensiero e il fare degli italiani fosse unicamente interessato a rappresentare il proprio *particolare*. Gli italiani, secondo lo storico, sarebbero privi di un vincolo sociale e caratterizzati da «fiacchezza morale accompagnata con la maggior coltura e svegliatezza dello spirito, la dissimulazione, la malizia, la doppiezza, quello stare sull'ambiguo e tenersi nel mezzo e lasciarsi dietro l'uscita, la prudenza e la pazienza»⁶ e l'Italia, al pari di quest'uomo, sarebbe caratterizzata dall'«intrigo, l'astuzia, la simulazione, la doppiezza»⁷.

Soffermandosi in particolare sul tema della bugia come tratto costitutivo della doppiezza presente nell'autocoscienza nazionale, questo progetto dottorale si propone di mettere a fuoco una riflessione sui modi in cui la commedia cinematografica italiana ha rappresentato la messa in scena e la finzione degli Italiani tra gli anni Trenta e gli anni Duemila e, in senso più lato, di come il cinema si sia prestato a luogo di pensiero ed elaborazione della complicata questione della definizione dell'identità italiana. C'è un dato significativo che accomuna molti degli studi sinora dedicati all'identità degli italiani⁸, ovvero la forte necessità, da parte degli italiani, di riconoscersi in un costrutto simbolico compatto unitamente alla difficoltà di assolvere a questo "compito". La stessa frase di D'Azeglio «Ora che l'Italia è fatta dobbiamo fare gli italiani» sarebbe emblematica e descrittiva della «sentita necessità di forgiare e rendere unita una popolazione disomogenea e con una scarsa consapevolezza di sé.»⁹ Susan Stewart-Steinberg legge la formazione dell'identità italiana e l'accesso

⁵ G. Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente del costume degli italiani*, Feltrinelli, Milano, 2017, p.50

⁶ F. De Sanctis, *L'uomo del Guicciardini*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, Laterza, Roma, 1972, p.102

⁷ Ivi, p.116

⁸ Per un'analisi approfondita dell'argomento, oltre a Patriarca, si vedano G. Bollati, *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 1983; E. Galli Della Loggia, *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna, 1998; S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma, 2011; L. Sciolla, *Stereotipi di casa nostra*, Il Mulino, Bologna, 1997. La doppiezza, il raggio e il trasformismo quali stereotipi del carattere nazionale sono rinvenibili anche nell'etero rappresentazione degli italiani e dell'immagine dell'Italia, come rivelano, fra le altre, l'epoca e l'esperienza del Grand Tour: si veda a tal proposito C. De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano, 2014.

⁹ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, op.cit., p. XVI

alla modernità di fine Ottocento servendosi della metafora di Pinocchio e conia l'espressione «effetto-Pinocchio» per definire proprio

«questa strana commissione tra l'ansia per la potenziale vacuità del soggetto italiano (per il suo carattere inventato e retorico, per la sua immaturità e persino per la sua natura inumana, di burattino) e la tendenza a interrogarsi in maniera approfondita sul legame sociale, in una società moderna, post-liberale.»¹⁰

Pinocchio diventa per la studiosa una metafora dello stesso soggetto italiano, storicamente prigioniero di una sindrome adolescenziale che, di fronte alla prova della modernità, fatica a trovare una propria identità compiuta e una propria autonomia. L'immaturità del carattere italiano, come suggerisce Andrea Minuz, è anche uno dei perni tematici e narrativi attorno a cui ruota, e insiste, il cinema di Federico Fellini: nel proprio *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*¹¹, che illumina i modi in cui il regista ha interrogato il rapporto tra identità italiana e modernità, l'autore osserva come l'immagine di Pinocchio, oltre ad avere contribuito alla costruzione del mito e dell'immagine divistica di Fellini come grande bugiardo¹² in quanto «archetipo assimilato dalla mitobiografia felliniana»¹³, si profila nel suo cinema proprio come figura allegorica di quell'angoscia di non essere nessuno, e di quel sentimento di scissione tra la necessità di obbedienza e quella di autodeterminazione di cui scrive Stewart-Steinberg.

Di fronte all'emergente necessità di definire l'identità degli italiani, come osservano Parigi, Uva e Zagarrìo nell'introduzione del volume *Cinema e identità italiana*,

¹⁰ S. Stewart-Steinberg, *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, op.cit., p.40

¹¹ A. Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini Politico*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2013.

¹² Si pensi a tal proposito alla sua stessa dichiarazione che dà il titolo al documentario *Sono un gran bugiardo* di Damien Pettigrew (2002), ma anche all'estensione di questo tratto a molti dei suoi personaggi maschili. Per approfondire questo punto, si veda anche R. Alberti, *Fellini e la 'formazione incompiuta'. Il maschio italiano tra sessualità e cattolicesimo* in S. Parigi, C. Uva, C. Zagarrìo (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, TrePress, Roma, 2019, pp.243-252

¹³ A. Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini Politico* op.cit., p.109

«Il cinema, insieme a tutta un'altra serie di sistemi mediatici capaci di incidere sul sentire comune, è andato configurandosi progressivamente come 'luogo della memoria', 'iperluogo' o «collettore di più sistemi culturali, iconologici e ideologici anteriori» all'interno del quale si è tentato di far convergere a più riprese alcuni significativi simboli e archetipi dell'identità nazionale. Esso ha finito così per incarnare il ruolo di dispositivo ideale mirato a dare seguito, almeno sul piano dell'immaginario, alla missione mai realizzata, di «fare gli Italiani», di fornire cioè una risposta al problema della creazione di un soggetto italiano.»¹⁴

Anche Patriarca evidenzia come il cinema possa considerarsi «il veicolo privilegiato per la produzione di immagini di italianità»¹⁵: il riferimento dell'autrice è alla stagione cinematografica italiana degli anni Cinquanta e Sessanta e, in particolare, alla commedia all'italiana, che fu il «primo genere capace di porre con continuità al grande pubblico il problema dell'identità nazionale»¹⁶. Da un punto di vista cinematografico, quello individuato da Patriarca è proprio un periodo storico caratterizzato da un'«egemonia del comico e della commedia sull'apparato complessivo dell'industria nazionale dello spettacolo», che ha visto la presenza della commedia operare «in un regime di tendenziale *monolinguisimo*»¹⁷. Comand osserva come il rapporto tra l'italiano medio e il protagonista della commedia all'italiana possa proprio leggersi nell'ottica della necessità degli italiani di ridefinire e regolare la propria identità di fronte alle profonde trasformazioni che investirono la nazione:

«In un certo senso l'affezione del pubblico alla commedia all'italiana – e in generale l'equivalenza data per assiomatica tra il personaggio tipico della commedia all'italiana e il profilo dell'italiano medio -, sono

¹⁴ S. Parigi, C. Uva, C. Zagario, *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, TrePress, Roma, 2019, p.9-10

¹⁵ S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, op.cit., p. VIII

¹⁶ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta, 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma, 2001, p.369

¹⁷ G. Canova, *Cinema italiano e immaginario collettivo*, in P. Bertetto, *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2011, p.47

sintomi da una parte di un bisogno scoperto, dall'altra di un vuoto simbolico, di cui il genere rappresenta un surrogato immaginario.»¹⁸

Che sia stata proprio la commedia una delle forme strutturanti il discorso sull'identità degli italiani potrebbe altresì correlarsi alla mancanza di un'epica nazionale in cui riconoscere stabilmente se stessi e la propria esperienza contemporanea – situazione, questa, che potrebbe avere contribuito alla percezione dell'identità come un costrutto instabile e provvisorio. Come osserva Canova,

«Che l'immaginario formalizzato e figurativizzato dal cinema italiano sia un immaginario prevalentemente individuale, refrattario e insofferente nei confronti di qualsiasi ipotesi di socializzazione o di condivisione collettiva, trova conferma nella terza e più radicale tra le rimozioni che lo connotano: quella dell'*epos* in quanto racconto condiviso sulle origini e la storia della comunità che attorno a quell'immaginario ruota e che in esso si riconosce. [...] Privo di un *epos* prefilmico condiviso, così come di miti di fondazione a cui far riferimento, il cinema italiano non ha saputo colmare il vuoto culturale della società di cui era espressione e costruire – neppure negli anni in cui era comunque il medium egemone nei processi di produzione e circuitazione dell'immaginario collettivo – processi di rielaborazione epica della storia o della comunità nazionale.»¹⁹

Attraverso un percorso diacronico che dalla commedia degli anni Trenta arriva a quella degli anni Duemila, l'elaborato si propone di osservare attraverso un campionario di maschere bugiarde come le evoluzioni storiche dell'*homo mendax* cinematografico abbiano narrato le evoluzioni socioculturali del Paese. Obiettivo del lavoro non è tanto quello di avvalorare o sconfessare l'effettiva presenza di un legame tra gli italiani e la bugia, quanto più cogliere, come suggerisce il titolo del progetto, i modi e le forme attraverso cui il cinema ha rappresentato la finzione e la messa in scena degli italiani.

¹⁸ M. Comand, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.38

¹⁹ G. Canova, *Cinema italiano e immaginario collettivo*, op.cit., p.53

Il primo capitolo si propone di esplorare il concetto di bugia attraverso una prospettiva trasversale per cogliere la sua percezione e rappresentazione nell'immaginario collettivo nazionale. In questa sede si prenderanno in considerazione quattro figure della bugia nella storia della letteratura occidentale, ovvero il profilo bugiardo della *metis* di Ulisse nell'*Odissea* che rende i suoi continui travestimenti simili a quelli dell'attore, le bugie del *miles gloriosus* e del *servus callidus* sulla scena teatrale comica plautina che avvicinano la figura del secondo a quella dello sceneggiatore e del regista, la punizione dei fraudolenti nell'*Inferno* dantesco le cui colpe derivano dall'aver falsificato la propria persona e il naso lungo di Pinocchio nell'opera collodiana quale espressione della tensione metamorfica tra amorfismo e forma, animato e inanimato, pre-vita, vita e morte. Il fine è quello di osservare la persistenza della bugia in quattro opere fondamentali nell'autocoscienza nazionale, ma anche il carattere soggettivo e mutevole, culturalmente e storicamente determinato dello sguardo sul tema che, nel corso del tempo, ha assunto configurazioni rappresentative differenti in virtù dell'interferenza del suo osservatore.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi teorica della commedia. In un primo momento, guidati da Aristotele, Northrop Frye, Maurizio Grande e Michail Bachtin, si prenderanno in considerazione l'oggetto, la forma, i personaggi e l'azione della commedia, osservando come essa istituisca l'ingresso dell'individuo nella società e metta a fuoco l'installazione del soggetto nell'ordine del simbolico e sociale. Considerando la commedia cinematografica italiana, si prenderà dunque in analisi il già citato tema della vicinanza tra la scena della vita quotidiana e quella della commedia attraverso gli studi di Gian Piero Brunetta, Gian Battista Canova, Masolino D'Amico, Aldo Viganò e Maurizio Grande, con il fine di osservare come il genere sia stata unanimemente considerato in grado di «restituire una immagine speculare abbastanza fedele dell'italiano medio, dei suoi vizi e delle sue virtù»²⁰. Una terza riflessione inerisce infine al comico e al riso: leggendo comparatamente le riflessioni di Henri Bergson e di Luigi Pirandello, si osserverà come il riso possa leggersi come l'avvertimento di un automatismo o di un'inautenticità che stride, e che interrompe, la fluidità della vita che costituisce la norma del reale e come

²⁰ G. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1982, p.509

il comico sorga nella tensione e nell'incongruenza tra l'individuo, ancora insociabile, legato a un ordine pre-simbolico e presociale, e la norma sociale. È proprio in questa fase transizionale, legata al «malessere del soggetto che si fa io»²¹, che la bugia afferma massimamente la propria presenza, profilandosi come pratica soggettiva individuale e quotidiana che regola i «meccanismi di *integrazione e rigetto*»²² del soggetto dei confronti della società.

Il terzo capitolo è infine volto a tracciare un'evoluzione storico-cinematografica della bugia nel corso del settantennio preso in esame attraverso i ritratti di dieci attori che hanno incarnato differenti declinazioni e manifestazioni della tema sul grande schermo. Quella che si verrà a configurare è la storia di una mascolinità bugiarda: le ragioni sono di ordine eminentemente statistico, in quanto la commedia italiana si è prevalentemente declinata al maschile²³. Questa prevalenza di genere ha tuttavia consentito di individuare proprio nella bugia uno dei dispositivi ausiliari attraverso cui il maschile ha regolamentato la propria riconfigurazione identitaria nel corso del XX secolo.

La scena si apre sulle commedie del travestimento degli anni Trenta, in cui la bugia, che si configura primariamente nei termini dell'acquisizione di un'identità fittizia, è funzionale a entrare nell'orbita del desiderio altrui, e il truccarsi dei personaggi, che provano ad ascendere o discendere mimeticamente in condizioni sociali che non appartengono loro, risponde ad un desiderio di riconoscimento. La prima maschera che si prenderà in considerazione è quella di Totò che, incarnando la miseria italiana nel periodo (post)bellico e muovendosi sullo sfondo di una netta opposizione tipologica, umana e sociale definita paradigmaticamente in *Siamo uomini o caporali*, delinea un orizzonte in cui la truffa e il travestimento si rivelano tanto occasioni per soddisfare i bisogni primari (mangiare, bere, sopravvivere) quanto espedienti per sbeffeggiare anarchicamente l'assurdità dell'autorità. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, nel secondo dopoguerra italiano, in Italia scoppia il boom economico e, mentre il volto del Paese si trasforma radicalmente, si assiste al passaggio da un'economia agricola a un'economia industriale, al progressivo abbandono delle campagne, a processi di urbanizzazione, alla

²¹ M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003, p.39

²² Ivi, p.38

²³ G. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume 4. Dal miracolo economico agli anni Novanta. 1960-1963*. op.cit., p.139

nascita di nuovi beni di consumo e all'affermarsi di nuove abitudini e comportamenti. Da un punto di vista antropologico e sociale, con la liberalizzazione sessuale il Paese è segnato dall'assorbimento di una fase storica caratterizzata dal modello virilistico e autoritario della mascolinità patriarcale e dall'affermarsi di una progressiva riarticolazione dell'identità maschile. Come già evidenziato, il genere che seppe restituire in modo più rilevante e sfaccettato questo «profondo mutamento di valori, desideri, comportamenti»²⁴ che investì la vita quotidiana degli italiani fu proprio la commedia all'italiana²⁵, vero e proprio «macrosistema produttivo, economico, narratologico, divistico, linguistico, nel quale si depositano, nella maniera più rappresentativa, i segni, lo stato euforico e le paure dell'Italia che cambia»²⁶. Nell'arco di un ventennio inaugurato da *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958), considerato il prototipo del genere²⁷ e chiuso dai malinconici disincanti di *La Terrazza* (Ettore Scola, 1980), la commedia all'italiana ha scritto sullo schermo «un accurato dizionario sociologico degli italiani»²⁸. In un'attenta metabolizzazione delle trasformazioni del corpo sociale attraversato da spinte sempre più individualistiche e disgregative, il genere perde il moto «ascensionale» che l'aveva caratterizzata negli anni Cinquanta per divenire commedia «discensionale»²⁹ popolata di mostri³⁰ e in cui il soggetto, inadattabile alle norme sociali, non è più «disposto a elasticizzare il proprio io pre-sociale per entrare nella società»³¹, ma «aspira piuttosto – in sintonia con

²⁴ S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carrocci, Roma, 2011, p.105.

²⁵ Per un approfondimento sulla commedia all'italiana, si vedano G. Canova, *La commedia all'italiana: l'"invenzione" della borghesia*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969*, Marsilio, Venezia, 2002, pp.111-129; M. Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano, 2010; E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma, 2015; M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003; M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Mondadori, Milano, 1985; A. Viganò, *Commedia italiana in cento film*, Le Mani, Genova, 2014.

²⁶ G. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003, p. 221

²⁷ «Il film segna, si può dire, l'atto di nascita di un nuovo cinema comico italiano, più raffinato e umoristico di quello di un tempo, meno volgare e realizzato con maggior decoro.», cfr. Rondolino, in G. Rondolino (a cura di), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1945-1965*, Bolaffi, Torino 1966.

²⁸ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p. 70

²⁹ La distinzione fra commedia ascensionale e discensionale è stata operata da Maurizio Grande in *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Buzoni, Roma, 1986.

³⁰ Il riferimento è al volume-intervista curato da J.A. Gili, *Arrivano i mostri. I volti della commedia all'italiana*, Cappelli, Bologna, 1980

³¹ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.

l'etica esibizionistica del successo a ogni costo – a uscire dal corpo sociale (e dall'anonimato che questo spesso comporta) per distinguersi e per dominarlo dall'alto della propria presunta eccezionalità»³². Il tema dell'integrazione è sostituito da quello della fuga: mettendo in scena il contrasto tra «un solo (l'individuo) e un "tutti" (la società)»³³, un «conflitto tra il singolo e il suo ingresso nell'arena pubblica»³⁴, il filone smette inquadrare le tradizionali figure dell'integrazione come varchi attraverso cui l'individuo entra nella società e li rende ostacoli che egli tenta di rimuovere o superare proprio attraverso la bugia, l'impostura e il travestimento:

«Il matrimonio non diventa più la *meta* e il *mezzo* dell'entrata in società, ma si trasforma in una reclusione forzata [...], il lavoro non definisce più la forma dell'integrazione adulta nella società, ma una gabbia asfittica che riduce l'uomo in una condizione di "schiavitù" agli occhi di un soggetto avido, millantatore, libero da qualsiasi vincolo che non sia quello con il suo inalienabile narcisismo che lo porta a "bruciare" situazioni e persone, inseguito dalla minaccia di una sanzione per la sua inadempienza sociale: è il *Sorpasso* di Risi.»³⁵

Sulla cresta di quell'«ondata di euforia artificiale che inebria, ubriaca, stordisce e fa perdere il senso della realtà»³⁶ generata dal miracolo economico, i protagonisti della commedia all'italiana si lanciano nella carnevalesca parata di maschere che si «muovono alla cieca inseguendo un mito del successo che va raggiunto subito e a qualunque costo»³⁷, in una stagione storico-cinematografica che segna la preminenza dell'apparenza sull'essere:

³² G. Canova, *La commedia all'italiana: l'"invenzione" della borghesia*, in Canova G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969*, Marsilio, Venezia 2002, p.113

³³ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p. 9

³⁴ M. Comand, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.9

³⁵ R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma, 1999, p.39

³⁶ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.40

³⁷ G. Canova, *La commedia all'italiana: l'"invenzione" della borghesia*, in Canova G. (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969*, op.cit., p.117

«Importante diventa apparire: il cinema degli anni '60 racconta la messa in scena di un'opulenza illusoria, costruita sulle sabbie mobili. L'italiano popolare, il piccolo e medio-borghese, mimetizza sempre più le proprie povere origini ed entra di slancio nella civiltà dei consumi. Il nuovo status non gli impedisce di accorgersi che la rapidità del mutamento è stata eccessiva, il cammino alle sue spalle è disseminato di rovine sentimentali e il benessere economico è raggiunto al prezzo del deserto affettivo e alla rinuncia di non pochi ideali e valori.»³⁸

Attraverso l'arte di arrangiarsi dei protagonisti di Alberto Sordi, l'istrionica moltiplicazione identitaria di quelli di Vittorio Gassman e l'incontenibile e incontenibile bulimia sentimentale di quelli di Ugo Tognazzi si osserveranno i modi in cui il soggetto si camuffa con se stesso e con gli altri nel proprio complicato rapporto con la società: la commedia all'italiana è segnata dal boom di bugie di individui voraci e arrampicatori, disposti a cedere un occhio (Sordi), a tradire ogni ideale (Gassman) e a rimanere paralizzati dalla propria stessa foga di vita (Tognazzi) pur di soddisfare le proprie pulsioni. Dal confronto con la società, l'identità del singolo – che è sempre qualcosa di incerto, opaco e problematico da modellare, mettere in gioco e in maschera – ne esce quasi sempre sconfitta³⁹, tuttavia: «i perdenti sono perdenti, i vincenti sono infelici»⁴⁰. Nel corso degli anni Settanta, segnati dal terrorismo interno e da attentati e conflitti intestini alla penisola, la commedia perde il proprio slancio vitalistico per ripiegare su se stessa, diventa disincantata e crepuscolare, innervata di tragedia, malinconia e amarezza, come mettono in scena sia le storie ambientate nel passato (*C'eravamo tanto amanti*, *Una giornata particolare*), sia quelle calate nel presente (*Amici miei*, *Un borghese piccolo piccolo*, *La terrazza*), che testimoniano la disfatta sociale del Paese. Gli anni di Piombo significano «perdita di qualsiasi fiducia nella leggibilità del presente»⁴¹ ed è

³⁸ G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Vol.3, Einaudi, Torino, 2000, pp.943-944

³⁹ A compendiare la drammaticità che innerva queste vite comiche è un'iconica battuta del personaggio interpretato da Gassman in *La Terrazza* (Ettore Scola, 1980): «Ormai siamo tutti così, personaggi drammatici che si manifestano solo comicamente.»

⁴⁰ M. Comand, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.8

⁴¹ G. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, op.cit., p.233

proprio in questo orizzonte di opacità e illeggibilità che si afferma la maschera grottesca di Ugo Fantozzi, l'uomo qualunque nato dalla penna di Paolo Villaggio che, nella saga diretta da Luciano Salce e Neri Parenti, incarna il capro espiatorio e la vittima prediletta di una società gerarchica basata sulla disonestà, la slealtà e la delazione. Goffo rovesciamento delle maschere della commedia all'italiana, Fantozzi non riesce a rivendicare in alcun modo la propria identità e le sue bugie, che sorgono come spontanea resistenza al suo mancato riconoscimento sociale, non hanno alcuna presa modellante sul reale. Laddove la commedia all'italiana aveva «scavato nelle mille contraddizioni e ipocrisie dell'Italia dal dopoguerra agli anni '70,»⁴² nel corso degli anni Ottanta si affermano invece sulla scena cinematografica italiana i «malincomici», attori-autori come Carlo Verdone, Massimo Troisi e Roberto Benigni che, contaminando la commedia di malinconia, mettono in scena un modello antropologico che rivela «il disagio dell'individuo solitario nel deserto ideale ed esistenziale della civiltà di massa»⁴³ e «inscenano lo spaesamento conseguente alla crisi attuale»⁴⁴

«Smentendo quasi del tutto quell'aderenza al presente e alle tensioni sociali che aveva definito i cardini della commedia all'italiana, figlia del neorealismo, la nuova commedia dei "malincomici" è intimista e sentimentale, è parte di una più generale autobiografia di una generazione disincantata e disillusa. Di più: fragile e indifesa. Eternamente adolescente. E tenuta in scacco permanente da un interlocutore femminile che è una controparte considerata con sospetto o quantomeno con estrema cautela.»⁴⁵

Il tema privilegiato da questi attori-autori è infatti quello dell'amore⁴⁶: Verdone e Troisi mettono in scena protagonisti affetti da insicurezze e nevrosi, impegnati

⁴² P. D'Agostini, *I "malincomici"*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985. Volume 13*, Marsilio, Venezia 2005, p.278

⁴³ L. Micciché, *Gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, p.394

⁴⁴ P. Russo, *Non ci resta che ridere. La commedia tra passato e presente*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985. Volume 13*, op.cit. p.391

⁴⁵ P. D'Agostini, *I "malincomici"*, in V. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985. Volume 13*, op.cit., p.278

⁴⁶ Sul tema dell'amore, cfr Brunetta, «In anni di crollo di tutti i valori e tutte le certezze, le sabbie mobili dell'amore sono il terreno che tutti calpestanto con gran rispetto, pur sapendo i pericoli

in una complicata negoziazione identitaria, i loro film possono leggersi come documenti sullo stato psicologico dell'uomo in un periodo storico immediatamente successivo alla rivoluzione sessuale che ha prodotto profonde trasformazioni del rapporto uomo-donna⁴⁷. La bugia, che si esprime in Verdone come possibilità di suturazione identitaria e in Troisi come lenimento all'irruzione del reale, diviene allora sotterfugio attraverso cui l'uomo, legnoso, poco pratico, con difficoltà interpretative dei cambiamenti sociali in atto, può aggirare le proprie difficoltà esistenziali e fare fronte a un femminile sempre più emancipato, disinvolto, consapevole e pragmatico. Con la maschera mobile, mutevole e impertinente di Roberto Benigni si prenderà invece in considerazione la bugia come espressione della vitalità, dell'irrisione dell'autorità e del rovesciamento (ludico) della realtà.

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, infine, gli italiani si lasciano alle spalle gli anni di Piombo e si tuffano in una «situazione di euforia economica del tutto nuova, che vede un rinnovamento completo dei modi di arricchirsi e delle forme di consumo»⁴⁸. In questo contesto si assiste al consolidamento del filone dei cinepanettoni che, segnando il trionfo della «positività dell'Uguale»⁴⁹ di cui scrive Han e la dittatura del «Sì»⁵⁰ su cui riflette Heidegger, mettono in scena

«l'Italia dell'apparire, un'Italia artificiale creata dalla televisione, [...], un'Italia rampante e volgare, facilmente corrompibile, priva di senso politico e sociale e del tutto impermeabile alle leggi e ai più elementari principi morali e civili.»⁵¹

L'attenzione si rivolgerà soprattutto alla vita “espansa” dei personaggi millantatori e infedeli di Christian De Sica, per cui la costruzione mirabolante e vanagloriosa di bugie si rivela funzionale a dare sfogo al godimento acefalo che il personaggio incarna.

che corrono.» in *Storia del cinema italiano. Volume 4. Dal miracolo economico agli anni Novanta, 1960-1993*, op.cit., p.569

⁴⁷ Si pensi a come il confronto tra le due generazioni – quella dei padri del boom e quella votata al fallimento dei figli – sia messa in scena, soprattutto attraverso la scelta del cast, in un film come *In viaggio con papà* (Alberto Sordi, 1982).

⁴⁸ G. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, op.cit., p.377

⁴⁹ B. Han, *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Milano, 2016, p.7

⁵⁰ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976, p.210-219

⁵¹ G. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, op.cit., p.377

1. Sulla bugia

1.1. Semantica della bugia

Una prima riflessione sulla bugia non può prescindere da una analisi semantica del termine, grazie alla quale risulterà possibile inquadrare l'argomento da una prospettiva che, oltre al suo rapporto oppositivo con la verità, rivela anche la sua parentela con l'ambito della creazione e della retorica. Nel *Grande Dizionario della lingua italiana*, sotto la voce bugia si legge:

1. Affermazione consapevolmente contraria alla verità, menzogna
2. Locuz. Proverb.
 - *Le bugie son zoppe, le bugie hanno le gambe corte.* In breve tempo si scopre la verità che la bugia doveva occultare.
 - *La bugia monta a cavallo sul naso o corre su per il naso, e anche: le bugie hanno il naso lungo:* quando chi mente arrossisce o si confonde, tradendosi da solo.
3. Figur. Finzione, parvenza ingannevole, bene illusorio.
4. Invenzione poetica, favola.
5. Macchiolina bianca delle unghie (così detta familiarmente, per la consuetudine di far credere ai bambini che ciascuna sia il segno di una bugia che hanno detta).
6. Fiore di bugia: soffione o dente di leone (la denominazione *fiore di bugia* è dovuta all'usanza popolare di mettere alla prova la sincerità di una persona facendola tentare di dissolvere con un soffio la lieve palla biancastra in cima allo stelo).⁵²

Nella propria accezione letterale (1), la bugia è un atto comunicativo che può anzitutto leggersi attraverso la teoria dell'enunciazione di Emile Benveniste e il quadrato semiotico della veridizione di Julien Greimas.

In particolare,

⁵² S. Battaglia, *Grande dizionario della grande lingua italiana*, Utet, Torino, 2002, p.433

«L'enunciazione è la struttura di mediazione che converte la *langue*, il sistema della lingua, in *parole*, discorso preso in carico individualmente; e contemporaneamente, essa è l'istanza di instaurazione del soggetto. L'enunciazione è dunque l'atto individuale attraverso il quale il parlante si appropria della lingua, mettendola in funzione nel discorso, e tramite il quale egli enuncia se stesso come soggetto.»⁵³

La bugia si profila dunque come appropriazione soggettiva e individuale del linguaggio⁵⁴ attraverso cui l'enunciatore trasmette deliberatamente al proprio destinatario un enunciato contrario alla verità.

Attraverso il dispositivo del quadrato della veridizione, che è una particolare occorrenza del quadrato semiotico⁵⁵ di Greimas caratterizzato dallo schema *apparire/non apparire ed essere/non-essere*, si possono invece sistematizzare le categorie del vero, del falso, del menzognero e del segreto all'interno di un enunciato. Come esemplifica la Fig.1,

«Vero viene definito come ciò che è quel che sembra, segreto quel che non sembra ciò che è, menzognero è detto chi non è ciò che sembra, falso chi non sembra e non è.»⁵⁶

⁵³ U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma, 2003, p.117

⁵⁴ Benveniste elabora la propria teoria dell'enunciazione e della soggettività evidenziando proprio come «il linguaggio è organizzato in modo da permettere a ogni parlante di *appropriarsi* dell'intera lingua designandosi come *io*» e la «soggettività è la capacità del parlante di porsi come soggetto», cfr. Benveniste, in *La soggettività nel linguaggio*, in E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p.312

⁵⁵ «Si intende per quadrato semiotico la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una categoria semantica qualunque», cfr. A.J. Greimas, J. Courtès, in P. Fabbri (a cura di), A.J. Greimas, J. Courtès, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano, 2007, p.265

⁵⁶ U. Volli, *Manuale di semiotica*, op.cit., p.58

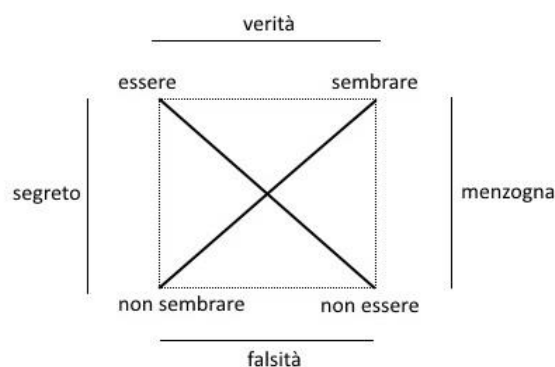


Figura 1. Quadrato semiotico della veridizione

La menzogna è dunque il «termine complementare che sussume i termini non-essere e di apparire situati sulla deissi negativa.»⁵⁷

La concezione filosofica di verità a cui si farà riferimento in questa sede è, in senso più lato, quella diffusa tra le scuole presocratiche ed esplicitamente formulata da Platone nel *Cratilo*, per cui «Vero è il discorso che dice le cose come sono, falso quello che le dice come non sono.»⁵⁸ Considerando la letteratura sull'argomento attraverso una prospettiva multidisciplinare⁵⁹, nella bugia risultano essenziali sia la presenza dell'intenzione soggettiva e deliberata del parlante di trarre in inganno il proprio interlocutore, sia il carattere di «interazione sociale»⁶⁰ che essa prevede. In particolare, «Nella menzogna, chi mente vuole far intendere il contrario di quello che pensa e quello che sa»⁶¹, la bugia è «la scelta deliberata e non dichiarata di trarre in inganno il

⁵⁷ P. Fabbri (a cura di), A.J. Greimas, J. Courtès, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, op.cit., p.194

⁵⁸ Platone, *Cratilo*, Laterza, Roma, 1996, p.7, 385b.

⁵⁹ La letteratura sull'argomento fa riferimento anche alla menzogna e all'inganno che, a dispetto delle differenze terminologiche, possiedono meccanismi analoghi da un punto di vista del modello comunicativo. Per approfondire l'argomento attraverso un approccio multidisciplinare e trasversale, si vedano A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Mondadori, Milano, 2001; L. Anolli, *Mentire*, Il Mulino, Bologna, 2003; C. Castelfranchi, I. Poggi, *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, Carocci, Roma, 1998; Lavagetto M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 1992; M. Bettetini, *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2001.

⁶⁰ L. Anolli, *Mentire*, op.cit. p.16

⁶¹ Ivi, p.13

destinatario»⁶², l'inganno può definirsi quale «atto sociale, atto finalistico in cui un agente ha lo scopo di far avere ad un altro agente conoscenze false e inadeguate»⁶³. Lavagetto propone un'ulteriore declinazione della bugia:

«Nella bugia si possono distinguere due momenti: l'occultamento della verità e la costruzione di un racconto falso. I due momenti non si implicano necessariamente: la verità può essere nascosta grazie a una semplice omissione, di cui un abile bugiardo riesce a mimetizzare o a confondere le tracce. Ma anche il racconto falso può essere indipendente dalla necessità/desiderio di occultare qualcosa: allora è *gratuito* e sembra non avere alcuno scopo (in questo caso, la bugia è premio a se stessa.»⁶⁴

L'interlocutore può dunque essere ingannato mantenendolo nell'ignoranza o inducendolo in errore e le menzogne possono distinguersi in menzogne per dissimulazione, che consistono nell'occultare informazioni che si ritengono vere (inganno per omissione) e in menzogne per simulazione, che consistono nel comunicare informazioni che si sanno false come se fossero vere (inganno per commissione).⁶⁵ Nel primo caso, si è di fronte a una condizione di privazione, nel secondo, di un processo di deviazione delle conoscenze e di fabbricazione di informazioni false.⁶⁶ In quanto atto comunicativo, la bugia si esprime poi attraverso il linguaggio verbale e quello non verbale. A tal proposito risulta di nodale interesse il lavoro condotto dallo psicologo statunitense Paul Ekman che, grazie ai propri studi sull'analisi delle emozioni facciali⁶⁷ durante le interazioni sociali⁶⁸, ha approfondito il riconoscimento degli aspetti extra-

⁶² P. Ekman, *I volti della menzogna. Gli indizi dell'inganno nei rapporti interpersonali, negli affari, nella politica, nei tribunali*, Giunti, Firenze, 2009, p.25

⁶³ C. Castelfranchi, I. Poggi, *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, Carocci, Roma, 1998, p.43

⁶⁴ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 1992, p.7

⁶⁵ P. Ekman, op.cit., p.

⁶⁶ L. Anolli, op.cit., p.27

⁶⁷ Le ricerche di Ekman si estendono anche al sistema vocale paralinguistico, allo sguardo, al sistema cinesico dei gesti, alla prossemica e all'aptica.

⁶⁸ Per approfondire l'argomento, si vedano P. Ekman, W. Friesen, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, Giunti, Firenze, 2007; P. Ekman, *Te lo leggo in faccia. Riconoscere le emozioni anche quando sono nascoste*, Amrita, Giaveno, 2008; P. Ekman, *I volti della menzogna. Gli indizi dell'inganno nei rapporti interpersonali, negli affari, nella politica, nei tribunali*, Firenze, Giunti, 2009; P. Ekman, *La seduzione delle bugie*, Di Renzo

linguistici coinvolti nella bugia. Nel caso della finzione, egli osserva per esempio come sia più semplice falsificare le parole rispetto alla configurazione mimica del volto data la natura involontaria delle espressioni del viso, individua indizi come microespressioni e micro-gesti che consentono di riconoscere le bugie, ma anche tecniche di cui il bugiardo può servirsi per controllare la propria mimica emotiva.⁶⁹

Il tema della creazione è invece suggerito dall'accezione figurata (3) e, in particolare, dal verbo *fingere* , proveniente dal latino *fingere* e traducibile con «formare, plasmare, creare, fare, fabbricare»; «immaginare, crearsi, sognare, rappresentare»; «fingere, simulare, contraffare»⁷⁰. Se nella lingua italiana lo slittamento semantico è sulla terza accezione – come rivela il caso della bugia, legata perlopiù semanticamente alla sfera della simulazione e della contraffazione – la lingua latina richiama anzitutto il mondo delle arti e, in particolare, l'atto di plasmare e modellare una materia che prende forma. La bugia non può comunque dirsi del tutto estranea a questa accezione: la costruzione di una narrazione contraria al vero richiede infatti uno sforzo immaginativo e creativo da parte del bugiardo e la stessa bugia può intendersi come un intervento che plasma la realtà. Il bugiardo, infatti, modella le cose privandole della verità, rappresenta scenari non aderenti al vero, «impiega le parole per trasformare la realtà in modo da renderla credibile»⁷¹.

L'espressione «parvenza» può invece leggersi secondo la definizione presente nell'enciclopedia dantesca e intendersi quale

Editore, Roma, 2011; *Le bugie dei ragazzi. Frottole, imbrogli, spaccionate: perché i nostri figli ricorrono alla menzogna?*, Giunti, Firenze, 2009.

⁶⁹ Ekman evidenzia la possibilità di rettificare-specificare, modulare o falsificar il messaggio. Per rettificare un'espressione del viso si intende l'aggiunta di un'espressione del viso a quella manifestata per mascherare la prima (l'esempio più classico è il sorriso); per modulare la mimica, si regola l'intensità dell'espressione per accentuare o attenuare quello che si prova realmente; per falsificare la mimica emotiva è possibile infine mostrare un sentimento inesistente (simulazione); non mostrare quello che si prova (neutralizzazione) o mascherarlo con un'emozione fittizia (mascheramento), in P. Ekman, W. Friesen, *Giù la maschera: come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, op.cit., 2007.

⁷⁰ L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher Editore, Torino, 1990, pp.432,433

⁷¹ A. Anolli, *Mentire*, op.cit., p.77

«manifestazione visibile di un'essenza e, più in generale, l'aspetto sotto cui appare un oggetto al senso della vista. In senso forte vale anche " ciò che sta ' per ' l'oggetto ", anche in assenza di esso, e come tale denota un'apparizione ingannevole.»⁷²

Mentre l'illusione fa riferimento a una

«Deformazione o alterazione dell'atto sensitivo e intellettuale, la quale induce a considerare reale e concreto ciò che è frutto dell'immaginazione e dell'astrazione; sensazione o percezione alterata e deformata; apparenza fallace, aspetto illusorio.»⁷³

Al pari dei significati di queste due espressioni, anche la bugia, che dice le cose «come non sono» stando per «le cose come sono» suggerisce l'affermarsi di una manifestazione che, oltre a potersi rendere presente in assenza di un referente concreto e reale, può esistere proprio in sostituzione a esso.

Il richiamo all'invenzione poetica e favolistica (4) introduce invece la nozione dell'invenzione. Il concetto di *inventio*, qui riferito alla finzionalità poetica e favolistica, richiama la prima delle cinque parti in cui si articola la declamazione del discorso retorico sistematizzata dall'Anonimo della *Rhetorica ad Herrenium*. Il discorso dell'oratore si suddivide e organizza in particolare delle seguenti parti:

«L'invenzione è il trovamento degli argomenti veri o verosimili che rendano la causa persuasiva.

La disposizione è l'ordine e la distribuzione delle idee, la quale dimostra quel che va posto in ciascun punto.

L'elocuzione è l'adattamento delle parole appropriate e delle idee all'invenzione.

⁷² A. Bufano, Treccani, Enciclopedia dantesca, 1970, consultabile al link https://www.treccani.it/enciclopedia/parvenza_%28Enciclopedia-Dantesca%29/

⁷³ S. Battaglia, *Grande dizionario della grande lingua italiana*, op.cit., p.264

La memoria è la ferma acquisizione nella mente delle idee e delle parole, e della disposizione (di esse).

La recitazione è il regolar con eleganza la voce, il volto, il gesto.»⁷⁴

L'atto comunicativo del bugiardo, caratterizzato da una *inventio* di matrice simulatoria o dissimulativa, orientata verso la sottrazione o l'aggiunta di *argumenta* per nascondere il vero o per intessere una narrazione menzognera, potrebbe proprio leggersi attraverso la struttura del discorso retorico.⁷⁵ Esprimendosi con il linguaggio verbale e non verbale con il fine di predisporre l'animo dell'uditore all'ascolto e produrre adesione intellettuale ed emotiva, il bugiardo deve individuare argomenti (res) con finalità persuasive nei confronti del proprio interlocutore⁷⁶, ordinare le proprie idee all'interno di un discorso coeso, congruente, completo e sistematico attraverso tesi e antitesi, scegliere un linguaggio idoneo, avere una percezione sicura delle proprie idee che diventano parole ed esprimerle con grazia. La bugia richiede dunque uno sforzo e un impegno cognitivo, in quanto il mentitore, oltre a «fabbricare e a organizzare il falso nella sua mente, [...] deve saper gestire al meglio l'interazione con il destinatario, controllando il suo eloquio, la costruzione delle frasi e i suoi sistemi non verbali di segnalazione, al fine di evitare incongruenze tra il verbale e il non verbale.»⁷⁷

Attraverso le proprie argomentazioni retoriche, secondo Aristotele l'oratore può poi persuadere grazie al proprio carattere (*ethos*), al proprio discorso (*logos*) e alla (pre)disposizione dell'ascoltatore in un dato modo (*pathos*).⁷⁸

La costruzione dell'*ethos* del bugiardo può leggersi attraverso il concetto di *ethopoia* (da *ethos*: etica e *poieo*: creare) tipico dell'oratoria di Lisia (445 – 361 a.C.) e consistente nella capacità di costruire un'immagine credibile di sé. Lisia

⁷⁴ Anonimo, *La retorica a Gaio Errenio* in Cicerone, *Opere retoriche*, Mondadori, Milano, 2007, p.550-551.

⁷⁵ Si veda la definizione classica di retorica, cfr. Lausberg, «La retorica è un sistema più o meno elaborato di forme linguistiche e di concetti che possono servire allo scopo di ottenere l'effetto desiderato da colui che parla in una data situazione.», in *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1967, p.9

⁷⁶ La stessa *inventio* si adempie in sei parti del discorso, ovvero l'esordio (*exordium*), la narrazione (*narrationem*), la divisione (*divisionem*), la conferma (*confirmationem*), la confutazione (*confutationem*) e la conclusione (*conclusionem*), in Anonimo, *La retorica a Gaio Errenio*, op.cit., p.552-553

⁷⁷ L. Anolli, *Mentire*, op.cit., p.61

⁷⁸ Aristotele, *Retorica*, in M. Zanatta (a cura di), *Retorica e Poetica di Aristotele*, Utet, Torino, 2004, pp.147-148

svolgeva la professione di logografo, ovvero di scrittore professionista che metteva a disposizione la propria *techne* per preparare per il denunciante o l'imputato «un discorso da imparare e pronunciare davanti ai giudici il giorno del processo»⁷⁹ con l'obiettivo di costruire la loro immagine difensiva attraverso un'orazione che

«facesse scaturire davanti ai giurati l'immagine di un cittadino onesto, alieno dalle liti, corretto nella condotta civica e fiducioso nell'opera dei giudici: ed era ovviamente secondario il fatto che questa immagine avesse un fondamento nella realtà.»⁸⁰

Si è dunque di fronte alla questione dell'*inventio* e della costruzione di un *ethos* indipendentemente dalla loro aderenza alla verità: se il fine è quello di suscitare fiducia e fare apparire le cose come le si vuole, il bugiardo – tanto nell'accusa quanto nella difesa – deve proporsi e presentarsi al proprio interlocutore con un carattere individuale⁸¹ e persuasivo che costruisca un'immagine attendibile, credibile, compatta e convincente di sé. Per suscitare il *pathos*, egli deve inoltre possedere la capacità intellettuale di *intus legere*⁸² la mente⁸³ dell'altro e conoscere le credenze, le intenzioni e le conoscenze, i sentimenti e le emozioni del proprio destinatario: «L'inganno intenzionale richiede una rappresentazione della mente dell'altro e un piano per manipolarla.»⁸⁴ La persuasione del bugiardo attraverso il *logos* può infine leggersi attraverso il pensiero filosofico sulla parola elaborato da Gorgia⁸⁵ e, in senso più lato, dai sofisti, che si servivano dell'eristica (dal greco *eris*, ovvero «contesa») per prevalere nella

⁷⁹ E. Medda, *Introduzione*, in *Lisia, Orazioni. XVI – XXXIX*, Bur, Milano, 1995, p.9

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Necessario risulta dunque «creare per ogni caso una dimensione individualizzata, costruendo il discorso su misura per la persona che doveva pronunciarlo, in modo da indurre nei giudici l'impressione dell'unicità della vicenda esaminata.», cfr. Medda, *op. cit.*, p.12

⁸² A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, *op.cit.*, p.2

⁸³ Nell'etimologia di mentire, vi è appunto il sostantivo *mens*, che significa intelligenza, ragione, mente e, dunque, il verbo mentire potrebbe letteralmente tradursi con «inventare con la mente».

⁸⁴ C. Castelfranchi, I. Poggi, *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, *op.cit.*, p.151

⁸⁵ Sul valore della parola per i sofisti, cfr. Gorgia, «La parola è un gran dominatore, che con piccolissimo corpo e invisibilissimo, divinissime cose sa compiacere; riesce infatti a calmar la paura, e a eliminare il dolore, e a suscitare la gioia, e ad aumentare la pietà.», in A. Paduano (a cura di), *Gorgia. Encomio di Elena*, Epub, Liguori editori, 2007, p.28

discussione indipendentemente dall'interesse nei confronti della verità dei contenuti espressi.

Considerando le maschere del terzo capitolo attraverso la retorica aristotelica, è possibile osservare come il tentativo di persuasione attraverso *l'ethos* sia tipica dei personaggi esibizionisti interpretati da Alberto Sordi che, a dispetto dell'immagine prestazionale con cui si presentano, rivelano puntualmente la propria inadempienza al ruolo sociale interpretato. La dimensione del *pathos* è fortemente legata ai protagonisti plateali di Christian De Sica che, sforzandosi di giustificare i propri numerosi tradimenti con mirabolanti costruzioni di improbabili imbrogli, provano a fare leva sulla sfera affettiva ed emotiva del femminile in un orizzonte in cui ogni relazione umana è improntata sulla finzione e sulla messa in scena. La centralità della parola come forma e forza persuasiva è infine caratteristica di molti dei protagonisti di Vittorio Gassman, che tentano di sottrarsi alla legge proprio attraverso la corsa frenetica e torrenziale di un *logos* mai aderente alla verità.

Con il bugiardo, si è dunque di fronte a una retorica basata sulla simulazione e sulla dissimulazione, a un carattere che è un'immagine menzognera del proprio io e a una parola che assume valore psicagogico riducendosi a strumento autonomo rispetto a qualunque criterio di verità e di realtà.⁸⁶

⁸⁶ N. Abbagnano, G. Fornero, *L'ideale e il reale. Corso di storia della filosofia. Dalle origini alla scolastica*, Pearson, Milano, p.100

1.2. Paremiologia della bugia

Nel linguaggio proverbiale (2), le gambe corte e il naso lungo sono due imperfezioni corporee che, agendo per difetto e per eccesso, si profilano come (moniti di) sintomi che, nella visibilità dell'esteriorità corporea, rivelano proverbialmente l'assenza della verità. Le origini del naso lungo sono rintracciabili nel testo collodiano⁸⁷ e, in particolare, nel celebre monito che la Fata Turchina rivolge a Pinocchio:

«Le bugie, ragazzo mio, si riconoscono subito! Perché ve ne sono di due specie: vi sono le bugie che hanno le gambe corte, e le bugie che hanno il naso lungo: la tua per l'appunto è di quelle che hanno il naso lungo».⁸⁸

Le origini delle gambe corte si rinvengono invece nel racconto mitologico «Prometheus et Dolus» (Prometeo e l'inganno) di Fedro, dal sottotitolo «De veritate et Mendacio»:

«Un giorno Prometeo, creatore della nuova generazione di uomini, aveva plasmato, con mirabile maestria la Verità perché facesse trionfare la giustizia tra gli uomini. Chiamato improvvisamente da un messo del grande Giove lascia il laboratorio in custodia all'Inganno falso per indole e che aveva da poco preso a bottega come apprendista. Questi, preso dal desiderio (di superare il maestro) con mano da artista, avendo tempo a disposizione, plasmò una statua di pari aspetto, statura ed anche identica in tutte le parti del corpo. Quando ormai quasi tutto era stato completato a regola d'arte gli venne a mancare l'argilla per farle i piedi. Ritorna il maestro, e Inganno, per paura di essere rimproverato, corre a sedersi al suo posto di lavoro. Ammirando la incredibile somiglianza con la propria opera, Prometeo, volle che il capolavoro fosse ammirato (da tutti).

⁸⁷ Vedi 1.4.4.

⁸⁸ C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di un Burattino*, Mursia, Milano, p.1987, p.87

Pose, a questo punto, ambedue le statue nella fornace; dopo essere state cotte e avere ricevuto il soffio vitale la santa Verità avanzò a piccoli passi; quella priva dei piedi, invece, rimase ferma al suolo. La falsa statua, allora, frutto di lavoro fatto di nascosto, venne chiamata Menzogna; io, da parte mia, concordo con chi afferma che essa non ha i piedi. I vizi tenuti nascosti possono a volte essere di qualche giovamento agli uomini ma con il tempo la verità viene alla luce.»⁸⁹

Il racconto è molto suggestivo, soprattutto da un punto di vista terminologico, nel ricostruire le caratteristiche di Inganno (Dolus), presentata anzitutto come falsa (*fallax*) per indole. L'ambientazione dell'*officina* in cui lavoravano tradizionalmente gli artigiani riprende la vena "scultorea" che soprintende la menzogna: Dolos è infatti un apprendista recentemente formato e il verbo che descrive il suo atto di plasmare la materia è appunto *ingere*, che qui acquisisce la doppia valenza della creazione e della contraffazione. La sua statua viene descritta come un'opera che condensa in sé due spinte controverse, ossia la vocazione imitativa dell'originale individuabile nell'incredibile somiglianza (*tantam similitudinem, pari, cum positum*) e la connaturata incapacità di assolvere compiutamente alla mimesi. La mancanza di argilla (*lutum defecit*) che rende apoda la statua (*trunca*) diventa sintomo della carenza della copia rispetto all'originale, della menzogna rispetto alla verità. Pur presentandosi come una creazione che sembra identica (*facie simulacrum pari, una statura, simile et membris omnibus*), la menzogna è falsa (*falsa*), mancante e frutto di un lavoro nascosto (*furtivi labor*). La conclusione del racconto, rivelativa dell'incapacità delle bugie di stare al passo con la verità («sed tempore ipsa tamen apparet veritas»), si ricollega direttamente al motto di origine latina «Veritas filia temporis» secondo cui la verità viene letteralmente generata dal tempo.

Oltre a quella di Fedro, anche la favola «Il pastore che scherzava» di Esopo è stata un campo fertile per la nascita di alcuni proverbi:

⁸⁹ G. Somilano (a cura di), *Fedro e Aviano. Favole*, Utet, Torino, 2008, p.167

«Un pastore, che portava a pascolare il suo gregge piuttosto lontano da un villaggio, continuava a ripetere questo scherzo: con quanto fiato aveva in gola chiamava in soccorso gli abitanti del paese, gridando che le sue pecore erano assalite da un branco di lupi. Dopo due o tre volte che quelli del villaggio, spaventati, erano accorsi ed erano tornati indietro beffati, accadde che alla fine arrivarono davvero dei lupi e si misero a razzare le pecore. Il pastore chiamò i paesani in aiuto, ma quelli, convinti che, come al solito, scherzasse, non si preoccuparono affatto delle sue grida. E così gli toccò di perdere il gregge. La favola dimostra che l'unico guadagno dei bugiardi è non essere creduti neppure quando dicono la verità.»⁹⁰

Se l'aggettivo sostantivato *pseudologi* (bugiardi) – letteralmente traducibile con «coloro che dicono bugie»⁹¹ - mette in evidenza la dimensione menzognera del *logos*, in Esopo la bugia è imparentata con lo scherzo (*paidia*), che reca la stessa radice del sostantivo *pais* (bambino), in un chiaro richiamo alla dimensione infantile e a quell'idea di mantenimento del «profitto di piacere»⁹² di cui scrive Freud quando definisce lo scherzo come il secondo grado preliminare del motto di spirito, che subentra al gioco nel rafforzamento della razionalità per «mettere a tacere le rimostranze della critica, che non lascerebbero emergere il sentimento del piacere.»⁹³

È soprattutto a partire dalle locuzioni moraleggianti delle storie di Fedro, Collodi ed Esopo che si potrebbe ricostruire la paremiologia della bugia, ovvero «lo studio dei proverbi, soprattutto come espressione dell'animo e del costume popolare»⁹⁴. Attraverso questa ricognizione, ci si propone di osservare i principali modi in cui la bugia è entrata nella memoria culturale nazionale sotto forma di proverbio, ovvero di

«frase finita con valore di sentenza, che appartiene alla memoria linguistica comunitaria: si tratta di segni retorici, ossia di quelle

⁹⁰ Esopo, *Favole*, Mondadori, Milano, 1996, p.335

⁹¹ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 2002, p.2054

⁹² S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Rizzoli, Milano, 2010, p.116

⁹³ Ibidem

⁹⁴ Paremiologia, su Treccani, Vocabolario online, disponibile al link <https://www.treccani.it/vocabolario/paremiologia>

formule che riflettono il momento fantastico, poetico, dell'attività linguistica e che palesano per analogia, in modo succinto e icastico e con forte effetto retorico, un consiglio o un parere (di preteso valore universale) relativo ai più vari aspetti del vivere e dell'agire umano.»⁹⁵

Una prima occorrenza è quella delle gambe corte che ricorre in Piemonte (Le busie a sùn cùm j sop, c'a s'cunosu da luntan). Il calabrese (Lu bbuscjarde uâ tenì bbona memòrie) e il siciliano ('U munsignaru avi aviri bona memoria) riprendono il motto latino di Quintiliano («Mendacem memorem esse oportere» ovvero «Il bugiardo deve avere memoria») che ricordava proprio, in ambito retorico, «la necessità che l'oratore ricordi le proprie finzioni retoriche»⁹⁶. La memoria quale possibile luogo dello smascheramento si ripresenta anche nell'idea ligure per cui la triplice ripetizione della menzogna potrebbe far riassortire la verità facendo cadere il bugiardo in contraddizione (Pe conosce un bòxardo bezeugna fàlo parlà tre volte). Il sardo riconosce nel rapporto con l'alterità previsto dalla bugia la stessa eventualità di una testimonianza che possa attestarla (Niunu frabanciu senza testimongius), il lombardo evidenzia la parentela tra bugie e giuramenti (Busej e giurament, de solit i è parent), mentre il veneto sembra riconoscere il maggiore impegno richiesto dal mentire rispetto al dire il vero (A dir la verità basta un cojon, ma a dir busie ghe vol un bricon). In riferimento a Esopo, se l'emiliano riconosce il legame tra il bugiardo e il ladro (Chi è busèder è lèder) già presente nel mondo classico («Mendax et furax») sviluppando l'idea del furto della fiducia di chi crede, il toscano (Quand'uno per bugiardo è conosciuto, anche se dice il ver non è creduto) e il calabrese (Lu bbuscjarde canesciute dice la veretà e nn-è credute) fanno esplicitamente riferimento alla perdita di credibilità del bugiardo.

Questa mappatura sintetica della bugia consente di riconfermare il suo essere prevalentemente raccontata e rappresentata in rapporto alla verità, ma estende inoltre il raggio di riflessione all'interazione personale, osservando come la

⁹⁵ V. Boggione, L. Massorbio, *Dizionario dei proverbi: i proverbi italiani organizzati per temi: 30.000 detti raccolti nelle regioni italiane e tramandati dalle fonti letterarie*, Utet, Torino, 2004, pp.X, XI

⁹⁶ R. Tosi (a cura di), *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Bur, Milano, 2017, p.248

bugia possa erodere i rapporti interpersonali e scalfire sia la fiducia dell'interlocutore, sia l'attendibilità del bugiardo.

1.3. Iconologia della bugia

Considerando la bugia da un punto di vista figurativo a partire dall'*Iconologia* cinquecentesca di Cesare Ripa, che attinge da epoche e autori diversi nella proposta di «descrizioni iconografiche di concetti astratti» e contribuisce alla «creazione di un linguaggio allegorico omogeneo e universale, diffuso in tutta Europa»⁹⁷, risulta possibile particolareggiare il suo ritratto da parte della cultura visuale. Come mettono in luce le sue descrizioni, la bugia è anzitutto connotata negativamente nella caratterizzazione fisica e negli attributi:

«Donna involta e ricoperta nell'abito suo quanto sia possibile, il vestimento da una parte sarà bianco e dall'altra nero, terrà in capo una Gaza e in mano una seppia pesce. La parte del vestimento del color bianco mostra, che gli uomini bugiardi primieramente dicono qualche verità per nascondervi sotto la bugia, imitando il diavolo, il quale, come diceva S. Giovan Cristomomo Super Matth «Concessum est interdum vera dicere, ut mendacium suum rara veritate commendet.». L'altra parte di dietro del vestimento nero si fa in quella sentenza di Trifone Grammatico Greco, la quale diceva che le bugie hanno la coda nera, e per questa medesima ragione a questa immagine si pone in capo la gaza, che è di color vario, e la seppia, la quale, secondo che racconta il Pierio Valeriano nel libro 28., quando si sente presa, manda fuori della coda un certo umore nero, nel quale si nasconde, stimando con tale inganno fuggire dal pescatore. Così il bugiardo oscura se stesso con la finzione delle bugie, e non viene mai a luce di buona fama.»

«Donna giovane, brutta, ma artificiosamente vestita di color cangiante, dipinto tutto di mascare di più sorti e di molte lingue; sarà zoppa, cioè con una gamba di legno, tenendo nella sinistra mano un fascetto di paglia accesa. S. Agostino dipinge la bugia dicendo che è

⁹⁷ C. Ripa, *Iconologia*, Einaudi, Torino, 2012, p.VIII. Per approfondire le evoluzioni dell'allegoria nel corso delle varie edizioni, si veda il sito <https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/bugia-1611/>

falsa significazione della voce di coloro che con mala intenzione negano, ovvero affermano una cosa falsa. E però si rappresenta in una donna giovine ma brutta, essendo vizio servile e fuggito sommamente nelle conversazioni de' nobili, in modo che è venuto in uso oggidì, che attestandosi la sua nobiltà, come per giuramento nel parlare, si stima per cosa certa, che il ragionamento sia vero. Vestesi artificiosamente, perché con l'arte sua ella s'industria di dare ad intendere le cose che non sono. La vesta di cangiante dipinta di varie sorti di mascare e di lingue dimostra l'incostanza del bugiardo, il quale, dilungandosi dal vero nel favellare, dà diversa apparenza di essere a tutte le cose, e di qui è nato il proverbio, che dice «Mendacem oportet esse memorem». Il fascetto della paglia accesa altro non significa se non che, sì come il detto fuoco presto s'appiccica, e presto s'ammorza, così la bugia presto nasce e presto muore. L'esser zoppa dà notizia di quel che si dice trivialmente, che la bugia ha le gambe corte.»⁹⁸

B U G I A .

Di Cesare Ripa .



Figura 2. La bugia

Oltre alla trasformazione di elementi mitologici (le gambe corte) e paremiologici (la memoria lunga) in elementi figurativi, le descrizioni di Ripa, da leggersi anche sotto le influenze del Cristianesimo, introducono il tema dell'abito

⁹⁸ C. Ripa, *Iconologia*, Einaudi, Torino, 2012, p.66-68

indossato dalla bugia che, rivelandone la doppiezza (il contrasto cromatico bianco/nero) e la disorientante molteplicità (la presenza di più colori che cambiano, di maschere e di lingue) nel contrasto tra essere e apparire, rimanda alla presenza di un velo-vestimento artificioso che occulta la verità.

Da una parte, la bugia si presenta come azione diabolica che prova a oscurarsi, con riferimento al meccanismo furtivo e di occultamento tipico della gazza e a quello difensivo della seppia che, per confondere i predatori e sottrarsi alla loro presa, secerne un liquido scuro; dall'altra, la temporalità di questo nascondimento si presenta come momentanea, destinata a essere smascherata al pari del fascetto di paglia che, quando si accende e prende fuoco, si riduce brevemente in cenere.

Secondariamente, la bugia risulta imparentata ad altre allegorie (Frode, Morte, Simulazione, Tradimento e Inganno) attraverso il *topos* visivo della maschera, «simbolo che (a parte la sua connotazione creativa e legata all'imitazione⁹⁹) è costantemente associato a qualità fortemente negative.»¹⁰⁰ La Frode tiene una maschera nella mano sinistra in quanto «fa apparire le cose altrimenti da quel che sono per compire i suoi desideri»¹⁰¹. La Morte ha una maschera sulla testa, «di bellissima fisionomia e colore, perché non a tutti si mostra medesima, ma con mille faccie continuamente trasmutandosi, ad altri spiace, ad altri è cara, altri la desiderano, altri la fuggono, et è il fine di una prigione oscura a gl'animi gentili, a gl'altri è noia, e così l'opinione de gli uomini si potrà dire che siano le maschere della Morte.»¹⁰² La Simulazione è una «donna con una Maschera sopra al viso, di modo che mostri due faccie; sarà vestita cangiante, e nella destra mano terrà una Pica [...] Però tiene la maschera sopra il volto, ricoprendo il vero per far vedere il falso. Il che mostra ancora per lo color cangiante della veste.»¹⁰³ Tradimento è una furia che tiene una «maschera sopra il viso»¹⁰⁴, Inganno una donna con una «maschera di bellissima giovane e riccamente ornata, e sotto si scuopra parte del viso di vecchia molto difforme

⁹⁹ L'unica allegoria la cui maschera ha connotazione positiva è invece la commedia, presentata come una «donna in abito di zingara [...]; nella mano destra terrà un cornetto da sonar di musica, nella sinistra una maschera, [...] Il cornetto e la maschera s'adoprovano nelle Comedie de gl'antichi, e notano l'uno l'armonia e l'altro l'imitazione.» cfr. Ripa, *Iconologia*, op.cit., p.97-98

¹⁰⁰ S. Maffei, *Commento* in C, Ripa, *Iconologia*, op. cit., p.643

¹⁰¹ C. Ripa, *Iconologia*, op.cit., p.213

¹⁰² Ivi, p.401

¹⁰³ Ivi, p.538

¹⁰⁴ Ivi, p.575

e canuta. [...] La sua veste sarà dipinta a maschere di più sorti, perché in ogni occasione l'uomo che per abito o per natura procede doppiamente, la sua fraude e l'inganno apparecchia.»¹⁰⁵

Attraverso il tema della maschera è possibile fare luce su un terzo punto, ovvero la rap(presentazione) figurativa oppositiva tra bugia e verità che, a differenza delle allegorie travestite, può presentarsi nuda.

«È una bellissima donna nuda che tiene con la mano destra, in alto, il Sole guardandolo attentamente. Con l'altra mano tiene un libro aperto e un ramo di palma mentre appoggia il piede destro su una sfera che rappresenta il globo. La verità è nuda perché si presenta come è naturalmente e semplicemente; è amica del Sole e quindi della luce. Nei libri si trova la verità delle cose, mentre il ramo della palma sta a significare che non cede al peso delle cose contrarie e nonostante tutto tende verso l'alto, indicando forza e vittoria. Il mondo le sta ai suoi piedi perché la verità è superiore a tutte le cose ed è più preziosa di qualsiasi bene terreno. Menandro scriveva che "la verità è cittadina del Cielo e che gode solo stare tra' Dei."»



Figura 3. La verità

¹⁰⁵ Ivi, p.281

Scevera di ogni orpello o velamento artificioso che possa occultarla, la verità è nuda, come già diceva il poeta Orazio (*nuda veritas*) e come rivela la stessa etimologia del sostantivo greco *aletheia*, composto da alfa privativo (α-) più λέθος (*léthos*), letteralmente traducibile con «ciò che non è nascosto»¹⁰⁶. L'amicizia con il Sole, simbolo della luce della ragione e della conoscenza, che in altre versioni diventa specchio, istituisce un rapporto di trasparenza, illuminazione e riflessione della realtà per quello che è.

La quarta evidenza messa in luce nell'Iconologia è infine la correlazione tra bugia, verità e tempo. Il tema del tempo che rivela la verità secondo il motto *Veritas filia temporis* si rinviene in numerose opere della storia dell'arte occidentale, come la scultorea *Verità svelata dal Tempo* di Gian Lorenzo Bernini (1652), in cui ritornano i motivi figurativi del globo e del sole, e la pittorica *Verità svelata dal Tempo* di Giambattista Tiepolo (1744), in cui la menzogna appare abbagliata dalla luce accecante della verità. L'azione salvifica del Tempo è altresì presente nell'*Allegoria della Verità e del Tempo* di Annibale Carracci (1684-1685) in cui il Tempo, personificato in un anziano che tiene una clessidra in mano, abbraccia e solleva da un pozzo¹⁰⁷ la figura alata della verità, personificata da un putto efebico che si guarda allo specchio e calpesta l'Inganno che, steso a terra con le braccia aperte, ha una doppia testa che suggerisce doppiezza e malvagità. Lo stesso accade in *Le Temps sauvant la Vérité du Mensonge et de l'Envie (Tempo salva Verità da Invidia e Falsità)* di François Lemoyne (1737), in cui ritorna il motivo dei panneggi ornati e colorati dietro a cui si avvolge, e nasconde, la menzogna che, sdraiata a terra, tiene in una mano una maschera e con l'altra cerca di proteggersi dalla lancia con cui Saturno, la divinità romana del Tempo, l'ha braccata.

Oltre alla gazza e alla seppia citate da Ripa, un altro animale figurativamente legato alla bugia è il serpente, presente nell'*Allegoria della menzogna* di Giovanni Bellini (1490), dove la menzogna è personificata da un uomo che fuoriesce a testa in giù da una conchiglia la cui tortuosità suggerisce la natura curvilinea e nascosta dei mezzi menzogneri e il serpente che tiene attorno alle

¹⁰⁶ L. Rocci, *Vocabolario greco italiano*, op.cit., p.68

¹⁰⁷ La figura del pozzo a cui viene spesso collegata la fuoriuscita della verità deriva dalla frase «In verità nulla sappiamo, giacché la verità sta in fondo al pozzo», attribuita da Diogene Laerzio a Democrito.

braccia può leggersi allegoricamente come l'espressione della lingua biforcuta dell'animale tentatore che ha ingannato Eva e che, nella tradizione cristiana, viene definito come la «più astuta di tutte le bestie selvatiche»¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Genesi, 3,1

1.4. Figure della bugia

Questo capitolo si propone di prendere in considerazione quattro figure della bugia nella storia della letteratura occidentale, ovvero il profilo bugiardo della *metis* di Ulisse nell'epica greca, le bugie del *servus callidus* e del *miles gloriosus* nella scena teatrale comica romana, la legge del contrappasso per i fraudolenti nella *Divina Commedia* dantesca e il naso lungo di Pinocchio nel panorama letterario novecentesco. Il termine «figura» è da intendersi in senso barthesiano: così come l'autore dei *Frammenti del discorso amoroso* aveva individuato nelle «figure» dei «frammenti di discorso», degli *schemata* attraverso cui cogliere il «correre qua e là, le mosse, i “passi”, gli “intrighi”»¹⁰⁹ dell'innamoramento, allo stesso modo si proverà a osservare queste figure non come modelli immobili, ma piuttosto come manifestazioni vive e ginniche attraverso cui la bugia si è presentata, ed è stata rappresentata, nel corso della (sua) storia. Ciò che risulta interessante osservare è la sua spiccata evidenza, oltre che il suo ruolo marcato, in quattro opere fondamentali nell'autocoscienza culturale del Paese: i poemi omerici sono infatti all'origine della letteratura e della cultura classica, il teatro plautino può considerarsi una delle esperienze archetipiche della commedia teatrale italiana, la *Divina Commedia* è il simbolo della cultura italiana nel mondo e *Pinocchio* è il libro italiano più tradotto al mondo. Oltremodo, un'istantanea sinottica delle quattro figure in analisi è rivelativa del carattere soggettivo e mutevole, culturalmente e storicamente determinato dello sguardo sulla bugia che, nell'evoluzione della storia della cultura e delle idee, è stata guardata con atteggiamento mentale ed emotivo differente assumendo configurazioni rappresentative differenti in virtù dell'interferenza del suo osservatore.

¹⁰⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p.5-8

1.4.1. Alle origini della letteratura occidentale: la *metis* di Odisseo

Alle origini della letteratura occidentale, nell'invocazione alla Musa che apre il proemio dell'Odissea («Raccontami, o Musa, l'uomo ricco d'astuzie che a lungo errò»), la prima attestazione della *metis* (astuzia) di Ulisse è nell'attributo «πολύτροπον» (*polytropon*), letteralmente traducibile con «che volge/si rivolge da molte parti» - e, dunque, multiforme, versatile, scaltro, ma anche ricco di espedienti, adattabile al massimo grado, pieno di risorse. È proprio attraverso il rivolgimento pluri (*poly*) direzionale (*trepomai*) della mente che si manifesta la *metis* dell'uomo odisseoico, dotato di astuzia intuitiva, calata nella concretezza dei problemi, abile a individuare attivamente soluzioni e paragonata, più che a quella rettilinea della volpe, a quella obliqua del polpo (*polypodos*), la cui morfologia tentacolare restituisce visivamente la possibilità di muoversi nello spazio.¹¹⁰ Uno dei tratti più caratteristici della *metis* di Ulisse è il suo essere intimamente legata a ἀπάτη (*apate*), ovvero all'inganno: che la bugia sia «prova della *metis* di Odisseo»¹¹¹ è suggerito da una *resis* della sua dea protettrice Atena:

«Astuto e scaltro sarebbe chi ti superasse:
in ogni sorta di inganni, fosse pure un dio a incontrarti.
Scellerato, dai cangianti raggi, insaziato di inganni,
nemmeno nella tua terra hai smesso di imbrogliare
e di fare racconti bugiardi, a te cari dal fondo del cuore.
Suvvia, non diciamo più di queste cose, esperti entrambi
di furbizie: tu di gran lunga il migliore di tutti i mortali
per intendimenti e discorsi, e io fra tutti gli dei
famosa per accorgimenti e scaltrezza.»¹¹²

¹¹⁰ M. Detienne, J.P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma, 1984, pp.16-37

¹¹¹ M.Müller *Athene als göttliche Helferin in der Odyssee: Untersuchungen zur Form der epischen Aristie*. Heidelberg, C. Winter. 1966, p.89

¹¹² Omero, *Odissea*, Libro XIII, Bur, Milano, 2016, pp.722-725, vv.291-299

Se, come si vedrà con Dante, durante il Cristianesimo la ragione e la menzogna si polarizzano moralmente nel Bene e nel Male, nel mondo classico la dea della ragione è anche, indistintamente, dea della metis, della premeditazione, della furbizia, degli accorgimenti, della scaltrezza e dei travestimenti che gioisce nel vedere l'abilità del proprio protetto nell'usare la bugia a fini positivi. Ulisse, che può essere considerato l'archetipo bugiardo dell'epica, il «gran maestro nell'arte di mentire»¹¹³, è un uomo dai molti inganni (*pantoious dolous*)¹¹⁴, capace di servirsi di parole (logoi) ed espedienti (poroi) a proprio vantaggio e dotato di una capacità metamorfica e polimorfica che si declina come «una forma cangiante che consiste nella capacità permanente di perdere e di assumere tutte le forme»¹¹⁵. Da un punto di vista identitario, egli può presentarsi come chiunque e come nessuno, come esemplificano le sue risposte a chi gli domanda «Chi sei?», ovvero il pastore Eumeo (XIV, v.187), la maga Circe (X, V.325), Antinoo (XVII 415-444), la moglie Penelope (XIX, v.105), il padre Laerte (XXIV, v.298-301) e Atena (XIII, 256-286). In quasi tutte le occorrenze, nel verso che introduce la sua risposta, lo stile formulare reitera l'espressione: «A lui/lei rispondendo disse l'accorto Ulisse», in cui l'aggettivo *polymetis* suggerisce e presagisce l'astuzia di una risposta tipicamente odisseica, che non si apre mai immediatamente al vero, ma si configura come racconto meditato e basato sulla contaminazione del piano reale e di quello finzionale¹¹⁶. Alla richiesta di Polifemo («dimmi il tuo nome», *Od.*, IX, v.355), Ulisse risponde: «Nessuno è il mio nome. Nessuno mi chiamano / Mia madre e mio padre e tutti i compagni.»¹¹⁷ Attraverso il pronome οὐτις (nessuno), Ulisse non si fa solo beffa (*exapate*, v.414) del Ciclope, ma nega anche la propria stessa identità per salvarsi¹¹⁸. Dall'essere nessuno, si trasforma in chiunque: al rientro a Itaca, quando domanda ad Atena di ordire un piano (v.386), lei lo rende «irricognoscibile» (*agnoston*, v.397), simile a un vecchio e miserabile mendico:

¹¹³ G. Almansi, *Bugiardi. La verità in maschera*, Marsilio, Padova, 1996, p.16

¹¹⁴ Omero, *Iliade*, XXIII, Garzanti, Milano, 1999, p.314

¹¹⁵ A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, op. cit., p.69

¹¹⁶ In particolare, Ulisse mente al pastore Eumeo (XIV, v.187), al pretendente Antinoo (XVII, 415-444), alla moglie Penelope (XIX, v.165-202; 221-248), al padre Laerte (XXIV, 244-79; 303-14), alla dea Atena (XIII, 256-286).

¹¹⁷ Omero, *Odissea*, IX, op.cit., p.525, vv.366-367

¹¹⁸ Al tempo stesso, Ulisse non riesce a vivere nell'anonimato: poco dopo, infatti, sicuro di essere salvo, rivela al ciclope la propria identità (*Od.*, IX, v.504)

affinché Odisseo possa tornare a casa e ordire la vendetta contro i Proci che aspirano alla mano di Penelope, diventa «lui stesso una menzogna»¹¹⁹. L'atteggiamento dell'eroe di fronte alla domanda identitaria che si reitera nel poema viene illustrato dettagliatamente in due versi successivi all'incontro con Atena, che gli si presenta sotto mentite spoglie (XIII, 256-286): «ma non disse cose vere / tirò indietro il discorso, come sempre / nel petto pensiero molto astuto agitando» (vv.254-256). Trattenuto dal pensiero che precede la parola, Ulisse compie un'operazione di risucchio e di nascondimento del racconto: a differenza di Achille, ricordato per la sua *menis* (ira) che non conosce mediazioni¹²⁰, Ulisse è paziente (*polytlas, talasifronos*), sa nascondersi (*katakruptein*) ed è in grado di frenare la parola¹²¹. Trovandosi in un luogo sconosciuto nell'incapacità di riconoscere la realtà, preferisce proteggersene con la parola menzognera, dilatando il tempo del dialogo per conoscere il proprio interlocutore e la situazione in cui si trova. L'eroe adotta la bugia come forma di «tutela contro l'ignoto»¹²², come schermo protettivo di fronte a chi non (ri)conosce: per affermare, salvare e riappropriarsi della propria identità, Ulisse deve nasconderla e camuffarla. È proprio in questo continuo presentarsi come altro da sé, attraverso il travestimento, la bugia e l'assunzione esteriore di identità fittizie, che Ulisse si rende simile a un attore. La stratificazione del suo pensiero è resa esplicita nell'episodio con Polifemo: quando ha l'idea di colpire il ciclope al petto con la spada, egli è trattenuto (*eruko*) da «un altro intimo impulso» (*eteros zumos*, IX, v.302) che lo frena, imponendogli di pensare che se uccidesse il ciclope, lui e i suoi compagni non avrebbero la forza di rimuovere autonomamente la porta dinanzi all'antro e rimarrebbero imprigionati. L'astuzia come chiave che capovolge la prigionia in libertà nella grotta del ciclope è rievocata ancora nell'allocuzione monologica che Ulisse fa al proprio cuore durante la notte che anticipa la strage dei Proci: «Ma tu hai resistito, finché la mia astuzia / ti fece uscire dall'antro, e tu credevi sicura la morte.» (XX, v.20,21): se l'astuzia – qui lo stratagemma di nascondersi sotto i montoni

¹¹⁹ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, op.cit., p.9

¹²⁰ Sarà proprio Odisseo a dirgli di «raffrenare nel petto l'animo tuo impetuoso», in *Iliade*, IX, vv.255-256, p.164

¹²¹ Emblematica, in tal senso, anche l'esortazione che Odisseo pronuncia al figlio Telemaco: «Taci e la tua mente frena e non far domande / questa è la norma degli Dei che han l'Olimpo», in *Odissea*, IX, 42-43.

¹²² R. Trombino, *Atena e Odisseo. La menzogna e il sacro*, in G. Marrone (a cura di), *La menzogna*, Quaderni del circolo semiologico siciliano 34-35, Palermo, 1992 pp.31-42

per sottrarsi alla vista e al tatto di Polifemo – consente l'*exagein*, ovvero l'uscita dalla cavità, dalla prigionia, dal luogo della morte e, dunque, la salvezza, questo avviene perché strettamente collegata quel secondo impulso che suggerisce di attendere il *kairos*, ovvero la giusta occasione per agire. Oltre a sapersi trattenere dall'impulso, Ulisse è anche in grado di trattenere gli altri, come rivela Menelao a Telemaco rievocando l'episodio in cui, mentre i Greci erano nascosti nel cavallo, nonostante Elena li chiamasse rievocando metonimicamente la voce delle donne greche, Ulisse seppe frenare e fermare il loro desiderio di uscire dalla statua (IV, v.284). Al pari della stratificazione dell'animo, anche la parola dell'uomo odisseico è doppia, come rivela un verso di Achille che, al sopraggiungere di Ulisse nella propria tenda, giunto per persuaderlo a combattere abbandonando il rancore contro Agamennone, dice: «Come odio le porte dell'Ade, colui che altro dice e altro cela nell'animo» (II, IX, v.312-313), rivelando con l'opposizione pronominale *allon-eteron* la differenza tra la parola pronunciata e il pensiero muto che rimane intimamente nascosto nell'animo.¹²³ La parola odisseica è come il cavallo di Troia: così come il *doron* (dono) presentato ai Troiani si rivela un *dolon* (inganno), anch'essa può nascondere altro da quello che dice: «il significante non è la cosa significata, il *nomen* non è la *res*»¹²⁴.

Ad approfondire il manifestarsi della bugia in Ulisse è tuttavia il tema unificante della struttura dell'*Odissea*, ovvero il *nostos* (ritorno), esplicitato tanto nel Proemio («cercando salvezza di vita e il ritorno per sé e per i compagni», I, v.5) quanto nella prima apparizione dell'eroe in scena¹²⁵, osservato da Calipso sull'isola di Ogigia:

«Lo trovò
 «seduto sul lido, né mai i suoi occhi erano asciutti
 di lacrime: la dolcezza del vivere si dissolveva nel pianto
 per il ritorno, perché non gli piaceva più la ninfa. [...]

¹²³ Il differente modo di porsi degli eroi deriva anche dai differenti mondi che incarnano i due eroi: Achille è rappresentativo di quello aristocratico puro (VIII secolo a.C.), mentre Ulisse di quello aristocratico che volge verso la sensibilità mercantile (VIII-VII secolo a.C.)

¹²⁴ A. Tagliapietra, *Filosofia della bugia, Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, p.95.

¹²⁵ Prima del canto V, nei quattro primi canti che compongono la Telemachia, le vicende del protagonista sono state raccontate attraverso le parole di altri personaggi.

Con lacrime e gemiti e dolori lacerandosi il cuore,
guardava spesso il mare inconsunto, e lacrime versava. »¹²⁶

Le bugie di Ulisse potrebbero allora leggersi come spia del suo intimo desiderio del ritorno¹²⁷, strumento del *logos* con cui elaborare, e superare, i turbamenti del *pathos*. Sulla preminenza delle emozioni rispetto alla ragione, e sulla loro capacità di fendere il velo dei mascheramenti, diventa allora emblematica l'imperfezione del travestimento di Ulisse ad opera di Atena che, quando torna a Itaca come mendico, viene riconosciuto dal cane Argo che, sentendo la sua voce e il suo odore, solleva il capo e le orecchie, scodinzola con la coda (XVII, v.299) e dalla nutrice Euriclea, che nota la sua cicatrice (*oulé*) sulla gamba (XVIII, v.390-398), come a suggerire lo scacco della *metis* di fronte ai segni del corpo, del ricordo, dell'affetto e della memoria.

¹²⁶ Omero, *Odissea*, V, vv.150-158, p.356-359

¹²⁷ Come racconta Igino, anche prima di partire per la guerra, pur di non andare in guerra, dal momento che gli era stato predetto che sarebbe potuto tornare solo dopo vent'anni e povero, Ulisse si era finto pazzo («insaniam simulans») ma venne scoperto dall'astuzia di Palamede («Simulationem depone»), che smaschera la verità dietro alla finzione, in *Miti*, Adelphi, Milano, 2000, p.66

1.4.2. Archetipi comici del bugiardo: il *miles gloriosus* e il *servus callidus* plautini

La seconda figura della bugia può individuarsi nella scena teatrale comica romana e, in particolare, nei tipi del *miles gloriosus* (soldato fanfarone) e del *servus callidus* (servo astuto)¹²⁸ delle commedie di Tito Maccio Plauto. Il *miles gloriosus*, che trova descrizione particolareggiata nella commedia omonima¹²⁹, è il soldato fanfarone¹³⁰, un uomo borioso, vanesio e autocompiaciuto, che millanta bellezza e gloria e che, sin dal proprio esordio in scena, ha urgenza interpellare l'attenzione del pubblico ostentando lo splendore del proprio *clipeus* (scudo)¹³¹. Bisognoso di approvazione e riconoscimento, il miles è spesso accompagnato da un *parasitus* – qui, Artotrogo¹³² – ovvero di un individuo a suo servizio, mantenuto e ingordo, che lo asseconda e lo adula (in realtà semplicemente perché spinto dalla pancia affamata, v.33-34) alludendo al suo cospetto allo statuto divino della sua bellezza (simile a quella di Achille) e all'eroismo delle sue imprese (superiore al dio Marte, ha spezzato una gamba a un elefante e ucciso settemila uomini in un giorno solo) ma rivelando, negli a parte rivolti al pubblico, come in realtà il miles sia un inventore di frottole (v.24; 33-34).¹³³

La comicità del miles deriva dalla sproporzione tra l'iperbolica immagine con cui si presenta in scena, a partire dal nome, che significa letteralmente «grande conquistatore di torri» - da πύργος (*pyrgos*) «fortezza», πόλις (*polis*) «città» e

¹²⁸ Servi callidi sono Pseudolus (Pseudolus), Tranione (Mostellaria), nome che significa gabbia, Palestrione (Miles Gloriosus), Crisalo (Bacchides), Milfione (Poenulus), Libano e Leonida (Asinaria), Epidico (Epidicus).

¹²⁹ Come viene dichiarato nel prologo dal servus, il modello di riferimento è la commedia greca *Alazon* (II, 86), composta da uno scrittore anonimo.

¹³⁰ «Il titolo greco, sarebbe Alozanone, ma noi in nostra lingua diciamo "Er Vantone" questa la traduzione romanesca che ne fa P. Pasolini, Milano, Garzanti, 1994, p.19.

¹³¹ «Fate attenzione! Il mio scudo deve brillare più dei raggi del sole in un cielo sereno, perché nel caso ci si azzuffi, fortemente abbagli in battaglia la vista dei nemici.», in *Miles Gloriosus*, Mondadori, Milano, 1999, vv.1,2

¹³² Anche l'etimologia di questo nome è parlante, da *artos*: pane; *trogo*: rodere, in L. Rocci, *Vocabolario greco-italiano*, op.cit., p.271, p.1864

¹³³ Ritratto del miles è offerto dalla cortigiana Acroteleuzio, che lo definisce «essere odioso a tutti, quel fanfarone, quel donnaiolo coi capelli tutti arricciati e tutto profumato» (III, v.923), ma anche dallo schiavo, che lo definisce «quel tipo tutto fiero della sua bellezza, sicuro che tutte le donne si innamorino di lui appena lo vedono: mentre è odioso a tutto il genere umano.», V, v.1390-1392)

víkaw (*nikao*) «vinco» -, e la pusillanimità del proprio carattere, inconciliabilità, questa, che fonda anche la comicità di molti personaggi fanfaroni interpretati da Sordi, Gassman o De Sica.

La sua funzione è quella dell'antagonista che ostacola l'amore tra due giovani: Pírgopolinice ha infatti rapito la giovane Filocomaso, di cui Pleusicle è innamorato, e sarà proprio Palestrione, che incarna il tipo del *servus callidus* ricorrente in molte commedie plautine, a risolvere la trama verso il lieto fine. Assolvendo alla funzione di aiutante, il *servus* acquisisce con Plauto un ruolo centrale sulla scena teatrale romana: grazie a «spiritosi trucchi e sapienti imbrogli» (*facetis fabricitis et doctis dolis*, II, v.147), all'abilità di manipolare la scena del visibile e dello scibile (l'idea è quella di far «calare una cataratta davanti agli occhi *del miles* per far sì che non abbia visto quello che invece ha visto», v.149), Palestrione riesce a riunire gli amanti. Il *servus* plautino è «ingegnoso» (*lepidus*, v.241), capace di costruire un «imbroglio sapiente» (*doctum dolus*, v.248) e sempre pronto a trovare «mille scuse» (*trecentae causae conligi*, v.251). La sua intelligenza astuta e brillante presenta affinità con quella di Ulisse: il *servus*, infatti, non è avventato (v.1150-1154) ma *meditans* (pensieroso) e, prima di individuare una trovata astuta (*instituum astutiam*, v.237) e preparare l'imbroglio (*dolum doloso*, v.197) è proprio osservato nell'atto di pensare («Raccolgo le idee e penso al da farsi», v.197,198). Questo atteggiamento meditativo caratterizza anche Pseudolus, il *servus* con nome parlante (*pseudolus* significa bugiardo)¹³⁴ protagonista dell'omonima commedia¹³⁵. Dotato di ingegno (*industria*), malizia furbesca (*malitia fraudolenta*, v.581) e abile nell'adeguarsi alla realtà (*versipellis*), Pseudolus esplicita chiaramente la centralità del pensiero antecedente l'azione: «Ho bisogno di concentrarmi per chiamare a raccolta tutto l'esercito dei trucchi.» (v.572) e ancora: «lo ho preparato in anticipo nella mia mente le schiere, in duplice, in triplice fila, gli inganni, le perfidie» (v.580). Attraverso la metafora militare, Plauto accosta i suoi piani a quelli del valoroso generale con cui si identifica, pronto ad assediare (*admoenire*) ed espugnare (*expugno*) la

¹³⁴ Un altro *servus* dal nome parlante è Tranione, che significa «trappola», il protagonista della *Mostellaria* che interviene per salvare l'*adulescens* dal *senex*, di ritorno improvviso da un viaggio, facendogli credere che i soldi che il primo ha speso e i suoi debiti sono stati spesi per l'acquisto di una nuova dimora in quanto la prima è infestata.

¹³⁵ Nella commedia, Pseudolus aiuta l'*adulescens* Calidoro a liberare l'amante Fenicia dalle mani del lenone Ballione.

fortezza del lenone. Oltre a pensare prima di agire (*animum advorto*, v.230, sto pensando), il *servus* sa trattenere l'irruenza degli altri («*Quid properas? Placide.*» / «Che fretta hai? Calma e sangue freddo.» (v.243) e persuaderli con la parola (*peizein*) per cogliere l'*Opportunitas* (v.669) – nell'*Odissea* il *kairòs*. In quanto abile retore, al pari di Ulisse è dunque legato all'*inventio* oratoria, condizione imprescindibile del suo stesso stare in scena: «Quand'uno si presenta sulla scena, bisogna pur che inventi qualcosa di nuovo, in una forma nuova.» (*Nam qui in scaenam provenit, novo modo novom aliquid inventum adferre addecet*, v.568-569). La vicinanza tra l'eroe epico e il *servus* sembra inoltre suggerita linguisticamente dall'uso di un lessico attinto dal mondo della sartoria. Rimandando a quell'ordine inganni già presente in Odisseo e in Penelope¹³⁶, il movimento del suo pensiero presenta infatti affinità metaforica con la trama della tessitura, come rivelano sia i suoi dubbi prima di elaborare un piano («Non ce l'hai un punto di partenza, per cominciare a tessere; non hai un termine sicuro per finir la tela.» (v.400), sia l'espressione «*consutis dolis*» (v.540) – in cui il verbo *consuo* significa, appunto, cucire (insieme). Oltre ad attingere al lessico militare e sartoriale, le azioni del *servus* vengono inoltre descritte attraverso similitudini e metafore provenienti dal mondo teatrale: vero e proprio *metteur en scène*, Palestrione viene infatti definito dal *senex* come «regista del nostro piano» (*noster architectus*, v. 901,902) e incitato da Filocomasio a «dare l'avvio alla sceneggiatura» (*age nunciam insiste in dolos*, v.357). Il *servus* assolve dunque al ruolo dell'alter ego, del doppio, del commediografo che, aiutato dalla Dea Fortuna (v.678,679), orienta la narrazione ordendo la trama con i fili dell'inganno e delle beffe, creando una commedia all'interno della commedia, muovendo onnipotente le pedine in scena come in un gioco: sarà infatti lui, dopo aver individuato i personaggi in scena, reclutato gli attori e assegnato i ruoli e i travestimenti, a offrire a ciascuno il canovaccio delle proprie azioni al fine di ingannare il *miles*¹³⁷. L'esplicitazione del *servus sed quasi poeta* si trova nello *Pseudolus* e, in

¹³⁶ Nel testo, sono due i riferimenti a Ulisse da parte di Simone: il primo occorre quando lo chiama proprio Ulisse (v.1063); il secondo, quando afferma: «In fatto di espedienti, Pseudolo ha battuto Ulisse e il cavallo di Troia» (v.1244)

¹³⁷ In *Pseudolus*, è proprio il *servus* a sottolineare l'importanza, da parte di ognuno, di aderire alla messa in scena («che sappia cosa fare, e non vacilli, e porti sino in fondo», *quid agat, ne quid titubet, docte ut hanc ferat fallaciam*, v.765)

particolare, nella scena in cui l'uomo si trova a dover trovare venti mine che non esistono:

«Ma che cosa fa il poeta? Prende le sue tavolette, cerca quel che non esiste al mondo, e tuttavia lo trova, facendo simile al vero ciò che non è che finzione. Ecco, io sarò il poeta. Quelle venti mine che sulla terra non esistono, io le troverò.» (v.401-405)¹³⁸.

Coinvolgendo nuovi personaggi e inventandosene di altri, Palestrione ordisce una doppia menzogna che corrisponde alla stessa creazione della trama comica (finzione): sfruttando il tema dei gemelli, fa interpretare a Filocomasia tanto se stessa quanto un'immaginaria gemella al fine di ingannare lo schiavo del miles che l'aveva vista baciarsi con Pleusicle. Poi, invitando i propri attori a far leva sulla vanità di Pirgopolinice e, in particolare, sul suo spacciarsi per un gran seduttore, riesce a fargli credere che la sua vicina di casa – in realtà una prostituta assoldata per interpretare l'innamorata – sia insoddisfatta del proprio matrimonio, si sia innamorata di lui e vorrebbe sposarlo. Palestrione esige che il soldato sia «beffato senza pietà» (*ludificariet laute*, v.1161) e quanto più il suo vizio viene preso in giro – attraverso similitudini che lo rendono simili a un re (V, v.1225) e dotato di una sorte pari a quella di Faone di Lesbo¹³⁹ - tanto più l'uomo rivela riconoscenza alla fedeltà del *servus* (V, v.1374-1377) senza accorgersi di rimanere «avviluppato da solo nella rete» (*sese impedivit in plagas*, V, v.1928) dell'inganno.

In virtù del suo essere *sed quasi poeta*, il *servus* riesce così a promuovere il *topos* del *mundus inversus* che caratterizza le commedie plautine. Nello scompaginamento fittizio della gerarchizzazione del *mos maiorum*, in Plauto si assiste a una sospensione della realtà che porta a un'inversione dei ruoli sociali, a un rovesciamento dei principi morali, a un'inversione del codice culturali sulla scena, tale per cui gli schiavi, che in realtà erano la parte più bassa della società, possono umiliare e beffeggiare i padroni. Questo

¹³⁸ *Sed quasi poëta, tabulas quom cepit sibi, / quaerit quod nusquam gentiumst, reperit tamen, / facit illud veri simile quod mendacium est, / nunc ego poëta fiam: viginti minas / quae nunc nusquam sunt gentium, inveniam tamen.*

¹³⁹ Un personaggio leggendario della commedia attica che, si disse, respinse Saffo causando il suo suicidio.

sovertimento della scena è ben riassunto nella consapevolezza di Palestrione («Che sorta di pasticci riesco a combinare, quanti diabolici ordigni metto in campo!», III, v.813) la cui espressione «turbo res» fa proprio riferimento al mettere in disordine, al confondere, all'ingarbugliare le cose, al falsificare il piano della scena. In affinità con il giorno dei Saturnali, ovvero la festività romana della «sospensione del tempo al potere reale e di ribaltamento delle parti»¹⁴⁰ dal sapore carnevalesco¹⁴¹ in cui, come ricorda Seneca, «agli schiavi era consentito amministrare la giustizia (ius dicere), trasformando la casa in un piccolo stato»¹⁴², nelle commedie di Plauto, giusto per il tempo della rappresentazione, i *servi* e i loro inganni diventano i sommi detentori dell'amministrazione della scena.

¹⁴⁰ M. Bettini, *La letteratura latina*, La Nuova Italia, Venezia, 1999, pp.190-194

¹⁴¹ Per approfondire l'argomento, si veda M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979

¹⁴² Seneca, *Lettere a Lucilio*, Zanichelli, Bologna, 1990, p.257

1.4.3. Nelle bolge dell'Inferno dantesco: il contrappasso per i bugiardi

Se nella scena dell'intrattenimento epico greco e comico latino la bugia è espressione della *metis* eroica e guizzo ingegnoso del protagonista che promuove il lieto fine, nella *Divina Commedia*, i "fraudolenti" sono puniti nell'VIII e nel IX cerchio dell'Inferno, suddivisi in fraudolenti contro chi non si fida e fraudolenti contro chi si fida. La gravità della loro pena e la punizione di Dante, che occupa metà della prima cantica, sono da leggersi sotto l'influenza del cristianesimo¹⁴³ e della nutrita riflessione medioevale sul tema morale della bugia¹⁴⁴ sistematizzata da Agostino nel *De mendacio* e nel *Contra mendacium*. Scrive Dante:

«Ma perché frode è de l'uom proprio male,
più spiace a Dio; e però stan di sotto
li frodolenti e più dolor li assale.» (Inf. XI, vv.25-28)

L'inganno è il peccato più spiacevole a Dio in quanto meditato dalla ragione, ovvero dalla facoltà propria dell'uomo che, lungi dal tendere verso il bene, viene impiegata consapevolmente con superbia intellettuale, degradata ad astuzia con finalità malvagie. L'intenzionalità di ingannare¹⁴⁵ è infatti centrale nella definizione di Agostino, che scrive:

«Mente chi pensa una cosa e afferma con le parole o con qualunque mezzo di espressione qualcosa di diverso. Per questo si dice che chi mente ha un cuore doppio, ossia un doppio pensiero: ha un pensiero

¹⁴³ «Non dire falsa testimonianza» dice l'ottavo comandamento, in Esodo, 20,16

¹⁴⁴ Per approfondire l'argomento, si veda C. Casagrande, S. Vecchio, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medioevale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1987

¹⁴⁵ «La menzogna è un significato falso con la volontà di ingannare» («Mendacium est falsa significatio cum volundade fallendi»), in Agostino, *Contra Mendacio*, a c. di J. Zycha, CSEL 41, F. Tempsky, Praga-Vindobonae-Lipsiae, 1990, pp.467-582, p.507

della cosa che sa o ritiene vera e che non dice, un altro di quella che sa o ritiene essere falsa e che dice al posto del primo»¹⁴⁶.

Il riferimento di Dante è quello del *peccatum linguae* ampiamente trattato in epoca medioevale: la lingua, dono con cui Dio ha differenziato l'uomo dalle altre creature, è veicolo e strumento della ragione e l'indegnità del peccato della lingua consiste propriamente nel piegare «un organo concepito come sommamente razionale verso fini illeciti, mortificando la munificenza divina.»¹⁴⁷ Nell'*Inferno*, la «chiara favella» (XVIII, v.53), ovvero la parola razionale e asservita al bene, appartiene a Dante. In particolare,

«Contro il pervertimento di una retorica condotta a operare il male, si staglia allora la retorica dantesca retta da un'intenzione rivolta al bene, e quindi portatrice di verità.»¹⁴⁸

L'intero viaggio ultraterreno può leggersi come un'ascesa verso il Paradiso, in cui tanto il Dante *auctor* quanto il Dante *agens* sono spinti dal desiderio di arrivare a Dio, e dunque alla conquista della verità, dell'amore e della ragione contro la menzogna, rappresentata invece dal diavolo che, come diceva Giovanni, «è il padre della menzogna»¹⁴⁹ Nel proprio discorso didascalico religioso e politico, la verità è per Dante un dovere poetico e morale: non ritrarsi mai di fronte a essa ma svelarla significa per l'autore lasciare un insegnamento morale al mondo, un'impronta positiva alla posterità, oltre che raggiungere un maggiore onore in quanto poeta.¹⁵⁰ L'accusa di Dante è massimamente rivolta contro le menzogne di carattere politico e sociale che derivano dalla falsità delle istituzioni, ovvero la Chiesa e l'Impero, fari dell'umanità che deviano l'uomo dal bene. In particolare, l'VIII cerchio è formato da dieci cerchi concentrici attorno a

¹⁴⁶ Agostino, *Sulla bugia*, Bompiani, Milano, 2001, p.30-31. Da notare come l'antagonismo tra *in animo-aluid* pare riecheggiare le parole di Achille.

¹⁴⁷ V. Celotto V., *La menzogna e il comico. Inferno XVIII*, in E. Malato, A. Mazzucchi, "Cento canti per cento anni" *Lectura Dantis Romana*, T. II, Salerno Editrice, Roma, 2014, p.543

¹⁴⁸ Ivi, p.548

¹⁴⁹ Giovanni, *Vangelo*, 8,44

¹⁵⁰ Questa posizione è ben espressa nel momento in cui Dante si interroga sul dire la verità o sul tacere sul regno dei morti in un dialogo immaginario con Cacciaguida (Pd, XVII 106-142): «e se io sarò timido amico della verità (se ometterò dei particolari), / temo di non avere la possibilità di vivere tra coloro che definiranno / antico questo tempo (tra i poster).»

un pozzo che compongono le Malebolge, «un luogo nuovo deputato a ospitare le variegatae manifestazioni dell'inganno con cui si rompe il naturale vincolo d'amore tra gli uomini»¹⁵¹. L'ambiguità e il mistero che attraversano questo ambiente e l'inizio del XVIII canto sono anzitutto suggeriti dalla figura che vi fa da guardia, ovvero il mostro Gerione¹⁵², assunto dalla mitologia classica e qui allegoria della falsità. Dante lo descrive come «sozza imagine di froda» (Inf. XVII, 7) dotato di una fisicità ibrida¹⁵³ che, a dispetto dell'apparenza¹⁵⁴ innocua – il volto umano da uomo giusto – ha un corpo serpentino e squamato, con striature intrecciate e cerchi, e una coda appuntita da scorpione¹⁵⁵: il mostro parrebbe proprio incarnare il mistero della stessa frode, la «perversione e oscuramento dell'umano, il volto misterioso del male»¹⁵⁶. Sono dieci le tipologie di ingannatori puniti per un cattivo uso della ragione e della parola nell'VIII cerchio: i seduttori e ruffiani, che si servirono dell'inganno a danno delle proprie vittime(I), gli adulatori e i lusingatori, che imbrogliarono con la parola a fini personali (II); i simoniaci, che si servirono dell'autorità religiosa a fini temporali e politici (III); gli indovini e i maghi, che pretesero di predire il futuro con la divinazione (IV); i barattieri, che si servirono della propria carica pubblica per ottenere vantaggi personali (V), gli ipocriti, che nell'etimologia dantesca «nascondono qualcosa sotto un'aurea apparenza»¹⁵⁷ (VI), i ladri fraudolenti, che rubarono con astuzia ingannatrice (VII); i consiglieri fraudolenti, che procurarono inganni soprattutto con la lingua (VIII); i seminari di discordia e gli scismatici, colpevoli di aver diviso e creato discordia tra le persone (IX) e, infine, i falsari, suddivisi in falsatori di metalli, di persona, di moneta e di parola (X). Nel IX cerchio, Dante incontra invece i traditori dei parenti e della patria, che emergono dal ghiaccio con la testa, e i traditori degli ospiti e dei benefattori, interamente immersi nel ghiaccio, il cui contrappasso è individuabile nella

¹⁵¹ V. Celotto, *La menzogna e il comico. Inferno XVIII*, op.cit., p.552,553

¹⁵² Per approfondire, vedi F. Salsano, *Gerione*, in *Enc. Dantesca*, III, p.124-126

¹⁵³ «forma tricorporis umbrae» in Virgilio, *Eneide*, VI, v.289, p.221-222

¹⁵⁴ «La faccia sua era faccia d'uom giusto / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto; due branche avea pilose insin l'ascelle; / lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle: / con più color, sommesse e sovrapposte / non fer mai drappi Tartari né Turchi, / né fuor tai tele per Aragne imposte.» (Inf. XVII, v.10-17)

¹⁵⁵ «Nel vano tutta sua coda guizzava, / torcendo in su la velenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava» (Inf. XVII, v.25-27)

¹⁵⁶ F. Salsano, *Gerione*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp.157-58

¹⁵⁷ U. Bosco, G. Reggio, *La Divina Commedia. Inferno*, Paoletti, Firenze, 1990, p.335

«freddezza del cuore, nel gelo della premeditazione [...] contrapposto al fuoco della carità.»¹⁵⁸

Nel poema di Dante ci sono molti aspetti narrativi legati alla *komodia* e alla messa in scena tipicamente teatrale, come la forte drammatizzazione degli eventi, colpi di scena e soluzioni impreviste. Gli incontri di cui si prenderà brevemente nota (Giasone, Ulisse, Gianni Schicchi dei Cavalcanti, Mirra, la moglie di Putifarre e Sinone) sono con personaggi mitologici e storici che, attraverso le proprie bugie, hanno messo in scena travestimenti e camuffamenti tipicamente teatrali, raccontati da Dante con un'arte poetica fortemente realistica e pittorica da percepirsi in una fisicità quasi concreta.

Giasone (XVIII, 67-99) è nel I cerchio: eroe dell'impresa degli Argonauti, fu il conquistatore del vello d'oro che, pur di realizzare i propri scopi, ingannò Isifile e Medea, abbandonando la prima gravida sull'isola di Lemno. Per accentuare la viltà della sua colpa, Dante mette in luce il rapporto oppositivo tra le sue qualità eroiche – Virgilio lo presenta come «grande» (v.83), dotato di coraggio e saggezza («per cuore e per senno», v.86) – e le insidie attraverso cui sedusse e ingannò le due donne («con segni e con parole ornate», v.91).

Ulisse è invece unito a Diomede in un'unica fiamma, doppia e bruciante (XXVI, vv.49-84), punito tra i consiglieri di frode in quanto protagonista e promotore di tre imprese fraudolente così riassunte da Virgilio:

«l'agguato del caval che fe' la porta / onde uscì de Romani il gentil
seme. / Piangevisti entro l'arte per che, morta, / Deidamia¹⁵⁹ ancor si
duol d'Achille, / e del Palladio pena vi si porta» (vv. 58-63).

Se la tradizione omerica mette in luce le qualità positive dell'eroe rendendolo un modello occidentale, nella tradizione post-omerica il ritratto di Ulisse si fa chiaroscurato e si tinge di negativo: in particolare, lo sguardo di Dante si sintonizza su quello della guida Virgilio, che lo aveva definito *pellax* (En. II, 90), ovvero subdolo, insidioso, *dirus* (II, 762), ovvero crudele, ma soprattutto *factor*

¹⁵⁸ Ivi, p.467

¹⁵⁹ Come racconta Igino, Ulisse e Diomede si erano recati a Sciro per cercare Achille: la madre Teti, per proteggere il figlio dalla morte, lo aveva mandato travestito da donna presso il re Licomede, dove sedusse sua la figlia Deidamia. Ulisse e Diomede giunsero sull'isola travestiti da mercanti, con la scusa di vendere oggetti, in *Miti*, op.cit., pp.66-67.

(En. IX, 602), ovvero bugiardo e *scelerumque inventor* (inventor d'ogni mal opra (En. II,279). Le parole di Ulisse ripercorrono il proprio viaggio tratteggiando – attraverso la prospettiva del poeta – un (auto)ritratto che diventa simbolico dell'ardore e della sete di conoscenza verso l'ignoto di un ingegno irrefrenabile che si pone oltre la norma divina. Quando Ulisse afferma di aver fatto insieme ai compagni un «folle volo / «sempre acquistando dal lato mancino (v.125,126), la sua follia risiede proprio nell'indifferenza al limite generata dalla superbia, mentre l'orientamento a sinistra fa riferimento al lato giudicato simbolicamente dalla tradizione cristiana come via della perdizione.

Tra i falsatori di persona (XXX, 1-45), Dante incontra un personaggio storico (il fiorentino Gianni Schicchi dei Cavalcanti) e uno mitologico (Mirra) che, «falsificando sé in altrui forma» (v.41), finsero di essere altro da sé: il primo si fece passare per Buoso Donati, mettendosi nel suo letto e dettando un falso testamento per prendersi i suoi beni; la seconda, presa da un amore incestuoso per il padre Cinira, re di Cipro, si fise un'altra donna per giacere con lui.

Tra i falsari di parola (XXX, 91-99), affetti da febbre ardente per aver sostituito parole false con quelle vere, Dante incontra invece la moglie di Putifarre (Gen. 39, 7-20) e Sinone (En. II, 57-198). Attratta e sedotta dalla bellezza di Giuseppe, la moglie di Putifarre provò a sedurre ripetutamente l'uomo («Unisciti a me») e, di fronte al suo continuo rifiuto, un giorno lo afferrò per la veste ma lui riuscì a sfuggirle lasciandole l'abito tra le mani. Con questo oggetto, la donna provò ai domestici e al marito la violenza subita e quest'ultimo fece rinchiudere l'uomo in prigione.

L'episodio di Sinone, il mentitore colpevole di spergiuro che aveva ingannato i Troiani, è nel racconto della caduta di Troia che Enea fa a Didone, collocato a seguito dell'esortazione di Laocoonte, il sacerdote di Apollo che, vedendo il cavallo, ne aveva rivelato la natura insidiosa intimando i Greci di distruggerlo.¹⁶⁰ Sinone giunge in scena proprio per distrarre i troiani dal gemito provocato dalla lancia lanciata da Laocoonte contro il cavallo e penetrata nel petto della statua. Fattosi prendere prigioniero da una folla di pastori, l'uomo ordisce una storia menzognera con il fine di indurre i Troiani a condurre il cavallo dentro le mura

¹⁶⁰ Nel celebre *Timeo Danaos et dona ferentes* (En., II, 49) che Laocoonte pronuncia ai Troiani cercando vanamente di convincerli a non accogliere tra le mura il cavallo, il riferimento è specificatamente a Ulisse: «O pensate che nessun dono dei Danai manchi di inganni? Così v'è noto Ulisse?» (En., II. 40-56).

pena la rovina della città di Troia. Al pari di Ulisse, si presenta come uno sconosciuto (*ignotum*, v.59), si dichiara misero (*miser*, v.70), gioca sulla reticenza e promette di dire la verità (*fatevor vera*, v.77,78), asserendo di non poter essere falso e bugiardo (*vanum etiam mendacemque*, v.80). L'uomo, preparato in realtà a «impiegare i suoi inganni» (*versare dolos*, v.152), parla con «finta emozione» (*ficto pectore*, v.107) e riesce a suscitare compassione tra i Troiani (*miserescimus*, v.144). Per avvicinarsi il favore degli ascoltatori, finge inoltre di essere perseguitato dall'abile Ulisse, di cui cita l'invidia (*invidia pellacis Ulixi*, v.90), perché cercava vendetta per la morte di Palamede¹⁶¹ e di essersi sottratto alla morte perché Calcante lo aveva destinato all'altare per un ritorno libero e felice in patria. In realtà, sarà proprio lui, durante la notte, ad aprire furtivo (v.258-259) la pancia del cavallo – descritto da Enea come «*machina fatalis*» (En. II, v.237) e «*monstrum infelix*» (En. II, v.245) – facendo uscire i Greci:

«Con tali raggiri e con l'artificioso spergiuro di Sinone fu creduta la storia, e irretiti dagli inganni e dalle lacrime forzate colore con né il Titide né il larisseo Achille né dieci anni piegarono, né mille chiglie.»
(En. II, v.195-198)

Proponendosi come guida dell'umanità, Dante vuole distinguersi dal peccato universale della menzogna e ognuno dei suoi incontri nell'VIII e nel IX cerchio diventa dunque rivelativo della punizione eterna a cui sono condannati coloro che hanno piegato la propria ragione, ovvero l'aspetto essenziale e nobilitante dell'essere umano, alla superbia intellettuale e all'astuzia dell'inganno.

¹⁶¹ L'episodio si riferisce alla vendetta di Ulisse su Palamede e alla morte di quest'ultimo raccontata da Igino: dopo essere stato smascherato della sua finta follia, Ulisse, «superato in astuzia da Palamede», nasconde dell'oro sotto la tenda di Palamede e scrive una finta lettera, firmata «Da Palamede a Priamo» contenente la promessa di tradire l'esercito acheo in cambio di oro. Convocato da Agamennone, Palamede nega l'accaduto, ma poiché l'oro venne trovato, l'uomo fu ucciso, in *Miti*, pp.73-74.

1.4.4. Le avventure di un'icona popolare italiana: il naso lungo di Pinocchio

L'ultima figura che si prenderà in considerazione è Pinocchio, il protagonista di *Le Avventure di Pinocchio*, uscite dapprima come puntate sul *Giornale per bambini* nel 1981 e poi raccolte in un unico volume che è stato all'origine tanto di una copiosa analisi critica, quanto di forme di riscritture figurative e testuali, rielaborazioni, riletture e adattamenti tra media differenti¹⁶², che richiamano al «mitismo» di Pinocchio¹⁶³ e a quel «potere genetico»¹⁶⁴ di cui parlava Calvino quando osservava l'apertura di questo testo «alla perpetua collaborazione del lettore per essere analizzato e chiosato e smontato e rimontato»¹⁶⁵. La popolarità delle *Avventure* è altresì resa evidente dall'aver fornito «modi di dire e personaggi antonomastici al parlare comune»¹⁶⁶, primo tra tutti il naso proverbiale, che si allunga quando si dicono le bugie, vero e proprio «*topos* delle minacce all'infanzia»¹⁶⁷. Nonostante nell'immaginario collettivo il naso del burattino sia diventato metonimico della bugia, nel testo di Collodi esso sembra anzitutto rivelarsi sintomatico dell'esuberante e insolente vitalità che il protagonista manifesta nei confronti dell'intento modellante di Geppetto¹⁶⁸:

«Allora, dopo gli occhi, gli fece il naso; ma il naso, appena fatto, cominciò a crescere: e cresci, cresci, cresci diventò in pochi minuti un nasone che non finiva mai. Il povero Geppetto si affaticava a

¹⁶² Si pensi, anche solo da un punto di vista cinematografico e seriale, alla copiosità dei registi che hanno adattato il testo: G. Antamoro (Italia, 1911), Disney (Usa, 1940); L. Comencini (1972), R. Benigni (2002), M. Garrone (Italia, 2013), G. Del Toro (Usa, Messico, 2022), R. Zemeckis (USA, 2022).

¹⁶³ P. Fabbri, *Dal burattino al cyborg*, in *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro* in I. Pezzini e P. Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma, 2002, p.223

¹⁶⁴ I. Calvino, *Ma Collodi non esiste*, in *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Carlo Collodi, Einaudi, Torino, 1995, pp. 171-179.

¹⁶⁵ Ivi, p.175-176

¹⁶⁶ F. Colombo, *Pinocchio industriale*, in *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un Burattino nell'industria culturale*, Nuova Eri, Torino, 1994, p..20

¹⁶⁷ Ibidem

¹⁶⁸ Questo l'intento di Geppetto: «Ho pensato di fabbricarmi da me un bel burattino di legno; ma un burattino maraviglioso, che sappia ballare, tirare di scherma e fare i salti mortali. Con questo burattino voglio girare il mondo, per buscarmi un tozzo di pane e un bicchier di vino: che ve ne pare?», in C. Collodi, *Pinocchio*, op.cit., p.10

ritaglierlo, ma più lo ritagliava e lo scorciva, e più quel naso impertinente diventava lungo.»¹⁶⁹

L'impertinenza del naso che si allunga appare dunque come una rivendicazione del corpo di fronte all'azione di messa in forma da parte dell'altro. Oltre a Geppetto, ci saranno altri personaggi, come il Grillo Parlante e la Fata Turchina, che, a dispetto della volontà del burattino di vivere all'insegna del «mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo», cercheranno di dargli una forma. Come osserva Spinazzola,

«Pinocchio simboleggia un desiderio infantile di realizzare se stesso affidandosi tutto e solo all'istinto anarchico del piacere, che gli parla il linguaggio dei capricci, delle bizze, delle chimere: ma l'incontro con la realtà è doloroso: meritatamente doloroso.»¹⁷⁰

Nel passaggio fisico da marionetta inanimata a bambino animato, la storia del burattino può leggersi come una «metafora del passaggio dal principio di piacere al principio di realtà»¹⁷¹. Nel percorso che conduce all'incontro con il reale, Pinocchio vive in perenne tensione tra l'amorfismo e la forma: il suo è un corpo tra l'animato e l'inanimato, il rigido e il fluido, la dimensione della pre-vita, della vita e della morte, in continua metamorfosi tra animalità¹⁷², vegetalità e umanità. In questa prospettiva, le sue bugie possono considerarsi come manifestazione della sua pulsionalità, come «regressione a livello vegetale»¹⁷³, come disubbidienza alle regole, come volontà di sottrarsi a ogni meta (pre)definita dalla società e alle leggi della vita adulta, come tentativo di non rimanere ascritto, né ingabbiato, in un'identità unica e umana, rivelando proprio in questo tratto la sua più stretta affinità con i personaggi insubordinati e insofferenti alle manipolazioni sociali interpretati sul grande schermo da Totò e Roberto Benigni.

¹⁶⁹ C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di un burattino*, op.cit., p.15

¹⁷⁰ V. Spinazzola, *Pinocchio & co*, Il saggiatore, Milano, 1997, p.54

¹⁷¹ V. Cerami, *Introduzione* in V. Cerami, R. Benigni, *La vita è bella*, Torino, Einaudi, 1998, p.17

¹⁷² Si pensi alle numerose similitudini, nel testo, tra Pinocchio e gli animali, ma anche al suo dover fare la guardia come un cane e al suo trasformarsi in ciuchino.

¹⁷³ P. Fabbri, *Dal burattino al cyborg*, in *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro* op.cit., p.293

Pinocchio prova a svincolarsi dall'imposizione eteronoma del progetto pedagogico-educativo borghese della Fata proprio attraverso le bugie, mentendole sia sulle monete sia sull'essere andato a scuola. Nel mondo degli esseri umani, l'espressione "esteriore" della sua menzogna (il naso che gli si allunga sotto lo sguardo) perde tuttavia il proprio valore di rivendicazione della propria libertà pre-sociale per diventare la correzione da un vizio: il «brutto vizio di dire le bugie, il più brutto vizio che possa avere un ragazzo».¹⁷⁴

Pinocchio vive dell'impossibilità di nascondersi, tanto che ci si potrebbe chiedere, come fa Lavagetto, se egli non «debba piuttosto essere considerato un infelice costretto inesorabilmente alla verità che tenta, ripetutamente, e pateticamente, di sfuggire alla sua condanna.»¹⁷⁵ Le bugie del burattino possono dunque leggersi come tentativo difensivo di dis-iscrizione da una società correttiva nei suoi confronti, ma fondata essa stessa su relazioni all'insegna dell'inganno¹⁷⁶ e in cui tutti i personaggi possono mentire liberamente senza che alcun segno esteriore annunci, smascheri o denunci le loro bugie. Se il burattino ha un «gusto dell'insubordinazione derivato dalla diffidenza istintiva verso le leggi e le convenzioni di un mondo borghese cui non apparteneva»¹⁷⁷, questo deriva dal suo essere costantemente a fronte di un'autorità che, in ogni capitolo, si rivela espressione, spesso mascherata, della truffa, dell'ingiustizia e del cinismo. Pinocchio vive in un mondo duro, violento e feroce. Si pensi allo stesso personaggio ammonitore della Fata, figura attraverso cui si veicolano gli ideali educativi del testo che, per dissuadere i bambini dal dire e bugie, proferisce una minaccia bugiarda.¹⁷⁸ La Fata si presenta poi sotto aspetti diversi (bambina, donna, spettatrice al circo, capra) e mente spesso sulla morte: quando Pinocchio si rifiuta di prendere la medicina, lei gli dice che potrebbe morire – e, a corredo del suo ammonimento, giunge un gruppo di conigli con una bara –, si finge poi morta («Qui giace la bambina dai capelli turchini morta di dolore per essere stata abbandonata dal suo fratellino

¹⁷⁴ C. Collodi, *Pinocchio*, op.cit., p.98

¹⁷⁵ M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, op.cit., p.159

¹⁷⁶ È quanto fanno G. Gasparini in *La corsa di Pinocchio*, Milano, Vita e Pensiero, 1997; P. Dorfles, *Le palline di Zuccherò della Fata Turchina. Indagini su Pinocchio*, Milano, Garzanti 2018.

¹⁷⁷ V. Spinazzola, *Pinocchio & co*, op.cit., p.73

¹⁷⁸ A tal proposito, Bettetini osserva come non si sia mai visto che a qualcuno crescesse il naso o si accorciassero le gambe, cfr. M. Bettetini, *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001, p.38

Pinocchio.»¹⁷⁹) per farlo sentire in colpa e osservare la sua reazione e, infine, finge di essere in ospedale. Anche le istituzioni pubbliche sono inaffidabili¹⁸⁰, specchio di una critica più puntuta di Collodi, «un intellettuale in attrito con la società della sua epoca»¹⁸¹, «un uomo amareggiato e reso pessimista da una realtà sociale e politica deludente»¹⁸² che nutriva sfiducia nei confronti del governo sabauda e delle istituzioni che lo rappresentavano. L'autore attornia infatti il proprio burattino di personaggi che non rispettano le leggi¹⁸³ e di leggi che puniscono in modo aleatorio. Quando Pinocchio viene acciuffato dal carabiniere per il naso, di fronte al vociare del popolo sulla possibile violenza di Geppetto nei suoi confronti, l'autorità si affida ciecamente al (pre)giudizio popolare decidendo di rimettere in libertà il burattino e condurre in prigione proprio il padre. Quando Eugenio viene ferito con l'abecedario di Pinocchio, invece, è proprio il burattino a essere arrestato, seppur incolpevole, perché presente sulla scena del crimine. Nella città di Acchiappa-citrulli, Pinocchio viene invece condannato alla prigione dal giudice-scimmione dopo aver raccontato di essere stato vittima di frode da parte del gatto e della volpe. Durante un'amnistia, è proprio grazie a una menzogna al carceriere – «Sono un malandrino anch'io» - che Pinocchio viene liberato. «In questo caso avete mille ragioni.» gli risponde questi lasciandolo libero: nel paese che acchiappa letteralmente i fessi e gli sciocchi, la libertà è solo per chi riesce a truffare. Anche gli altri incontri di Pinocchio sono con consiglieri truffaldini: il Gatto e la Volpe si inventano la storia del Campo dei Miracoli che farebbe aumentare le monete per rubargliele, le faine provano a corromperlo con una tangente (una gallina) se sospende per la notte il proprio ruolo da cane da guardia, l'Omino di burro si nasconde dietro a «mille smorfie e mille manierine»¹⁸⁴ e alla seduzione del Paese dei Balocchi per rivendere i bambini diventati ciuchini. Nell'universo di Collodi, a compiere i gesti più puri e altruistici è forse proprio Pinocchio, pronto a sacrificarsi sul fuoco per salvare l'amico Arlecchino, a non cedere all'attrazione delle faine («Perché bisogna sapere che io sono un burattino, che

¹⁷⁹ C. Collodi, op.cit., p.114

¹⁸⁰ Tale riflessione si trova in P. Dorlfes, *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*; E. Garroni, *Uno e Bino*, Laterza, Roma, 2010; V. Spinazzola, *Pinocchio & co.*, op.cit.

¹⁸¹ D. Marchesini, *Introduzione*, in C. Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, Mondadori, Milano, 2016, p.68

¹⁸² D. Marchesini, *Introduzione*, in C. Collodi, *Opere*, Mondadori, Milano, 1995, p. LIV

¹⁸³ P. Dorlfes, *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, op. cit, pp.128

¹⁸⁴ C. Collodi, *Pinocchio. Le avventure di un burattino*, op.cit., p.171

avrò tutti i difetti di questo mondo: ma non avrò mai quello di star di balla e di reggere il sacco alla gente disonesta!»¹⁸⁵), a salvare Melampo, ad accudire Eugenio, a salvare il padre, fino a trasformarsi per esaudire il desiderio degli altri. Come suggerisce Stewart-Steinberg, che con Pinocchio ha provato a leggere anche il difficile articolarsi dell'identità degli italiani,

«Le bugie di Pinocchio creano una dimensione psichica per lui stesso e sono quindi uno strumento per combattere un mondo folle nel quale il soggetto deve trovare le proprie origini e la propria provenienza, ma a dispetto del quale deve ricercare la propria autonomia.»¹⁸⁶

¹⁸⁵ Ibidem, p.112

¹⁸⁶ S. Stewart-Steinberg, *L'Effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, op.cit., p.63

2. Sulla commedia

2.1. La forma commedia

Leggendo comparatamente gli scritti di Aristotele, Northrop Frye, Maurizio Grande e Michail Bachtin, in questa sede ci si propone di analizzare teoricamente l'oggetto, la forma, i personaggi, il movimento, il tema e l'azione della commedia e del comico, intendendo con questo termine l'elaborazione artistica di ciò che suscita il riso. Una considerazione preliminare può leggersi nelle pagine della *Poetica*¹⁸⁷ di Aristotele, che considera la commedia come un'arte poetica e presenta quest'ultima come una forma di μίμησις (imitazione). L'imitazione, che assume valore centrale nell'intera opera aristotelica, è connaturata agli uomini¹⁸⁸, produce piacere ed è principio del processo di conoscenza sin dall'infanzia (IV, 1448b7-8). Se per Platone l'arte è «imitazione di un'imitazione»¹⁸⁹ in quanto limitata a riprodurre l'immagine di cose che, a loro volta, sono riproduzioni di idee, l'imitazione artistica in Aristotele è da leggersi in una visione del mondo in cui il principio delle cose non è fuori dalle cose bensì nelle cose stesse. L'arte come μίμησις è dunque da intendersi come

«una raffinata operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale, sì da restituire, di questo, il senso più vero, [...] nella μίμησις aristotelica rimane sempre fondamentale, quella di un suo rapporto obbligato con certi oggetti o aspetti del mondo reale ed esterno che vincola l'operazione selettiva dell'“imitatore”.»¹⁹⁰

¹⁸⁷ Aristotele, *Poetica*, Torino, Einaudi, 2008

¹⁸⁸ Aristotele impiega qui l'aggettivo σύμφυτον, traducibile con “che cresce insieme, congenito, naturale”, a indicare – e si veda a tal proposito anche l'accezione vegetale del termine “piantare insieme, impiantare”, la naturale (fusus) congiunzione (sun) che unisce l'imitazione alla natura umana.

¹⁸⁹ Platone, *Repubblica*, Libro X, Laterza, Roma, 1983, p.178

¹⁹⁰ P., *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, Torino, Einaudi, 2008, p. XXII

Oltre al rapporto imitativo della commedia con la realtà, Aristotele riconosce come la mimesi artistica si differenzi a seconda dei mezzi, degli oggetti e dei modi che usa. Oggetto della commedia, scrive Aristotele, è l'«imitazione di persone moralmente inferiori» (V, 1449b32-33 32): l'aggettivo usato per indicare gli uomini peggiori rispetto a noi, eticamente non virtuosi, è φαῦλος (faulos), che differiscono da quelli eticamente virtuosi (σπουδαῖος), migliori di noi, che sono invece i protagonisti della tragedia e dell'epica.¹⁹¹

A sistematizzare la riflessione di Aristotele nel corso del Novecento è Northrop Frye che, in *Anatomia della critica*¹⁹², riprende la distinzione delle opere in base al rapporto tra le nostre azioni e quelle dei personaggi osservando la somiglianza tra gli spettatori e i protagonisti della commedia:

«Se non è superiore né agli altri uomini né al suo ambiente, l'eroe è uno come noi: siamo sensibili alla sua comune umanità e chiediamo al poeta l'obbedienza agli stessi canoni di probabilità che sono presenti nella nostra esperienza. È l'eroe del mondo *basso-mimetico* tipico di gran parte delle commedie e dei romanzi e novelle realistica.»¹⁹³

Il movimento della commedia è solitamente «un movimento da un certo genere di società a un'altra»¹⁹⁴: attraverso l'azione della commedia, che deriva dagli ostacoli posti al desiderio dell'eroe, si passa infatti da una società che viene presentata come negativa a una società desiderabile per l'eroe e per il pubblico. La soluzione finale è quella che «gli spettatori hanno riconosciuto durante tutto il dramma come lo stato di cose giusto e desiderabile.»¹⁹⁵ Il movimento mitico

¹⁹¹ Aristotele riprenderà questa distinzione nell'*Etica Nicomachea* distinguendoli in base al loro essere detentori di virtù (ἀρετή) e vizio (κακία).

¹⁹² Guido Ferroni propone di non leggere quelli di Frye come «archetipi fondamentali, strutture base in cui sempre si sarebbe espressa (e in cui, quindi, sempre tornerà a esprimersi) l'esperienza comica», ma piuttosto come «uno schema storico di lunga durata prolungatosi nell'arco di molti secoli.» cfr. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974, p.157-169

¹⁹³ Frye N., *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969, p.46

¹⁹⁴ Ivi, p.59, p.217

¹⁹⁵ Ivi, p.217

della commedia è il «mythos della primavera», ovvero un «movimento verso l'alto che segna il passaggio da complicazioni minacciose a un lieto fine»¹⁹⁶.

La commedia è un genere inglobante e inclusivo, in quanto «tende ad includere il maggior numero possibile di persone nella sua società finale»¹⁹⁷ attraverso il tema proprio al comico, ovvero «l'integrazione della società che, normalmente, assume la forma dell'incorporazione di un personaggio centrale nella società stessa.»¹⁹⁸ Potrebbe capitare che il personaggio negativo diventi una sorta di capro espiatorio, di *pharmakon* di cui la commedia promuova l'espulsione ma, molto più spesso, essa lavora sul «principio della conversione»¹⁹⁹, provando a riconciliare o convertire i personaggi che fungono da ostacolo.

Frye riprende poi il *Tractatus Consilianus* strettamente collegato alla *Poetica* per osservare una «rassomiglianza tra la retorica della commedia e quella della giurisprudenza»²⁰⁰: accostando l'azione della commedia a quella di un processo, si potrebbe leggere il passaggio da una società all'altra come il passaggio intellettuale tra l'opinione (*pistis*) – rappresentata dalla società usurpatrice – e la dimostrazione (*gnosis*) – rappresentata dalla società desiderabile; come un movimento «dall'illusione alla realtà»²⁰¹. Frye si riferisce al *Tractatus* anche per definire i quattro personaggi principali della commedia, caratterizzati in base alla loro funzione. L'*alazon*, o impostore, è «un individuo che pretende o cerca di essere diverso da quello che è»²⁰² e che, alla fine della commedia, viene corretto. L'*eiron* (intercessore per se stesso) è l'eroe o il «tipo che ha la funzione di organizzare gli intrighi che provocheranno a vittoria dell'eroe»²⁰³, come per esempio il *servus callidus* delle commedie romane. Vi sono poi i *bomolochoi* o buffoni, come il parassita, «la cui funzione è piuttosto quella di accrescere il tono di festosità che contribuire alla trama»²⁰⁴ e l'*agroikos*, ovvero il villano, rustico, ma anche credulone.²⁰⁵

¹⁹⁶ Ivi, p.214

¹⁹⁷ Ivi, p.219

¹⁹⁸ Ibidem

¹⁹⁹ Ibidem

²⁰⁰ Ivi, p.220

²⁰¹ Ivi, p.225

²⁰² Ivi, p.54

²⁰³ Ivi, p.239

²⁰⁴ Ivi, p.232

²⁰⁵ Ivi, p.228

Come osserva Maurizio Grande, attraverso l'ingresso e l'integrazione dell'individuo all'interno della società, e con il passaggio da una società a un'altra, la commedia mette in scena il tema comico della «dialettica del malessere che indica la divaricazione dolorosa tra un soggetto "iniziale" (pre-sociale: il soggetto delle pulsioni e dei bisogni pre-simbolici) e un soggetto "finale" (sociale, o delle "pressioni simboliche").»²⁰⁶

La commedia, in particolare, mette a fuoco il soggetto e la

«sua sopravvivenza problematica in un mondo che prevede un'alternanza insolubile tra desiderio e legge, fra lecito e illecito, fra interesse privato e morale, fra norma e infrazione, fra consuetudine e capriccio.»²⁰⁷

Il passaggio tra soggetto "iniziale" e "finale" può leggersi psicologicamente come il passaggio dal principio di piacere al principio di realtà, in quanto l'individuo è chiamato a sostituire un principio economico finalizzato alla gratificazione immediata dei propri bisogni con un principio che implica il suo "assoggettamento" a una serie di regole e condizioni con cui si urta e che impongono una sua modificazione. Questo passaggio è sempre fonte di disagio e di impiccio per i personaggi comici, che faticano a emanciparsi dalla propria saldatura alla sfera pulsionale primaria:

«I personaggi comici sono in realtà dei bambini (e ricordate pure Pascoli: ne siete storiograficamente autorizzati), bambini cresciuti, magari allampanati, magari pelati, ma sostanzialmente bambini: o, che sarebbe lo stesso, poeti. Anarchici, giramondo, nostalgici, scapigliati, spostati, falliti ecc., sono fundamentalmente inadatti a un rapporto normale con la società.»²⁰⁸

Con l'ingresso nella società, il soggetto della commedia è chiamato a entrare nell'ordine simbolico della Legge: egli incontra, e si scontra, dunque, con

²⁰⁶ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.39

²⁰⁷ Ivi, p.38

²⁰⁸ P. Pasolini, *La comicità di Sordi. Gli stranieri non ridono*, in *Opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Vol. 2, pp. 2245-2249

l'azione del Linguaggio – l'illecito, la morale, la norma, la consuetudine – che gli impongono una perdita di godimento:

«La commedia descrive in forme comiche il malessere del soggetto che si fa io: il soggetto che trasforma le pulsioni in desideri realizzabili, in obiettivi condivisi dalla società. È la forma di adattamento del soggetto al principio di prestazione che regola l'efficienza del singolo nei confronti dei canoni sociali, imponendo l'adattamento del soggetto al principio di rappresentanza, all'io come maschera sociale rassicurante come "somiglianza" e "parentela" con gli altri. Il soggetto apprende a farsi "anonimo", nel senso che assume la maschera delle proiezioni e delle attese sociali, l'io come addomesticamento della soggettività e come appartenenza al linguaggio, ai codici morali, alle leggi sociali e alle consuetudini comunitarie.»²⁰⁹

La commedia si configura dunque come forma della «composizione fra norme sociali prefigurate e risposte del singolo, fra legge del quotidiano e pulsioni del soggetto»²¹⁰. È proprio alla risposta individuale al sociale che guarda l'occhio della commedia che, avvicinando l'uomo grazie al riso (vedi 1.3) e familiarizzando con la sua immagine, osserva da vicino i suoi comportamenti e atteggiamenti riuscendo a «smascherare il disaccordo tra l'esterno e l'interno, tra la possibilità e la sua realizzazione.»²¹¹

A differenza dell'epica, il cui protagonista è tutto «compiuto e concluso»²¹², i personaggi della commedia – come rivelerà il decalogo del capitolo 3 – non sono mai compiuti. Come osserva Bachtin, nel comico vi è sempre una mancata coincidenza dell'uomo con se stesso, una dissimmetria tra il

²⁰⁹ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.39

²¹⁰ Ivi, p.37

²¹¹ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in G. Lukacs, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino, 1976, p.216

²¹² Ivi, p.214

personaggio e il proprio destino, un'incompiutezza esistenziale che non gli consente mai trovare la propria giusta misura.²¹³

²¹³ Sull'incompiutezza del personaggio moderno, cfr. M. Bachtin, op.cit., p. 202: «L'uomo o è più grande del suo destino o è più piccolo della sua umanità. [...] In esso restano sempre potenzialità irrealizzate ed esigenze inattuate [...] Tutte le vesti esistenti sono strette (e quindi comiche) addosso all'uomo.»

2.2. La commedia italiana

Mentre l'oggetto dell'epopea è il passato epico nazionale, e dunque collettivo, che intrattiene una distanza epica e assoluta rispetto al presente, Bachtin osserva come la commedia abbia come oggetto

«la realtà contemporanea, il “basso” presente fluente e transeunte, questa “vita senza inizio e senza fine” oggetto di raffigurazione soltanto nei generi letterari bassi.»²¹⁴

È proprio sulla realtà contemporanea come «punto iniziale di comprensione, valutazione, organizzazione»²¹⁵ del proprio discorso che si sono soffermati molti studi dedicati alla commedia italiana, che hanno individuato appunto nella stretta vicinanza tra la scena della commedia e quella della vita uno dei tratti peculiari del genere. Roberto Campari riprende proprio la definizione aristotelica per osservare come la commedia filmica italiana, a differenza di quella americana, abbia perlopiù sviluppato «l'idea di “imitazione” e dunque di realismo».²¹⁶ Maurizio Grande osserva la presenza di una «“consonanza” riscontrabile fra gli intrecci della commedia e quell'intreccio “interminabile”, incompiuto, indefinito, che è la vita.»²¹⁷. Aldo Viganò mette in luce la natura dinamica e viva della commedia, organismo in grado di «procedere in stretto contatto con l'evoluzione del costume e della società di cui si proponeva e continua a proporsi come specchio più o meno distorto»²¹⁸. Gian Piero Brunetta fotografa la capacità del genere di «restituire una immagine speculare abbastanza fedele dell'italiano medio, dei suoi vizi e delle sue virtù»²¹⁹. Gian Battista Canova osserva poi come la commedia italiana non abbia solo prospettato al pubblico nazionale «una rappresentazione del mondo, ma anche

²¹⁴ Ivi, p.217-218

²¹⁵ Ivi, p.201

²¹⁶ R. Campari, *Commedia italiana e commedia americana*, in R. Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi*, Gangemi, Roma, 1986, pp.29-36

²¹⁷ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.47

²¹⁸ A. Viganò, *Commedia italiana in 100 film*, Le Mani, Recco, 2014, p.25

²¹⁹ G. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, op.cit., p.509

una possibile modalità di adeguamento e di integrazione nelle strutture complesse di una società che cambia.»²²⁰

Considerando la *Guida alla storia del cinema italiano*, di cui si citeranno alcuni passi, è proprio possibile osservare come l'autore descriva e ri-scriva le evoluzioni del ritratto dell'italiano proprio attraverso lo sguardo della commedia cinematografica italiana. In particolare, Brunetta osserva come il genere rivesta un ruolo guida nella cinematografia nazionale a partire dagli anni Cinquanta raccontando proprio «la coesistenza tra vecchio e novo dell'identità dell'italiano.»²²¹ Con gli anni Sessanta, la commedia all'italiana²²² può poi considerarsi il «primo genere capace di porre con continuità al grande pubblico il problema dell'identità nazionale»²²³. In particolare, a livello rappresentativo

«ci si comincia a servire di lenti deformate che mettano in luce aspetti inediti del ritratto dell'italiano, che ne accentuino i vizi vecchi e nuovi, dal trasformismo al vittimismo, dal qualunquismo all'individualismo alla mancanza di senso dello stato, di senso civico e di rispetto nelle leggi.»²²⁴

La commedia del boom, a cui danno soprattutto volto e espressione attori quali Sordi, Gassman e Tognazzi, mette infatti in scena arrampicatori sociali mostruosi ed «eterodiretti dalla società dei consumi»²²⁵, mimetizzati e parificati nell'assenza di ogni dimensione umana:

«Questi italiani, che s'avviano a passi da gigante verso livelli sconosciuti di ricchezza, buttano lungo la strada assieme agli stracci anche il senso di altruismo, di rispetto per gli altri e per le leggi, di solidarietà, di onestà, di sacrificio...»²²⁶

²²⁰ G. Canova, *Dalla commedia italiana alla "Commedia all'italiana"* in *Dispensa di storia del cinema italiano*, Milano, Lumi, 2014

²²¹ G. Brunetta, op.cit., p.203

²²² La stessa locuzione «all'italiana» suggerisce la necessità degli italiani di raccontare, e di riconoscersi, in un carattere nazionale.

²²³ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta, 1960-1993*, op.cit., p.369

²²⁴ Ivi, p.223

²²⁵ Ivi, p.226

²²⁶ Ibidem

Il nuovo protagonista degli anni Sessanta, che si irrigidisce nel tipo mentre la realtà appare «deformata, travestita, truccata, doppia»²²⁷, è un «piccolo uomo che inizia con tutti i mezzi la sua scalata sociale ed è pronto a venderci l'anima pur di migliorare il suo status sociale ed economico.»²²⁸ Sulla capacità della commedia all'italiana di porsi in rapporto rappresentativo con la vita quotidiana si sofferma anche Canova:

«Da attento sismografo delle scosse, delle spinte e dei bradisismi che agitano e scuotono dall'interno la società, la commedia registra, quasi in tempo reale, i primi sintomi del cambiamento, dà voce ai nuovi comportamenti individuali e narrativizza l'esistenza di quegli impulsi e di quei flussi di desiderio consumistico che percorrono trasversalmente tutti gli strati e tutti i settori del corpo sociale.»

È proprio alla luce di questo continuo rapporto tra vita e settima arte che il pubblico della commedia non è solo il «destinatore-destinatario di tematiche e intrecci [...], è parte integrante e "motore" delle dinamiche della commedia, così come è l'oggetto implicito delle sue tematiche.»²²⁹

Una lettura comparata degli studi sul genere consente dunque di inquadrare il genere, soprattutto in alcune stagioni della propria storia, come una lente di ingrandimento in grado di carpire lo spirito del tempo, metabolizzare, registrare e restituire, spesso in tempo reale, i comportamenti e i mutamenti antropologici, culturali e sociali dell'italiano. È dunque in virtù di questa attiguità tra la commedia italiana e la realtà che questo genere si rivela una preziosa fucina a cui guardare, e da cui attingere, per osservare la rappresentazione del carattere degli italiani.

²²⁷ A. Aprà, *Comencini e Risi. Elogio del mestiere*, in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Marsilio, Venezia, 1979, p.205

²²⁸ Ibidem

²²⁹ M, Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.47

2.3. Forme ed epifanie del riso

Dopo aver definito la commedia, si prenderanno ora in considerazione due sistematizzazioni sul riso e sul comico nel corso del Novecento, ovvero quella del filosofo francese Henri Bergson e quella del drammaturgo e scrittore italiano Luigi Pirandello, nel tentativo di comprendere per quali motivi i protagonisti del prossimo capitolo e le loro bugie possano considerarsi comici e suscitano il riso. Nel proprio saggio *Il riso. Saggio sul significato del comico*²³⁰ (1900), Henri Bergson apre anzitutto la propria considerazione sul carattere unicamente umano del comico e sull'insensibilità come condizione imprescindibile per affacciarsi al riso. Il riso nasce dall'osservazione di una certa «meccanica rigidità, là dove avremmo voluto trovare l'attenta agilità e la viva flessibilità di una persona.»²³¹

Il primo esempio riportato è quello di un uomo che inciampa e cade a terra involontariamente. Si ride per la distrazione della vita stessa, per l'irrompere dell'involontario, dell'imprevisto, dell'automatismo e del maldestro, per la rigidità e la ripetizione²³² che spezza l'abituale tensione, la mobilità, la circolarità, la fluidità e l'elasticità dell'esistenza. Il riso punisce e penalizza le situazioni ferme, stereotipe e che si ripetono, assolvendo a una funzione sociale, in quanto principio correttore di una «una certa particolare inadeguatezza alla vita sociale»²³³ che dà vita alla commedia. I difetti fanno ridere proprio a causa della loro «insocievolezza»²³⁴ e il riso, che *castigat ridendo mores*, punisce questi atteggiamenti ribadendo l'ordine e la morale della società costituita: «la società difende attraverso il riso il processo di socializzazione («societas socientans») in cui è costantemente impegnata.»²³⁵

Il comico, per Bergson, può essere un automatismo che riguarda le forme, i gesti e il movimento, la situazione, le parole e il carattere. Il comico delle forme si riferisce al fatto che «può diventar comica ogni deformità che una persona

²³⁰ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, Milano, 1990

²³¹ Ivi, p.17

²³² «La vita pienamente vissuta non dovrebbe ripetersi. Laddove si ha ripetizione, completa somiglianza, sospettiamo che un meccanismo agisca dietro all'essere vivente.», Cfr. Bergson, p.30

²³³ Ivi, p.81

²³⁴ Ivi, p.84

²³⁵ B. Placido, *Prefazione a H. Bergson, Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma, 1994, p. XX

ben conformata arriverebbe a contraffare.»²³⁶ L'esempio è quello della gobba, la cui contraffazione è la ripetizione di un irrigidimento, il raddoppiamento di un'ostinazione dell'essere umano. «Gli atteggiamenti, i gesti e i movimenti del corpo umano sono ridicoli nell'esatta misura in cui tale corpo ci fa pensare a un semplice meccanismo»²³⁷: l'esempio del signore inciampato a terra è esemplificativo. In questa prospettiva, l'imitazione e il travestimento sono dei procedimenti comici in quanto ripetizione dell'automatismo che abita in una persona il primo e meccanismo sovrapposto alla vita il secondo.

Nel comico di situazione, Bergson scrive che «è comica qualunque disposizione di atti e di avvenimenti che ci dia, inserita l'una nell'altra, l'illusione della vita e la sensazione netta di un ordine meccanico.»²³⁸ I tre procedimenti alla base del comico sono la ripetizione, l'inversione e l'interferenza della serie, che costituiscono il corrispettivo meccanico e opposto delle caratteristiche che costituiscono il vivente. La ripetizione è la replicazione meccanica di qualcosa, il ritorno di qualcosa che c'è già stato e che si oppone «al corso mutevole della vita»²³⁹; l'inversione è il rovesciamento di una stessa situazione con i ruoli invertiti mentre l'interferenza della serie è la sua appartenenza contemporanea «a due serie di eventi assolutamente indipendenti, e può essere interpretata in due sensi del tutto diversi»²⁴⁰, come per esempio il qui pro quo.

Il comico delle parole deriva da un irrigidimento del linguaggio e i suoi procedimenti di fabbricazione sono analoghi a quelli del comico di situazione (ripetizione, inversione e interferenza). Il comico di carattere è infine un'altra forma dell'«irrigidimento contro la vita sociale: è comico ogni personaggio che segue automaticamente il suo cammino senza preoccuparsi di prendere contatto con gli altri.»²⁴¹, come dimostra l'ostinazione del pensiero e del carattere di Don Chisciotte.

Il saggio è da leggersi e contestualizzarsi nella filosofia di Bergson, che fu un teorico dell'*élan vital* e dell'*evoluzione creatrice* del soggetto, oltre che di una concezione del tempo (*durée*) da intendersi come qualcosa di fluido, continuo e

²³⁶ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, op.cit., p.24

²³⁷ Ivi, p.27

²³⁸ Ivi, p.48

²³⁹ Ivi, p.58

²⁴⁰ Ivi, p.62

²⁴¹ Ivi, p.82

irripetibile che dipende dalla percezione soggettiva; di non interrotto, insomma, e di cui invece il comico costituirebbe interruzione.

La riflessione sul comico e sul riso di Luigi Pirandello si inserisce invece all'interno del saggio *L'umorismo* (1908). Lo scrittore italiano descrive il comico come l'«avvertimento del contrario»²⁴² differendolo dall'umorismo, che può invece definirsi come il «sentimento del contrario»: l'esempio è l'apparizione di una vecchia signora imbellettata, orribilmente truccata, di fronte a cui scoppia spontanea la risata come intuizione immediata del fatto che essa è il «contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere.»²⁴³ Tra i punti nodali del pensiero pirandelliano, c'è una concezione mobile e vitalistica dell'esistenza, contrapposta a una visione della società come trappola che imprigiona il soggetto in forme e gli impone l'uso di maschere che accompagnano, e condizionano, la sua esistenza. I meccanismi della vita sociale riconducono il soggetto, che di per sé è appartenente al flusso continuo, incandescente e indistinto»²⁴⁴ della vita, in una maschera immobile, rigida e statica. In questa prospettiva, nel suo avvertire il contrario rispetto alla normalità, il comico può proprio leggersi come forma di destrutturazione della rigidità della maschera sociale:

«Nel comico, il “contrario” è solo un primo e parziale scoprirsi della maschera, un iniziale svelarsi della finzione dei rapporti umani: esso ci fa passare davanti una galleria di marionette sociali, avvertendoci della loro natura illusoria.»²⁴⁵

Per scostare la maschera, il riso avvicina l'oggetto comico dalla distanza epica e lo denuda proprio in virtù della sua vicinanza:

«Il riso ha la forza di avvicinare l'oggetto. Esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso,

²⁴² L. Pirandello, *L'umorismo*, Mondadori, Milano, 1986

²⁴³ Ivi, p.127

²⁴⁴ L. Pirandello, *La trappola*, in *Tutte le novelle II. 1905-1913*, a cura di L. Lucignani, Bur, Milano, p.697

²⁴⁵ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, op.cit., p.46

spezzarne l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo, smascherarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a sperimento [...] In sostanza, il piano della raffigurazione comica è una detronizzazione, cioè il ritiro dell'oggetto dal suo piano di lontananza, la sua distruzione della distanza epica. [...] L'oggetto è spezzato e denudato (gli tolgono l'addobbo gerarchico): ridicolo è un oggetto nudo, ridicola è la veste "vuota", tolta e separata dal corpo.»²⁴⁶

Il comico può dunque leggersi come incongruenza o infrazione del soggetto alla norma, come incapacità personale di porsi in modo sintonico al(l'interpretazione del) reale, come sfasatura tra la vita individuale e la vita collettiva. Lo stesso Aristotele aveva definito il comico come «una sorta di errore (ἀμάρτημα) e una bruttezza (αἴσχος)²⁴⁷ senza sofferenza né tale da fare danno.» (V,34-36). Anche Pirandello osserva come il comico derivi dall'essere disarmonicamente fuori chiave dell'essere umano, che si ritrova a essere contemporaneamente e contraddittoriamente più cose:

«Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir sì, subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringano a dir *no*.»²⁴⁸

Il comico mette dunque di fronte allo scarto tra l'immagine comica e quella reale, così come dovrebbe essere. L'incompatibilità nei confronti del reale è sottolineata anche da Beniamino Placido nell'introduzione al saggio di Bergson:

²⁴⁶ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, op.cit., p.202

²⁴⁷ Il termine si può tradurre anche con vergogna, bruttezza, vizio

²⁴⁸ L. Pirandello, *L'umorismo*, op.cit., p.146

«Il riso è forma di stabilizzazione dell'ordine sociale. Il riso punisce la fissità degli atteggiamenti ripetitivi, meccanici, distratti, indifferenti al reale (forse oggi diremmo al "principio di realtà").»²⁴⁹

Argomento, quello dell'incongruenza al reale, su cui insiste anche Del Corno quando scrive:

«Nel comico, si attua una percezione di superiorità, che constata l'incongruenza oppure il degrado dell'oggetto rappresentato rispetto alle norme del reale.»²⁵⁰

Così come Schopenhauer quando scrive:

«Il riso volta per volta nasce da nient'altro che da un'incongruenza, improvvisamente percepita, fra un concetto e gli oggetti reali, che erano pensati mediante quel concetto, in una relazione qualsiasi: ed esso medesimo è proprio solamente l'espressione di tale incongruenza.»²⁵¹

Kris riconosce come il riso sorga dalla visione di «un adeguamento insufficiente o non riuscito alla realtà» e come in esso vi sia l'attestazione di una «supremazia dell'io»²⁵², di «un senso di superiorità che ci prende di fronte allo sbaglio dell'altro.»²⁵³

Il soggetto comico si dispone dunque in modo dissonante e contraddittorio rispetto al mondo, dimostrando la sua incompatibilità alle leggi del reale e al principio di realtà. La commedia lo coglie proprio in questa zona liminare di passaggio, ancora pre-simbolica e pre-sociale (Bergson usa non a caso proprio esempi tratti dai giochi dell'infanzia per spiegare alcune dinamiche della comicità), ma in moto verso il reale. Sono proprio le differenti cause

²⁴⁹ B. Placido, *Introduzione a H. Bergson*, op.cit., p. XXV

²⁵⁰ D. Del Corno, *La commedia antica*, in *Letteratura greca. Dall'età arcaica alla letteratura imperiale*, Principato, Milano, 1995, p.263

²⁵¹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano, 1989, p.99

²⁵² E. Kris, *Sviluppo dell'io e comicità*, in Id. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967, p.205

²⁵³ Ibidem

dell'incongruenza dell'oggetto rappresentato rispetto alle norme del reale a definire le varie categorie della comicità – ovvero l'assurdità (la rappresentazione di qualcosa che contravviene all'esperienza del reale), l'equivoco (la rappresentazione di qualcosa che contravviene alla significatività del reale), la meccanicità (la rappresentazione di qualcosa che contravviene alla dinamica del reale), la stupidità (la rappresentazione di qualcosa che contravviene alla comprensione del reale) e la monomania (la rappresentazione di qualcosa che contravviene alla molteplicità del reale).²⁵⁴

Per riassumere, si è visto come la commedia istituisca l'ingresso nella società di personaggi ancora legati alla sfera pulsionale, mettendo in scena la transizione da una società all'altra. Si è poi detto come il comico sorga nella tensione tra un soggetto rigido, legnoso e insociabile e l'apparato normato della società e di come, per rispondere alle proiezioni dell'altro, il soggetto indossi delle maschere che lo irrigidiscono e lo alienano (Pirandello), lo fissano e lo sottraggono dal flusso della vita, imponendogli una sottrazione pulsionale in cambio dell'ingresso nella società. Il riso sorge proprio dall'avvertimento di un'infrazione – un automatismo o una maschera – alle norme del reale (la fluidità della vita per Bergson, il flusso indistinto della vita per Pirandello).

Nel prossimo capitolo, si vedrà come la bugia possa leggersi quale dispositivo comico ausiliario attraverso cui il soggetto prova a negoziare il proprio rapporto con la legge, il linguaggio, il sociale e l'alterità.

²⁵⁴ D. Del Corno, *La commedia antica*, op.cit., p.263

3. Fenomenologia della bugia nella commedia cinematografica italiana

3.1. Scalatori e discensori mimetici: la commedia dei telefoni bianchi

Una serranda si alza e, all'alba, la città di Milano si anima: un giovane (Vittorio De Sica) appoggiato alla propria bicicletta incrocia una ragazza (Lya Franca) davanti a un'edicola e i due si scambiano uno sguardo con la scusa di una monetina caduta a terra. Mentre continuano a guardarsi, e a fingere di non guardarsi, lei sale su un tram e lui la insegue in bicicletta: quando lei arriva accanto alla profumeria dove lavora come commessa, due colleghe civettuole la prendono sottobraccio mandandolo via:

«E poi, a noi, gli uomini in bicicletta non piacciono!»

«Ho capito...per loro ci vuole l'automobile!»

«Si capisce!»

«Allora comprenderemo l'automobile!»

Alzato il berretto distintamente, il giovane si allontana e, quando la ragazza esce, lui è già fuori ad attenderla su una Fiat 525 Torpedo: «Vede signorina, l'ho comprata apposta per lei. Posso accompagnarla a casa?» Lei acconsente tra la letizia e l'imbarazzo, senza sapere – come rivela la scena precedente – che lui è un meccanico-autista che ha chiamato il proprio principale e, con la scusa di un guasto, è riuscito a tenersi l'automobile per l'intera giornata. C'è una bugia, in principio al primo appuntamento tra Bruno e Mariuccia, i due protagonisti di *Gli uomini, che mascalzoni!* (Mario Camerini, 1932). Ma se Bruno finge di possedere l'automobile è solo per sedurla, per mettere in moto il suo desiderio, e per portarla, al pari delle sue amiche, a fare una gita sui laghi. Sfruttando la disimmetria cognitiva tra personaggi e spettatori, Camerini segue per l'intero film «le piccole schermaglie amorose dei suoi personaggi e ne condivide i drammi e i problemi quotidiani»²⁵⁵ in una successione di episodi in cui «tutti si dedicano a un'unica attività: la recita, lo scambio delle parti»²⁵⁶. I corteggiamenti, le omissioni, le gelosie e le reticenze si districano infine nel

²⁵⁵ G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, op.cit., p.95

²⁵⁶ F. Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in *Bianco e Nero*, XXLIX, n.3, Nuova Eri, Roma, luglio-settembre 1988, p.21

finale, in cui Bruno scopre che Mariuccia, a differenza delle amiche, è disinteressata agli agi e alle ricchezze e, finalmente, i due possono rivelarsi il reciproco amore su un taxi, con il padre di lei casualmente alla guida che dà la sua benedizione. *Gli uomini che mascazzoni!* è paradigmatico nel definire le principali linee narrative del filone dei telefoni bianchi²⁵⁷ che si afferma nell'Italia fascista tra il 1930 e il 1940, ovvero quello dell'amore²⁵⁸ e quello della «momentanea perdita di un solido status sociale da parte del protagonista»²⁵⁹. Come sottolinea Bispuri, nella monografia dedicata al corpus di questi film la situazione più ricorrente della messa in scena è proprio quella delle false identità e dello scambio di persona²⁶⁰, che può declinarsi attraverso la frequente «comparsa di un sosia, lo sprigionarsi di equivoci, inganni, raggiri, trappole, che poi si sciolgono felicemente alla fine del racconto».²⁶¹ Osservando la centralità dell'elemento «ossessivo del doppio, dello scambio e quindi dell'inganno»²⁶², Vito Zagarrò mette in luce le affinità narrative e tematiche che la commedia cameriniana presenta con quella plautina: al pari di opere come i *Menaecmi*, le *Bacchides*, l'*Amphitruo* o il già citato *Miles Gloriosus*, le cui trame vertono attorno al tema del doppio e del travestimento, anche nelle commedie di Camerini «i personaggi interpretano, giocano ad essere qualcun altro, dando vita ad un vero e proprio teatro nel teatro, finzione nella finzione.»²⁶³ Il tema dell'essere e dell'apparire, insieme al rapporto tra realtà e finzione, intimamente collegati al discorso sull'identità e sulle sue frammentazioni, si rintracciano appunto anche in *Darò un milione* (1935), in cui un miliardario si traveste da mendicante pronto a regalare un milione a chiunque gli dimostri un gesto generoso e spontaneo, e *Il Signor Max* (1937), dove un modesto giornalista è disposto a fare qualsiasi cosa pur di apparire ricco.

²⁵⁷ Per un approfondimento del filone, si veda E. Bispuri, *Il cinema dei telefoni bianchi*, Bulzoni, Roma, 2020

²⁵⁸ Bispuri attesta la presenza di soli 4 film (1,9%) che non fanno dell'amore il nucleo centrale del racconto.

²⁵⁹ Ivi, p. 291

²⁶⁰ Bispuri studia il reiterarsi di alcuni temi anche in termini percentuali: false identità e scambio di persona (32%); sosia (2%), persona trasformata (3%), persona trovata (2%).

²⁶¹ Ivi, p.295

²⁶² V. Zagarrò, *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma, 2009, p.200

²⁶³ Ibidem

Parimenti a *Gli uomini, che mascalzoni...*, in *Il signor Max* Gianni Varaldo (Vittorio De Sica) approfitta di uno scambio di persona per diventare il Signor Max e inseguire, in un'altra situazione interclassista, la mitologia dell'evasione e del riscatto sociale. Se la volontà di diventare altro da sé risulta già confessata nella scena della partenza in vacanza, in cui Gianni sale sul treno con smoking, guanti e giornali che gli danno un'altra percezione di sé («Potrei sembrare un signore inglese!»), a seguito dello scambio di persona il protagonista si impegna integralmente nell'adeguarsi e nell'adattarsi a un mondo che non gli appartiene. «Ti sei esaltato, ti sei montato la testa!» gli dice lo zio: preso da un desiderio mimetico²⁶⁴, Gianni desidera il mondo aristocratico – i suoi usi, i suoi costumi, i suoi miti e riti – adeguando il proprio desiderio sugli stessi oggetti che desiderano gli altri. Emula i comportamenti altrui, carpisce modelli e stili dalla lettura delle riviste, prende lezioni di bridge, tennis e golf, si inventa un'autobiografia falsificata per provare a sedurre Paola (i viaggi mai fatti, la salita in piroscampo per lei che in realtà è un regalo dell'amico Max) e corredata da smoking, papillon e frac, tenuta da cavallerizzo per la galoppata e paltò, provando a mimetizzarsi in un contesto che, tuttavia, gli è estraneo. Il film è tutto giocato sui continui cambi d'abito del protagonista che si destreggia in una doppia vita e una doppia identità, dividendosi tra il “vero” giornalista che, nell'ordinarietà della quotidianità, si innamora della cameriera Laretta (Assia Norris) e il “finto” nobile infatuato della ricca Paola e dal suo entourage di amici. È proprio attraverso il continuo vestirsi e svestirsi del personaggio – il continuo cambiarsi d'abito – che protagonista ricerca la propria identità²⁶⁵: è infatti con i capi d'abbigliamento che «l'individuo comunica se stesso, il suo stato d'animo, i suoi desideri e il suo modo di essere: gli abiti sono ‘macchine per comunicare’»²⁶⁶. A osservare, e rimarcare ripetutamente, la somiglianza tra i due uomini di fronte a “entrambi” è proprio Laretta: sono le sue impressioni, dunque, a mettere in discussione, e poi in scacco, la contraffazione identitaria del protagonista che, oscillando tra il fingere di essere chi non è (Max) e il nascondere di essere chi è (Gianni), non riesce mai a identificarsi

²⁶⁴ R. Girard, *Geometrie del desiderio*, Cortina, Milano, 2012

²⁶⁵ S. Martin, *La parabola del Signor Max: alla ricerca di un'identità attraverso abiti e travestimenti*, in A. Saponari e F. Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Metemi, Milano 2021, pp.317-327.

²⁶⁶ U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983, p.264

univocamente con se stesso. La girandola dei travestimenti raggiunge il proprio climax in una delle sequenze finali quando, giocando ancora una volta sullo svestirsi e il vestirsi, il protagonista si scinde tra Max, pronto a seguire l'ennesima vacanza del gruppo, e Gianni che saluta Lauretta. Durante il viaggio, stretto tra discorsi noiosi e redarguito per non saper giocare a bridge, resosi conto di non essere né adatto né adattabile allo status interpretato, ma anche del vuoto morale che abita dietro alle apparenze seducenti di questo mondo²⁶⁷, decide di tornare a casa dove lo raggiunge Lauretta che, nel frattempo, si è licenziata. La maschera e la simulazione si rivelano dunque fondamentali per cogliere il proprio desiderio:

«Il travestimento esplicitamente ideato non è tanto, e solo, una forma di autoinganno, quanto il dispositivo adottato per conquistare l'interesse altrui riconoscendone il carattere fondamentale per la propria felicità.»²⁶⁸

Un altro caso in cui «la maschera permette all'io di trovarsi falsificandosi»²⁶⁹ si trova in *Darò un milione*, in cui De Sica, in un lapalissiano *nomen omen*, è il ricchissimo Signor Gold che, sentendosi oppresso dai vincoli della ricchezza e dall'ipocrisia di chi lo circonda e immaginandosi un futuro da povero («Solo i poveri possono conoscere i veri sentimenti degli uomini.»), confessa a un vagabondo di passaggio il desiderio di fiducia e amore:

«Se trovassi una persona, una sola persona, che compisse verso di me un gesto fraterno, buono, ma spontaneo, nato dal cuore, io darei un milione.»

Il giorno successivo, mentre la cittadina finisce nello scompiglio facendo l'elemosina a tutti i poveri, Gold incontra Anna (Assia Norris), una giovane ragazza che lavora in un circo – luogo delle maschere e dei camuffamenti per antonomasia – con cui finge di essere povero e disoccupato: nel corso della

²⁶⁷ D. Bruni, *La commedia anni Trenta*, Il Castoro, Milano, 2013, p.27

²⁶⁸ R. De Gaetano, *Identità*, in De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. forme di rappresentazione e forme di vita. Volume II*, Mimesis, Milano, 2015, p.89

²⁶⁹ Ivi, p.90

pellicola, egli omette continuamente la propria identità finché, provata la spontanea onestà della donna, può ritornare se stesso portandola sul proprio yacht. A essere centrale in questi film, sintomatici nel riassumere alcune tendenze narrative del filone, è il tema contraffazione identitaria attuata da personaggi che provano a sottrarsi all'immobilità del proprio ruolo provando ad ascendere o a discendere dal proprio stato sociale per «entrare nell'orbita del desiderio altrui»²⁷⁰. Non è un caso che la commedia tra le due guerre sia presa in considerazione sotto le voci «Amore» e «Identità» all'interno del *Lessico del cinema italiano*²⁷¹ curato da De Gaetano: in questi film, osserva l'autore, la simulazione è il «dispositivo di attivazione del desiderio»²⁷², mentre il travestimento risponde «a una spinta profonda, motore della vita sociale, che è il *desiderio di riconoscimento*». I personaggi sono i primi a essere convinti di non essere accettati per quello che sono: non appena Lauretta incontra Gianni all'edicola per la prima volta, dopo aver già conosciuto Max, e lo fissa, lui controbatte: «Lei mi guarda sempre: magari guardasse me per me, ma lei mi guarda per il signor Max!», in una reazione che suggerisce tanto la superiorità che egli attribuisce alla maschera indossata, quanto l'intimo desiderio di essere guardato, e riconosciuto, per quello che è realmente.

Nella possibilità di sperimentare condizioni di mobilità sociale, queste commedie richiamano «per converso proprio quella impossibilità a cambiare, quella inibizione alla mobilità e al mutamento che è caratteristica di un regime a sviluppo bloccato.»²⁷³. La mobilità sociale è infatti transitoria, l'adattamento a un altro stile di vita illusorio, il truccarsi dei personaggi momentaneo: a dispetto di ogni camuffamento, le distinzioni sociali sono rigide e, dopo aver occupato una casella vuota della scacchiera sociale che, in realtà, era falsa o illusoria²⁷⁴, i protagonisti sono quasi sempre destinati²⁷⁵ a ritornare alla situazione iniziale

²⁷⁰ Ivi, p.87

²⁷¹ I due capitoli a cui si fa riferimento, entrambi scritti da Roberto De Gaetano, sono *Amore*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. forme di rappresentazione e forme di vita. Volume I*, Mimesis, Milano, 2014, pp.46-58; e *Identità*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. forme di rappresentazione e forme di vita. Volume II*, Mimesis, Milano, 2015, pp.87-94

²⁷² Ivi, p.50

²⁷³ M. Grande, *La commedia degli anni Trenta*, in M. Grande (a cura di), *La commedia all'italiana*, op.cit., p.196

²⁷⁴ Ivi, pp.181-201

²⁷⁵ Fanno eccezione film come *La segretaria privata* di Alessandrini, *Due cuori felici* di Negroni, *La telefonista* di Malasomma, *Centomila dollari* di Camerini, *Taverna Rossa* di Neufeld.

secondo un movimento di «retrocessione al mondo originario.»²⁷⁶ In questo senso, il cinema dei telefoni bianchi mette in scena la «dissociazione sempre più marcata tra desideri e realtà, tra aspirazioni di scalata sociale e necessità di ricomposizione in base alla morale dell'accontentarsi del proprio stato.»²⁷⁷ Il finale di *Il signor Max* è emblematico: seppur l'uomo individui la propria posizione nel mondo, essa rimane il frutto di un compromesso e di uno scacco che la reticenza può aggirare. Quando Laretta lo raggiunge all'edicola, i due amanti entrano nella casa della famiglia di lui e, quando la porta si è chiusa alle loro spalle, la voce dello zio raccomanda al nipote: «Se non vuoi fare la figura da fesso, non lo raccontare mai». Il futuro matrimonio, insomma, si baserà, come il primo incontro tra Bruno e Mariuccia, sul nascondimento di una parte di sé. «La linea portante (e il significato profondo) di queste commedie è pertanto costituita dall'*impermeabilità dei ceti* e dall'*impenetrabilità dei mondi*»²⁷⁸: Gianni deve accontentarsi di quello che è, deve tornare indietro, nel luogo sociale a cui appartiene – in un movimento ben metaforizzato dal suo salire sul treno di ritorno a casa – per dimettere gli abiti di un mondo che gli è estraneo, “smontarsi” la testa e accettare la realtà della propria condizione.

²⁷⁶ M. Grande, *La commedia degli anni Trenta*, op.cit., p.188

²⁷⁷ G. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume Secondo, Il cinema di regime, 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p.257

²⁷⁸ M. Grande, *La commedia degli anni Trenta*, op.cit., p.189

3.2. Truffe e camuffamenti per sopravvivere: il trasformismo di Totò

Uomini o caporali

In *Siamo uomini o caporali* (Camillo Mastrocinque, 1955), rinchiuso in una clinica psichiatrica con l'accusa di aver cercato di uccidere un capo comparse di Cinecittà, Totò Esposito (Totò) espone allo psichiatra la propria idea secondo la quale l'umanità sarebbe divisa in una maggioranza di uomini, destinati a subire, e in una minoranza di caporali, che vessano i primi:

«L'umanità io l'ho divisa in due categorie di persone: uomini e caporali. La categoria degli uomini è la maggioranza, quella dei caporali per fortuna è la minoranza. Gli uomini sono quegli esseri costretti a lavorare tutta la vita come bestie, senza vedere mai un raggio di sole, senza la minima soddisfazione, sempre nell'ombra grigia di un'esistenza grama. I caporali sono appunto coloro che sfruttano, che tiranneggiano, che maltrattano, che umiliano. Questi esseri invasati dalla loro bramosia di guadagno li troviamo sempre a galla, sempre al posto di comando, spesso senza avere l'autorità, l'abilità o l'intelligenza, ma con la sola bravura delle loro facce toste, della loro prepotenza, pronti a vessare il povero uomo qualunque.»

L'uomo illustra questa teoria attraverso un flashback che si compone di una successione di episodi che lo vedono continuamente umiliato e angariato dai caporali: la sua storia comincia durante la guerra, dove ricorre a piccole bugie – mostrando aerei inesistenti in cielo, (tra)vestendosi da generale fascista, ufficiale nazista o cieco antiguerra – per saltare la fila e fare acquisti alimentari per altri, finché viene scoperto e catturato. Rinchiuso in un campo di concentramento, sottrae cibo nel magazzino dei generali fascisti per consegnarlo a Sonia, un'internata di cui si è innamorato ma, quando il furto viene scoperto, confessa la propria colpevolezza con una pernacchia al milite fascista ed è condannato a morte. Si salva diventando la cavia di un esperimento atomico nucleare e, liberato dagli Alleati, prova a fare coppia

comica insieme a Sonia ma, mentre lui viene ignorato o zittito, il colonnello americano che li scrittura prova a sedurre la donna sfruttando la propria posizione. Infine, viene spinto dal capo di una redazione giornalistica a firmare un falso memoriale in cui dichiara di essere stato testimone oculare di un delitto a cui, in realtà, non ha mai assistito: volendo dichiarare la verità e sottrarsi al loro controllo, si traveste da donna per mimetizzarsi ma, giunto al commissariato, viene raggiunto dai giornalisti che lo denunciano per aver venduto loro un memoriale falso. Come rivelano le sue vicissitudini, se l'uomo si è servito della truffa e del travestimento fino a essere accusato e ricoverato, è stato solo per salvarsi dal disumano cinismo, dallo sfruttamento e dallo sprezzante abuso di potere dei caporali, il cui inferire trova conferma nell'ultima sequenza in cui, uscito dalla clinica, trova Sonia ad aspettarlo, maritata con un industriale frettoloso che, ancora una volta, ha il volto del caporale. Un volto che, nell'occorrenza dei vari antagonisti del film – il capo comparse di Cinecittà, il colonnello fascista, il militare americano, il direttore della testata giornalistica e l'industriale milanese – è sempre quello di Paolo Stoppa che, pur nella diversificazione dei ceti, delle nazioni e dei ruoli, incarna sempre la stessa espressione del potere: come afferma Esposito, infatti, i caporali hanno «tutti la stessa faccia, le stesse espressioni, gli stessi modi e pensando tutti alla stessa maniera.»

Come suggerisce l'assenza di punti interrogativi nel titolo, che ne decreta il «valore di una verità apodittica»²⁷⁹, l'universo in cui si muove il personaggio di Totò è segnato e condannato da un *aut aut*²⁸⁰ che non ammette eccezioni e di

²⁷⁹ E. Bispuri, *Totò attore. La più ampia e definitiva biografia artistica*, Gremese, Roma, 2010, p.247

²⁸⁰ L'unico caso in cui le due parti – le due tazzine, gli uomini e i caporali – paiono riuscire a trovare un accordo è nel «film comico serio» *Guardie e ladri* (Mario Monicelli e Steno 1951), in cui infatti l'apparente diversità tra le due categorie, affiancate da una coordinativa, si affievolisce nel corso della narrazione, rivelando la somiglianza tra le due parti: Totò interpreta il truffatore Ferdinando Esposito che, a insaputa della famiglia, prova a mantenerla con espedienti, ma viene colto dal brigadiere Lorenzo Bottoni (Aldo Fabrizi) in un lungo ed estenuante inseguimento per Roma che si protrarrà in tutto il film. Poiché Bottoni rischia il licenziamento se non lo cattura entro tre mesi, l'uomo dimette i panni lavorativi e, insieme alla famiglia, prova a conoscere quella del truffatore, nel frattempo sparito. Nel finale, quando le due famiglie si riuniscono per pranzo, Esposito comprende e, non potendo più scappare, si arrende. Entrambi proletari e disperati, sullo sfondo di un'Italia demolita e da ricostruire, sanno di non poter eludere la sorte: Bottoni prova a procrastinare l'arresto, maturata empatia nei suoi confronti e gli promette di provvedere alla sua famiglia.

cui il personaggio è ben consapevole.²⁸¹ La chiara esplicitazione di una netta divisione del genere umano in categorie è anche presente in *La banda degli onesti* (Camillo Mastrocinque, 1956) e, in particolare, nella scena in cui il portiere Antonio Bonocore (Totò) e il tipografo Lo Turco (Peppino) sono al bancone del bar e il primo prova a convincere il secondo a stampare banconote da dieci mila lire false. La metafora con cui Antonio motiva la necessità dell'azione è quella delle due tazze di caffè, una piena e l'altra vuota: al mondo c'è chi può attingere dalla caffettiera (il capitale) *ad libitum* (il capitalista, il profittatore, gli speculatori, gli esosi) e chi rimane senza nulla (gli onesti e i buoni). Di fronte a tale constatazione, la soluzione è unica: «Passiamo dall'altra parte, saltiamo l'ostacolo a piè pari. Disertiamo!». Ed è proprio questa volontà di disertare dallo status quo per prendersi la propria porzione di mondo che accomuna molti dei personaggi di Totò che, per rincorrere un'equa redistribuzione dello zucchero, si lanciano in una serie di peripezie che li riconducono quasi sempre a tornare uomini. Nel film, coinvolgendo anche l'imbianchino Cardone, Bonocore e Lo Turco si possono fidare l'uno dell'altro proprio in virtù della povertà che li accomuna: Bonocore ha promesso al condomino che gli ha dato il cliché e carta filigranata per stampare banconote che lo avrebbe distrutto tutto ma, scoprendo che l'amministratore del condominio lo ha intimato di sfratto perché si era rifiutato di colludere in un peculato, si è lasciato tentare dalla disonestà; Lo Turco ha appena ricevuto una cambiale e Cardone un «intimo» di sfratto. I tre divengono così falsari e, inventandosi scuse con le famiglie a causa delle loro assenze notturne (Antonio va al night per arrotondare, Lo Turco stampa manifesti clandestini), si arricchiscono, tanto che Lo Turco comincia a girare con scarpe nuove e Cardone si avvolge in un nuovo cappotto. Il lavoro subisce una battuta d'arresto quando Michele, il figlio di Antonio, viene trasferito a Roma e confessa al padre di indagare su una banda che commercia soldi falsi. Mentre Antonio è pronto a confessare la verità, è tuttavia un'altra banda a essere catturata. Nel finale, si scoprirà infatti che i presunti truffatori non hanno mai avuto il coraggio di essere disonesti: Antonio non ha mai spacciato la prima banconota falsa per vera,

²⁸¹ La consapevolezza di Totò si riassume nella reiterazione di una battuta – «Caporali si nasce, non si diventa!» (*Siamo uomini o caporali*), «Portieri si nasce!» (*La banda degli onesti*), «Ricco si nasce, non si diventa!» (*Totò, Peppino e i fuorilegge*) – che riassume l'idea di una condizione esistenziale deterministicamente segnata sin dalla nascita.

mentre gli abiti degli di Lo Turco e Cardone sono stati acquistati con altri prestiti. Il film si conclude su due battute: «Come banda di falsari siamo proprio una schifezza.» dice Bonocore, «Ma come galantuomini siamo integerrimi.», aggiunge Lo Turco.

È dunque all'interno di un contesto esistenziale e sociale rigido che agiscono la menzogna, il travestimento e la truffa di Totò che, essendo un uomo, un poveraccio, un morto di fame, un disgraziato – come si definisce spesso – condannato a essere beffato e tiranneggiato, prova a imporre la propria esistenza con l'apparato difensivo della menzogna. Totò si applica integralmente a scardinare lo *status quo*, abbattendo con un linguaggio che polverizza l'italiano istituzionale, un corpo che si disarticola²⁸² e un'azione anticonvenzionale, l'ordine del mondo in cui vive²⁸³. Egli non agisce, come accadeva nella commedia dei telefoni bianchi, per entrare nell'orbita del desiderio altrui, o per cavalcare la cresta del boom, come accadrà durante gli anni Sessanta, quanto piuttosto per sottrarsi alla sopraffazione e alle angherie del mondo, per sfuggire ai soprusi e alle persecuzioni della vita quotidiana, per trovare un posto in cui sopravvivere, per sovvertire l'assurdità delle regole in giustizia, per ricominciare con un'altra maschera, mantenendo sempre vivo l'ottimismo («Finché c'è vita, c'è speranza!», dice in *Miseria e Nobilità*) a dispetto di un gioco di camuffamenti ed espedienti sempre frustrante:

«Alla radice della comicità di Totò troviamo il cortocircuito fra pulsioni primarie e frustrazione del soggetto, fra radicamento del corpo alla terra e difficoltà a soddisfare gli istinti elementari della vita (fame, sesso, rifugio dalle intemperie).»²⁸⁴

²⁸² Sul corpo di Totò, cfr. R. Escobar: «Del proprio corpo indefinito fa una sorta di materiale da costruzione, plastico e malleabile. Non avendo esso "forma", è in grado di manipolarlo per produrre "forme" sempre diverse, che tiene in vita per un breve tempo e poi subito nega, facendole sprofondare nell'infinito della sua informità.», in *Totò*, Bologna, Il Mulino, 1998, p.78; cfr. G. Brunetta «Totò è la più perfetta realizzazione della supermarionetta teorizzata da Gordon Craig», in *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, op.cit., p.198

²⁸³ Per un approfondimento della caratterizzazione attoriale di Totò, si vedano E. Bisपुरi, *Totò attore. la più ampia e definitiva biografia artistica*, Roma, Gremese, 2010; R. Escobar, *Totò*, Bologna, Il Mulino, 1998; A. Anile, *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'ameno spettro*, Genova, Le Mani, 1997; F. Faldini e G. Fofi, *Totò. L'uomo e la maschera*, L'Anchored, Napoli, 2000.

²⁸⁴ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.257

L'attore napoletano ha infatti «incarnato le aspirazioni fantastiche, i sogni frustrati delle plebi del Sud e di tutta la provincia d'Italia, culturalmente e socialmente depressa»²⁸⁵, dando vita a personaggi miserabili che si devono ingegnare per soddisfare la fame, spettro della guerra e del dopoguerra che incombe in molte delle sue pellicole. Si pensi in tal senso ai numerosi stratagemmi per rimpinguarsi, presenti sin dal suo esordio cinematografico²⁸⁶, in cui usa una canna da pesca per rubare le pietanze di una tavola imbandita, alla necessità di immagazzinare viveri espressa nell'iconica scena di *Miseria e nobiltà* in cui si infila nelle tasche spaghetti al pomodoro, fino a una sua stessa dichiarazione in *Totò Sexy* (Mario Amendola, 1963):

«Sono un morto di fame autentico, la mia non è una fame atavica, io discendo da una dinastia di morti di fame: mio padre, mio nonno, il mio bisnonno, il trisavolo, il quintavolo e tutti gli avoli della mia famiglia e collaterali.»

Tototruffa: la verità del travestimento

Che la capacità camaleontica di travestirsi e camuffarsi possa considerarsi uno dei *topoi* del cinema di Totò è suggerito da molte trame dei suoi film che, lavorando alla moltiplicazione del suo personaggio attraverso il *topos* comico, già plautino, del sosia (*Animali pazzi*, *Totò a Parigi*), dei gemelli (*Totò e Cleopatra*), degli scambi di persona (*L'imperatore di Capri*, *Sua eccellenza si fermò a mangiare*), dell'interpretazione in scena di più ruoli (*Totò diabolicus*), ma anche del trasformismo (*Totò Truffa '62*), sembrano suggerire tanto l'idea della sua impossibilità di essere riconosciuto per quello che è, quanto la sua volontà di non essere identificato, e dunque ricondotto e incasellato, entro confini controllati da altri. La stessa proliferazione di contaminazioni alle radici del suo personaggio lo rende difficilmente inquadrabile:

²⁸⁵ V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, goWare, Firenze, 2019, p.99

²⁸⁶ *Fermo con le mani*, G. Zambuto, Italia, 1937

«All'anagrafe sembra presentare un albero genealogico che si spinge fino alla notte dei tempi e include la fame atavica di Pulcinella e di Sciosciammocca, le furbizie degli Zanni, l'aggressività delle maschere plautine e dei Capitan Fracassa della commedia dell'arte.»²⁸⁷

È proprio nel diventare altro da sé che Totò riesce a soddisfare le proprie necessità e a far prorompere la propria carica eversiva nel modo più esplosivo. L'adesione a un'unica identità e la confessione della stessa si presentano invece come ostacoli da aggirare: come rivela *Totò Truffa 62* (Camillo Mastrocinque, 1962), è solo vestendo altri panni (diplomatico ambasciatore, ingegnere, proprietario della fontana di Trevi, figlia dell'amico Camillo, ambasciatore africano del Katongo, relatore) e celando la propria vera identità («Tutto questo lo faccio, perché mia figlia non sappia chi è suo padre.») che, nella programmatica truffa del titolo, il protagonista può permettersi di mantenere la figlia in collegio. Prendendo invece in considerazione *Totò cerca casa*²⁸⁸ (Steno, Monicelli 1949)²⁸⁹ e, in particolare, la scena in cui il Sindaco giunge in classe per l'inaugurazione dell'Istituto e Totò viene scambiato per un alunno, Spinazzola scrive:

«La verità emerge proprio dal travestimento più paradossale, che lo vede nei panni d'uno scolareto: al riparo delle mossette e dei lezi infantili, ecco l'occasione buona per mangiare panini a sbafo, sedere sulle ginocchia d'una bella patronessa, sbeffeggiare autorità e istituzioni»²⁹⁰

²⁸⁷ G. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, op.cit., p.102

²⁸⁸ «Si può dire che per la prima volta si trattava di una farsa che affrontava un tema legato all'attualità sociale, il tema della mancanza di alloggi in Italia, un problema gravissimo in quegli anni. Invece di fare come gli altri dei drammi su questo tipo di soggetto, noi abbiamo trattato il film in maniera semplicemente comica. Di qui è nato forse il fatto di realizzare film comici o farse legate alla realtà, all'esistenza quotidiana. In un certo senso, con *Totò cerca casa*, compaiono i primi segni della commedia all'italiana: la fusione del comico, del divertimento, della satira con la critica di costume, con la realtà sociale, nasce un po' con questo film.», cfr. Mario Monicelli, in Jean A. Gili, *Le cinéma italien*, Parigi, U.G.E., 1978, COLL.10-18

²⁸⁹ Il film racconta la storia di Beniamino Lomacchio, un povero con famiglia che, dopo aver perso la casa a causa del bombardamento a Romadurante il secondo conflitto bellico si trova a cercare, trovare, ricercare una nuova casa in cui vivere con la famiglia,

²⁹⁰ V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, op.cit., p.106-107

L'equivoco, lo scambio di persona, la circostanza obbligata o cercata per cui Totò veste i panni di qualcun altro divengono allora occasioni per appagare i propri bisogni primari e liberare la propria pinocchiesca carica anarchica, anticonvenzionale e anticonformistica: quando si trova a interpretare i potenti (o meglio, dei potenziali caporali), Totò diventa protagonista di un mondo alla rovescia in cui, approfittando del proprio nuovo ruolo, può svuotare e ridicolizzare il potere. Emblematico, in tal senso, è *Miseria e Nobiltà* (Mario Mattoli, 1954), altro titolo in cui la distinzione tra miserabili e nobili può essere aggirata solo con il camuffamento: tratto dall'omonima commedia di Eduardo Scarpetta, il film racconta le vicende del povero scrivano Felice Sciosciammocca che, a causa delle misere condizioni economiche in cui vive, si trova a coabitare con la famiglia del fotografo Pasquale (Enzo Turco). La fortuna sopraggiunge casualmente all'arrivo di un marchesino che, desiderando sposare la ballerina Gemma contro il volere dei genitori, domanda al gruppo di impersonare per finta i suoi parenti per presentarsi alla famiglia di lei. I poveri, a cui il marchesino offre un compenso e raccomanda «aria di nobiltà e albagia», si ritrovano così a poter vestire momentaneamente i panni di marchesi, contesse e principi. Prendendo alla lettera il lavoro («Noi qui stiamo lavorando, ci stiamo guadagnando una minestra!»), Felice²⁹¹ oscilla tra l'aderenza al ruolo e la sconfessione dello stesso, alternando l'alterigia con cui insulta la famiglia alla spontaneità con cui si avventa affamato sul gelato che gli sporca i baffi (finti). Quando si trova a vestire i panni di qualcuno più autorevole e riverito di lui,

«Ecco lo scatenamento dei meccanismi parodistici attraverso cui egli demolisce dall'interno la figura d'autorità che si è trovato a incarnare; nello stesso tempo però l'adesione al nuovo ruolo fa saltare i freni inibitori del personaggio originario, deciso ad approfittare come e più che può delle occasioni di rivalsa offertegli.»²⁹²

²⁹¹ Nel film, Totò riveste la funzione del *servus* plautino, che riesce – anche se inconsapevolmente – a rimuovendo l'ostacolo del *senex* (padre) per promuovere il matrimonio tra l'*adulescens* e la sua amata.

²⁹² V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, op.cit., p.105-106

Si pensi anche a quando, scambiato per il Bey di Agapur, riesce a intascarsi pietre preziose nelle tasche (*L'imperatore di Capri*) o quando, scambiato per il medico personale del Duce, si rivela l'unico a non farsi strappare la maschera da volto né le dorate posate dorate nelle tasche (*Sua eccellenza si fermò a mangiare*). Il desiderio di sottrarsi alla realtà e la pinocchiesca ricerca dell'appagamento dei bisogni primari si trova anche in *Peppino e i fuorilegge* (Camillo Mastrocinque, 1956), dove Totò interpreta un disoccupato perdigiorno sposato a una ricca e dispotica (Titina De Filippo) che non gli concede nemmeno una lira²⁹³ e, approfittando dell'aggiramento di banditi in città, architetta insieme all'amico Peppino il proprio finto rapimento per domandare alla donna un riscatto di cinque milioni e partire per Parigi. Qui, la bugia è funzionale ad appagare il desiderio di fuga dalle rigide e grigie gabbie familiari ed economiche che lo inibiscono, ma anche ad abbandonarsi allo sperpero economico del denaro della moglie e alla conoscenza del femminile. Con le ballerine che lo attorniano nei caffè parigini, Totò può millantare di essere ricco sfondato ma, proprio mentre paragona la moglie alla peste bubbonica, ingabbiato dal medium televisivo che trasmette in diretta la serata, viene scoperto in controcampo dalla donna che, al suo ritorno, arresta la finzione. Il travestimento non tiene mai fino in fondo, l'appagamento dei bisogni è solo momentaneo e la meta è quasi sempre irraggiungibile:

«La comicità nasce proprio dal modo in cui viene concepita e indossata questa maschera: in modo tale che si fallisca il bersaglio, che si venga scoperti, che al di sotto della maschera si rinvenga un volto che è, a sua volta, la maschera "intrattabile" della inadempienza soddisfatta, della incapacità beata ad indossare maschere.»²⁹⁴

Con Totò si è di fronte a un'identità mobile, sfaccettata e cubista che cambia sempre configurazione, tanto pronta a proliferarsi quanto a polverizzarsi nel

²⁹³ Il personaggio della moglie, interpretato da Titina De Filippo, presenta le caratteristiche della *uxor morosa e dotata*, tipica della commedia plautina, ovvero la moglie bisbetica ma dotata di dote, di cui è tirchia e avida.

²⁹⁴ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.257-258

gioco di maschere che inscena, come se non potesse mai trovare corrispondenza con un'unica forma.

In una sintesi di comico e drammatico, sono spesso i finali a compendiare la "caduta" della sua maschera, a marginalizzarlo rispetto alla società, ad asserire il suo ritorno al punto di partenza: ecco che Totò rincasa nella solitudine (*Siamo uomini o caporali*), nella povertà (*La banda degli onesti*), nella miseria (*Miseria e nobiltà*), nella reclusione (*Totò cerca casa*, *Siamo uomini o caporali*), nell'allontanamento da parte della moglie in attesa che si faccia una «posizione» (*Totò, Peppino e i fuorilegge*).

3.3. Uno, nessuno e centomila: l'arte di arrangiarsi di Alberto Sordi

Un'antieroa arte di arrangiarsi tra la maschera della prestazione e l'io

Considerato l'epitome dell'italiano medio e la personificazione del carattere degli italiani²⁹⁵, Alberto Sordi è stato l'attore che secondo molta critica è riuscito a disegnare sullo schermo i vizi e le virtù dell'antropologia italica²⁹⁶, a «metabolizzare, quasi in tempo reale, le trasformazioni rapide dello stato sociale, della mentalità dei comportamenti sociali, sessuali, dell'ideologia politica»²⁹⁷ e a cogliere in modo puntuale «il senso di lotta per la sopravvivenza dell'italiano medio, la sua astuzia, la sua ipocrisia, il suo qualunquismo, la sua capacità camaleontica di mimetizzarsi sempre nel modo più favorevole, la sua mancanza assoluta di indicazioni e di principi morali»²⁹⁸.

Nel corso della propria carriera, Sordi ha in particolar modo dato vita a un vasto campionario di maschere che si sono affidate all'arte di arrangiarsi, e dunque all'arte di ingannare e di ingannarsi, per destreggiarsi favorevolmente nelle trame delle loro esistenze. Il titolo che meglio esemplifica questo tratto dei suoi protagonisti è proprio *L'arte di arrangiarsi* di Luigi Zampa (1955), che può considerarsi un «primo tentativo di discorso diacronico sul ritratto dell'italiano [...], un individuo che riesce a restare a galla in qualsiasi situazione, che sa sfruttare tutti i favori dei venti politici e che muta di abiti e rimane sostanzialmente fedele alla morale più opportunistica.»²⁹⁹ Nel film, ultimo capitolo di una trilogia sull'italiano medio ideata e sceneggiata da Vitaliano Brancati, Sordi interpreta il siciliano Sasà Scimoni, un qualunquista e

²⁹⁵ La continuità tra le rappresentazioni di Sordi e l'immagine dell'italiano sono suggerite anche dal titolo e dalla portata del programma televisivo *Storia di un italiano*, ideato da Alberto Sordi insieme a Giancarlo Governi e Rodolfo Sonego, e condotto dallo stesso Sordi (in onda dal 1979 al 1986), che racconta la storia del costume nazionale del Novecento attraverso scene e sequenze di film interpretate dall'attore romano, che vengono usate per raccontare vizi e virtù degli italiani.

²⁹⁶ Per approfondire il rapporto tra Alberto Sordi e la rappresentazione dell'italiano medio sul grande schermo, vedi *Alberto Sordi. Un italiano come noi* di Governi, 1979; *Alberto Sordi* di Fava, 2000; *Alberto Sordi: l'Italia in bianco e nero* di Fofi, 2004.

²⁹⁷ G. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, op.cit., p.239

²⁹⁸ G. Brunetta, *I mostri e gli altri animali*, in J. Gili, *Arrivano i mostri. I volti della commedia all'italiana*, op.cit., p.15

²⁹⁹ G. Brunetta, *I mostri e gli altri animali*, op. cit, p.11.

trasformista senza alcuno scrupolo che, con arrivismo e opportunismo, cambia partito politico nel corso di mezzo Novecento, dal 1913 al 1953, senza mai rimanere fedele ad alcun ideale. In tempo di guerra è monarchico, diventa fascista quando il Duce è all'apice del potere, comunista dopo la liberazione, democristiano per non perdere l'accordo con l'amante e, all'uscita dal carcere, fonda un partito il cui insuccesso lo spinge a reinventarsi come venditore ambulante di lamette, vestito da tirolese e con finto accento tedesco, in una conclusione scoppiettante che suggerisce come il gioco dei suoi travestimenti possa potenzialmente andare avanti all'infinito.

All'interno del «dizionario sociologico degli italiani»³⁰⁰ che la commedia all'italiana è andata creando, Sordi ha dato vita a una galleria di personaggi affetti da «un difetto isterico di dissonanza tra soggetto e società, derivante da una incapacità caparbia all'adattamento ribaltata in vanteria millantatrice»³⁰¹. Megalomani e avidi, impostori ed esibizionisti, i suoi protagonisti sono caratterizzati da una sproporzione tra l'immagine prestazionale con cui si presentano (quella eccentrica e vanagloriosa, già tipica dell'*alazòn* della commedia classica) e le reali spinte pulsionali di cui sono invece portatori che, palesandosi in tutte quelle fortuite circostanze in cui la loro maschera si sfalda, rivelano la sua capricciosa inadeguatezza a modellarsi sui codici del vivere comune o la sua incapacità ad adempiere ai ruoli sociali. In questo senso, la sfilza di titoli che lo vedono protagonista – *Un eroe dei nostri tempi*, *Lo scapolo*, *Il Conte Max*, *Il moralista*, *Il Vedovo*, *Il vigile*, *Il seduttore*, *Il medico della mutua*, *Il prof. dott. Tersilli primario della Clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue* - possono considerarsi tra i tanti «ritratti tra virgolette»³⁰² a cui l'attore ha dato vita, ovvero «film programmatici e monografici sin dal titolo, dove l'articolo determinativo precede un sostantivo che indica lo stato civile o il mestiere dei protagonisti»³⁰³, ma in modo antifrastico, in quanto a dispetto del tentativo o della finzione di adempiere al proprio titolo, i personaggi non vi corrispondono mai pienamente e veramente.

³⁰⁰ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.70

³⁰¹ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.51

³⁰² E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.70

³⁰³ Ibidem

Il Boom, tra aspirazioni e polverizzazioni

All'affacciarsi degli anni Sessanta, Sordi interpreta una carrellata di protagonisti disposti a qualsiasi cosa³⁰⁴ pur di cavalcare il miracolo economico e aderire alle mode, ai riti e ai miti del boom, ma fondamentalmente inadempienti a raggiungere i bersagli della società moderna e puntualmente esclusi dalla cuccagna che tutti gli altri sembrano riuscire a vivere. In *Il Vedovo* (Dino Risi, 1959), in cui la sceneggiatura di Sonego sfrutta il «tema dell'inadeguato»³⁰⁵, l'aspirazione ascensionale e il destino discensionale del suo personaggio sembrano essere presagiti sin dai titoli di testa, che scorrono sulla doppia panoramica verticale, dal basso verso l'alto, e dall'alto verso il basso, sulla Torre Velasca dove l'uomo vive con la moglie, in un doppio movimento che replica tanto la sua ideale scalata ambiziosa quanto la reale caduta, letterale e metaforica, che lo farà precipitare in una parabola amara e mortale. Nel film Sordi interpreta Alberto Nardi, un parvenu con scarso fiuto in affari ma ben consapevole del bivio di fronte a cui si trova l'uomo durante la modernità:

«Ho capito che da una parte c'è la vita moderna del XX secolo con la corsa folle al danaro e dall'altra parte c'è la rinuncia, solo la rinuncia, non c'è via di mezzo. Ho scelto la corsa al danaro!»

Nel film, che è un «falso coniugale»³⁰⁶, la corsa a denaro ha come unico motore propulsore la posizione economica della moglie, la cinica ma brillante milanese Elvira Almiraghi (Franca Valeri) che, dietro anonimato, gli presta continuamente soldi in un rapporto di sudditanza ben riassunto dall'epiteto degradativo «cretinetti» che lei gli affibbia. La possibilità di un futuro roseo per Alberto si spalanca con la notizia di un incidente in cui sembrerebbe essere coinvolta anche la donna: prendendo alla lettera l'eventualità di essere vedovo, e dunque di avere intascato l'eredità, l'uomo organizza il funerale di Elvira facendosi aiutare dall'amante. La discrepanza tra l'io e la maschera è soprattutto evidente

³⁰⁴ «In questo boom, perdetevi tutti la testa!» gli aveva detto il commendatore con monocolo in *Il Boom*.

³⁰⁵ T. Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano, 2015, p.510

³⁰⁶ Il falso coniugale è un topos comico basato su una «concezione del matrimonio decisamente intollerabile», cfr. Maurizio Grande in *La commedia all'italiana*, op.cit., p.140

nella sequenza della cerimonia e, in particolare, nel contrasto tra l'atmosfera festaiola³⁰⁷ del funerale, in cui l'uomo – dietro al nero dell'abito, del cappello e degli occhiali – mangia, si fa chiamare «padrone», annuncia nuovi progetti economici, prende l'amante sulle gambe; e l'improvviso arrivo della moglie che, sopravvissuta all'incidente, appare dietro a lui congelando la messa in scena. Vanificata la speranza della sua morte, Alberto propone ai tre amici di eliminare la donna per ereditarne i beni ma, a dispetto dell'orchestrazione nei minimi dettagli, il piano si rivela in perfetto stile soliti ignoti con la differenza che, se in Monicelli ai protagonisti rimaneva un piatto di pasta e ceci, qui Alberto precipita dall'ascensore al posto della moglie e muore.

Anche in *Il Boom* (De Sica, 1963) l'antagonismo tra aspirazioni e realtà è preannunciato dal contrasto tra i titoli di testa, che scorrono sulle scene in cui Sordi-Giovanni e la moglie acquistano una pelliccia e un'auto nuova, e la prima sequenza in cui l'uomo chiede un prestito a un amico. Nel film, senza che la moglie lo sappia, Giovanni è pieno di debiti ma, pur di continuare a farla vivere nel carosello di agi e benessere – feste, serate, moda, vacanze a Fregene – che la rendono felice solo in quanto sicura («Sono felice, perché mi sento tanto sicura vicino a te»), si rende disponibile a vendere un occhio. Non appena riceve l'anticipo, l'uomo lo paventa come un affare andato benissimo, allestisce una serata a base di festeggiamenti a base di vino e aragosta che suscitano invidia, balla facendo il buffone e cela la vera natura dell'incasso, approfittando proprio di questa mascherata per rivendicare la propria (falsa) posizione e rivelare il (vero) avvinghiamento al denaro da parte degli amici, del suocero e della moglie. Il giorno dell'operazione, finge con la moglie di dover andare a Livorno e, mentre si incammina verso la sala operatoria, alla domanda del ricco monoculo («Ma come fa, lei, ad avere tanto coraggio?») rivela tutta la verità delle proprie emozioni («Ma che stai a di? Io me cago sotto!»). Tanto per Alberto quanto per Giovanni, insomma,

«La truffa funziona come inganno di una normalità non accettata e come autoinganno del soggetto circa la sua posizione di partenza e

³⁰⁷ L'atmosfera della sequenza sembra anticipare quella dell'episodio *Elogio funebre (I nuovi mostri, 1977)*, in cui, durante il vero funerale di un attore comico gli amici, capitanati da Sordi, trasformano il rito in un girotondo di canti e danze allegre.

circa le sue capacità, come *rovina dell'io* dinanzi a mete irraggiungibili.»³⁰⁸

Alberto – ma anche Giovanni – come lo aveva definito Elvira, è un megalomane, ovvero un «uno che si crede superiore a tutti invece è un cretino ridicolo che si circonda di incapaci», che si auto inganna e inganna gli altri. Entrambi i film possono leggersi come parabole sull'incapacità del soggetto ad accedere alla vita adulta nella presa di coscienza delle proprie facoltà e dei propri limiti, delle proprie capacità e delle proprie velleità; come analisi psicologiche della divaricazione tra identità e maschera, come scacchi di individui incapaci ad accedere alla modernità e alienati in una «coazione a replicare il medesimo fallimento umano e sociale non senza risvolti tragici»³⁰⁹.

Divise e abiti

La stessa doppiezza e inadempienza dei personaggi si trova in scena in una serie di ritratti professionali, come *Il vigile* (Luigi Zampa, 1960), *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959), *Il medico della mutua* (Luigi Zampa, 1968) e *Il prof. dott. Guido Tersilli primario della Clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue* (Luciano Salce, 1969), in cui i personaggi di Sordi pensano di poter agire come vuole per il semplice fatto di indossare una divisa e di incarnare un ruolo pubblico³¹⁰.

Si prenda anzitutto in considerazione la coppia di film composta da *Il medico della mutua* (Luigi Zampa, 1968) e *Il prof. dott. Guido Tersilli primario della Clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue* (Luciano Salce, 1969), film-denuncia sulla disonestà della classe medica, sulle problematiche dell'assistenza mutualistica e sul malcostume della sanità. Qui, Sordi interpreta

³⁰⁸ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.55

³⁰⁹ Ivi, p.141

³¹⁰ Una prima pellicola in cui si sedimentava una riflessione simile è *Il Conte Max* (Giorgio Bianchi, 1957), in cui Sordi interpreta un edicolante romano che, animato da un sentimento di rivalsa e da un desiderio di accrescere il proprio prestigio, pensa di «di avere doti fisiche e spirituali che gli permettono di arrivare molto in alto» e, approfittando di uno scambio di persona, si finge il conte Max in una pellicola che fa ancora dei continui cambi d'abito il proprio perno narrativo ma in cui il protagonista coinvolge anche gli spettatori (il camera look con cui rivolge lo sguardo in macchina mentre tiene benda e fascia di un incidente).

Guido Tersilli, un giovane laureato in medicina disposto a qualsiasi cosa pur di godere dei benefici economici della propria laurea. Zampa e Salce scrivono il ritratto di un *homo oeconomicus* dotato di un ferreo istinto di conservazione, di un ciarlatano interessato unicamente alla salvaguardia del proprio *particolare*, di un anempatico opportunista disposto a ri-arrangiarsi in qualsiasi modo pur di stazionare comodamente sull'immeritato vertice del proprio *cursus honorum* professionale. «Quante volte te lo devo dire che con una laurea in medicina puoi arrivare dove vuoi?» gli aveva d'altronde retoricamente chiesto la madre Celeste³¹¹: gli esiti più indecorosi e moralmente abietti dell'azione del protagonista parrebbero insediarsi proprio nell'anomica assenza di confini con possibilità di muoversi e reinventarsi a piacimento promossi dall'educazione materna che, in senso più lato, è quella diffusa negli anni del benessere economico. Nella seconda sequenza del film di Salce, sulle trionfali note della *Marcia di Esculapio* (il cui titolo prende il nome dalla divinità della medicina nella mitologia greca e romana) di Piero Piccioni, il nome dell'attore protagonista appare sul dettaglio di un pannello informativo che recita «Villa Celeste / delle Piccole Ancelle dell'Amore Misericordioso / Clinica / Polispecialistica / convenzionata con le mutue / Direttore Sanitario / Prof. Dott. Guido Tersilli», a cui segue il titolo sul totale della struttura («Il Prof. Dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue»). Introdotto da un elemento scenografico che anticipa intra-diegeticamente il titolo e dal titolo, l'accesso al mondo sanitario si configura come un ironico³¹² gioco iperbolico di ridondanza linguistica: in sintonia con l'universo fantozziano firmato dallo stesso Salce³¹³ e sviluppato da Parenti, in cui i vari potenti visibili e invisibili³¹⁴ sono prefissati da unità di misura («mega»), scortati da vocaboli astronomici («galattico») e riassunti da cataloghi di titoli troncati («direttor lup mann figlio di putt»),³¹⁵ anche il ruolo del «Prof. Dott.» Tersilli è attestato dallo scioglilingua

³¹¹ G. D'Agata, *Il medico della mutua*, Bompiani, Milano, 2003, p.23

³¹² L'ironia è in senso più ampio la principale cifra stilistica di cui sceneggiatura e regia si servono per rappresentare, e irridere, il protagonista e il microcosmo medico che mettono in scena. Per approfondire l'uso dell'ironia in Salce, vedi Luciano Salce. *Una vita spettacolare* di A. Pergolari, E. Salce, 2009.

³¹³ Il primo e il secondo film della saga, *Fantozzi* e *Il secondo tragico Fantozzi*, hanno la sua regia.

³¹⁴ Per un approfondimento sulla rappresentazione del potere nella saga del ragioniere Ugo Fantozzi, si veda *Il potere dell'iperbole* in *Divi, duci, guitti, papi, caimani* di Canova, Bietti, Milano, 2017, pp.109-114.

³¹⁵ *Fantozzi alla riscossa*, Neri Parenti, 1980

dei suoi attribuiti, riconoscimenti e qualifiche. Ancor prima che espressione della *praxis* o attributo dell'*ethos* – sembra suggerire Salce – il potere è una prova del *logos*: uno sfoggio del dizionario, un rigoglio barocco di parole, un climax di etichette tanto ascendenti quanto discendenti. Dopo essersi fatto verbo nel paratesto, Tersilli si mette in scena nel testo: allo scoccare delle 8.00, mentre la partitura musicale si arricchisce ripetutamente del rumore di un clacson, il direttore sanitario arriva sfrecciante in Maserati³¹⁶, «l'apogeo, il gotha, il paradiso terrestre di ogni arrivista»³¹⁷, suscitando in un gioco di campi e controcampi la gaiezza dell'intera corte ospedaliera che, al suo entrare in clinica con un tonante, istrionico e teatrale «Buongiorno!», echeggia un deferente «Buongiorno professore!» Nella struttura, il primario recita il proprio ruolo orchestrandolo quotidianamente come una successione di rituali (la svestizione e la vestizione, la consumazione del caffè, l'accensione della sigaretta) e cerimoniali (l'entrata nella cappella, il raccoglimento in preghiera, la sfilata lungo i corridoi durante il giro visite); apparecchiandolo scenograficamente come una partitura di gesti (il doppio inchino nella cappella la cui durata eccede quella del raccoglimento in preghiera, i movimenti ostentati delle braccia) e verbalmente come una catena di ripetizioni (la trafila di «Sì», che hanno un che di tic nervoso compulsivo, l'uso reiterato di espressioni proverbiali che denotano la sua adesione a sentenze dal valore collettivo). Ma anche organizzandolo in geografie prossemiche esplicite e fisse, come quando si pone al centro di un immaginario cerchio formato dai dirigenti medici attorno e, rimproverandoli per aver ricoverato un'INAM, un ENPALS, un INPDAP e un Commercianti – in una disumana degradazione dei pazienti al nome della mutua che li rappresenta e al rimborso delle loro cure – allestisce un sistema sordiano-centrico che lo ammette come unico depositario della parola e nucleo gravitazionale dei propri dipendenti che, consensualmente alla carrellata circolare che li accerchia, possono solo orbitare attorno a quel pacchetto di linee guida venalmente confezionate e unidirezionalmente trasferibili dal centro alla circonferenza. Di fatto, quello di Tersilli è un monologare continuo che non accoglie mai l'altro:

³¹⁶ In riferimento alla rappresentazione dell'automobile durante la commedia all'italiana, si vedano *L'automobile in C'era una volta la commedia all'italiana* di Giacobelli, op.cit., pp.266-273 e *Mezzi/Movimenti in Commedia all'italiana* di M. Comand, op.cit., pp.15-20.

³¹⁷ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.267

dietro alla gentilezza della forma (i collaboratori sono dei «cari», degli «amici»), ci sono abuso di potere e presunzione di superiorità incorniciati dal suo perenne soggigno puntualmente scortato dalla eco di risa assertive dei collaboratori gregari che, fino alla fine, non osano mai ribellarsi. Lo stesso film, scritto come un «mosaico di episodi» (Solmi 1970) a cui la regia conferisce «un ritmo di balletto» (idem), potrebbe leggersi come una serie paratattica di sketches, aneddoti, gag e battute – secondo quei «processi di frammentazione che colpiscono l'intreccio tradizionale dei film»³¹⁸ tipici della commedia all'italiana – in cui quest'uomo tanto incompetente nella professione (si scoprirà non saper curare una colica renale) quanto economicamente rapace ma non personalmente abbiente (la clinica è infatti finanziata dal padre della moglie) gestisce la struttura tra contraddizioni e menzogne. In un furbesco gioco di trasgressioni e dissimulazioni, Tersilli si ammette tanto come eccezione alla regola, come attesta la sequenza in cui, attratto dalla madre di un piccolo paziente, sospende il rigore del proprio piano economico per sedurla e, fingendo con la moglie di trovarsi a un congresso di cardiocirurgia, crea un effetto domino di bugie per godersi una patetica serata in barca con lei; quanto privilegiato manipolatore della verità, come comprova l'ammiccante zoom sul suo mezzo busto gaudente mentre, consapevole di poter sfruttare la competenza chirurgica di un giovane medico del proprio staff, decide tacitamente di aggiudicargli le operazioni a nome del luminare privato Azzarini intasandosi i suoi pagamenti. Per non perdere di credibilità, il potere deve infine sapersi mantenere in equilibrio nel funambolesco gioco di travestimenti che inscena, come dimostra il finale in cui, grazie a un suggerimento della madre di ritorno da un programma di ringiovanimento in Svizzera («Oggi, Guido, tutti vogliono essere giovani. Tu hai perso tanti anni a curare i malati, ma sono i sani che bisogna curare!»), al figlio basta cambiare maschera, pur mantenendo lo stesso volto, per risollevare la clinica dal fallimento. Mentre la donna esplicita la chiave della soluzione («Ma pensa a quanti vecchi e quanti brutti ci sono in Italia! Una miniera d'oro!»), nell'intermittente successione del piano d'ascolto del prof. e prolessi immaginative che diventano realtà, sulle ridondanti note della *Marcia di Esculapio* le scritte sul pannello all'ingresso si

³¹⁸ G. Canova, *La commedia all'italiana: l'"invenzione" della borghesia*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969*, op.cit., p.115

trasformano senza perdere di prolissità («Villa celeste / Chirurgia plastica ed estetica / Geriatria / Primario Prof. Dott. Guido Tersilli / Questa clinica NON È convenzionata con le mutue»), il protagonista continua ad arrivare strombazzando sull'ultima sportiva di casa Maserati e viene accolto da leggiadre infermiere avvolte in candidi vestiti corti e tacchi, in una chiusura circolare che esplicita come, nonostante il rinnovamento del profilo della clinica, nulla sia andato realmente incontro ad alcuna metamorfosi. Nell'ultima inquadratura, è ancora la necessità di parole legiferanti, questa volta sottoscritte personalmente dal primario, a imporsi sulle immagini («La vecchiaia e la bruttezza sono delle malattie che le mutue non vogliono riconoscere. Eppure, giovinezza e bellezza sono un diritto di tutti»), in una demonizzazione del vecchio e del brutto che getta le basi della società dell'edonismo degli anni Ottanta e che guida l'ideale estetico contemporaneo.

Se nel corso della narrazione l'acquisizione e la comunicazione dell'identità professionale sono vistosamente veicolate da quest'ultimo attraverso l'abito (camice) e la recita sociale, non appena viene abbandonato da tutti e deve entrare autonomamente nel vivo del proprio lavoro, a stretto contatto con la paziente da operare e gli strumenti del mestiere, Tersilli mette in discussione la propria stessa autocoscienza professionale («E dove lo trovo un medico io?») e tradisce la propria impreparazione irrigidendosi come un automa in un'angosciata e asincronica performance gestuale. La stessa *Marcia di Esculapio* che fa da *leitmotiv* alla caratterizzazione del primario e del plotone di medici che lo seguono, ironicamente corroborante nell'attribuire alla loro andatura un senso di impegno civile, di compattezza idealistica e di missione trionfale che, come rivela progressivamente la sceneggiatura, stride con la dubbia moralità dell'intero mondo ospedaliero, è qui surrogata da un brano ricco di suspense e scevro di ogni carica vitalistica. Anatomizzando registicamente i movimenti impacciati del prof. dott., Salce disarticola la sua immagine e ne rivela la malcelata inattendibilità attraverso l'alternanza di particolari (i piedi a papera avvolti nei calzari), piani (la noncuranza del guanto mal indossato, il sudore che gli imperla la fronte ancor prima di cominciare), totali (mentre gira impacciato su se stesso allontanandosi erroneamente dal campo operatorio) e dettagli (la cute da incidere avvicinata dallo zoom della sua soggettiva disorientata).

Un simile procedimento destrutturante l'immagine prestazionale sordiana è presente anche in *Il Vigile* (Zampa, 1960)³¹⁹ e, in particolare, nella discrepanza tra l'ostentato sfoggio della nuova divisa da parte dell'«ex fascista trasformista»³²⁰ Otello Celletti – rivelata ironicamente con una panoramica verticale, dal basso verso l'alto, dagli stivali al casco – e l'incompetenza e la corruttibilità dell'uomo dietro alla maschera, rivelate nella scena in cui è causa di un imbarazzante ingorgo e in quella in cui Silva Koscina, ospite al programma di Mario Riva, lo saluta in diretta ringraziandolo per il condono della contravvenzione per mancato possesso della patente e dei documenti di circolazione. Celletti non è che un tassello di un universo familiare e sociale fatto di furbi e bugiardi: suo padre era finito in prigione perché aveva rischiato di sparare al re in stato di ubriachezza, il cognato macella carne clandestinamente, la sorella è una prostituta che si nasconde dietro alla professione di massaggiatrice e la stessa doppia vita del sindaco viene smascherata dalla multa e dagli appostamenti del vigile. All'interno dell'Italia in cui gira, se Celletti diventò un eroe è solo «perché era un cretino, non perché era un eroe. Un piccolo cretino prepotentello.»³²¹

Lo stesso può dirsi della scissione dietro a cui trama lo zelante e legnoso segretario dell'Ufficio Internazionale della Moralità Pubblica protagonista di *Il moralista* (Bianchi, 1959) che, dopo aver punito con intransigenza ogni forma di dissolutezza, si scopre il gaio fomentatore dello stesso mondo che censura. Irrigidito in un abito aderente e dietro a occhiali rotondi, animato da finta rettitudine morale («lo vado dritto per la mia strada come una spada!») che si esprime in una logorrea declamante e declamatoria che ricorda quella dei suoi primi personaggi radiofonici come il compagnuccio della parrocchietta, Sordi indossa una maschera attraversata a intermittenze da tic – gli occhi che si sgranano indagatori, le spalle che si sollevano, la risatina isterica, la bocca che si stinge – che rivelano progressivamente il prendere il sopravvento dell'io sulla maschera. Dietro ai panni dell'integerrimo censore, come suggeriva il testo della canzone *Il moralista* (Carlo Savina) sui titoli di testa («Due vite, vivo

³¹⁹ La storia è quella del vigile romano Melone Ignazio diventato celebre per avere multato il questore di Roma

³²⁰ A. Pezzotta. *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2012, p.179

³²¹ Cfr. Rodolfo Sonogo, in Tatti Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonogo e il suo cinema*, op.cit., p.69

perché due voci io sento in me...»), si scopre infatti un rampante speculatore e truffatore dalla parlata romana che ha cambiato più volte nome e su cui gravano mandati di cattura, condanne per truffe e in contumacia, colpe come tratta delle bianche, esercizio abusivo di professione. Ma Agostino, che nel finale viene portato via in manette, non è che l'espressione più smaccata, e scoperta, di una società in cui, ancora, la corruzione e lo scambio di mazzette sono all'ordine del giorno: «Qui dentro il più pulito c'ha la rognal!»

3.4. Parabola da mattatore: l'eclettismo di Vittorio Gassman

Un mattatore mostruoso

«Matador, toreador e cento nomi ancor, dittator, imperator, regista e primo attor, direttor, commendator e gran conquistator...»

Si potrebbe partire dalla sfilza di parole che compongono la sigla scritta da Vittorio Gassman e musicata da Piero Umiliani che apriva il programma televisivo³²² «Il Mattatore» condotto dallo stesso Gassman, per inquadrare la proliferazione centenaria di ruoli a cui l'attore genovese ha dato vita nel corso della propria carriera. L'idea della rappresentazione come moltiplicazione identitaria può leggersi sia in termini mediali, ricordando quella sua propensione alla sperimentazione, alla ricerca e alla variazione tra media differenti (teatro, televisione, radio, cinema), sia in termini interpretativi, rimandando alla sua istrionica abilità di trasformarsi, destreggiarsi tra più ruoli e mettere in scena tipi sociologici accomunati dal filo della (mania di) grandezza, dall'eloquio trascinate e dalla vanteria che rintracciano le proprie radici nel tipo del *miles gloriosus* plautino. Lo stesso film *Il mattatore* (Dino Risi, 1960) mette proprio in scena, «attraverso le tante identità assunte dal protagonista, un truffatore istrione – l'idea dell'identità come pura rappresentazione.»³²³. Gassman interpreta infatti un artista della truffa e del travestimento che, grazie alla sua capacità camaleontica e alla sua abilità di parlare tutti i dialetti, dal bolognese al romano, dal toscano al catanese, si cala camaleonticamente in diciotto ruoli diversi. Di volta in volta, pur di non lavorare, diventa il figlio di un commendatore, di un dottore, di un poliziotto, di un avvocato, di Hitler e di Greta Garbo e, di volta in volta, riesce a sfuggire alla legge e a ottenere gratuitamente una cena gratis a un ristorante, un paio di scarpe, soldi fintamente devoluti ai figli dei carcerati, un diamante. La stessa struttura narrativa del film si

³²² Nel corso della trasmissione, trasmessa dalla RAI nel 1959, Gassman portava in scena una molteplicità di personaggi, in un'anticipazione televisiva della galleria dei mostri e in un'affinità con il lavoro radiofonico condotto da Alberto Sordi negli stessi anni.

³²³ M. Comand, op.cit., p.8

frammenta nella successione di sketches e gag a cui dà vita, sino a un finale in cui si scopre che il carabiniere giunto all'inizio del film per arrestarlo non è altro che un amico che finge di portarlo in carcere per fargli prendere tregua dalla vita matrimoniale. *Il Mattatore* è un titolo paradigmatico nel mettere in scena un tratto che accomuna molti dei personaggi di Gassman, ovvero il loro essere «votati all'impostura a ogni costo; impostori con gli altri e con se stessi, millantatori e istericamente dissonanti dai canoni della integrazione»³²⁴. Il tema della finzione, del trucco, della furbizia e della doppiezza come espedienti per destreggiarsi nelle trame della vita e per sottrarsi alla norma è ampiamente esplorato anche nel film episodico *I mostri* (Dino Risi, 1963), «dizionario di tipi e situazioni del boom»³²⁵ e grottesca satira sul costume italico in cui Gassman interpreta un'altra sfilza di abietti truffaldini e irresponsabili. In *La Musa*, travestito da donna, interpreta la presidentessa della giuria di un concorso letterario che propone di consegnare il premio a un mediocre autore sconosciuto che si rivela il suo amante; in *La Raccomandazione* è un attore che raccomanda telefonicamente un modesto collega ma che, durante la conversazione monologante, finisce per consigliarne un altro; in *Il sacrificio* è invece un dongiovanni sposato che, con un mirabolante gioco di parole, riesce a convincere l'amante a lasciarlo per il bene della moglie incinta ma, non appena è di nuovo libero, si dedica a una nuova donna; in *Testimone volontario*, è un valente avvocato che difende un accusato di omicidio e che scredita platealmente un testimone volontario scavando nel suo passato per far decadere la sua testimonianza. Canova cita proprio questi episodi quando osserva come, nel corso degli anni Sessanta, Gassman abbia operato all'insegna di un doppio regime rappresentativo, ovvero quello della simulazione, «che lo induce a mimare una perfetta padronanza dei codici e dei linguaggi della modernità»³²⁶ e quello della dissimulazione, che lo orienta invece a «prendere le distanze dalle proprie origini e a occultare i segni che le potrebbero rivelare»³²⁷. Nel legarsi unicamente a personaggi che aspirano a diventare (o meglio, a essere riconosciuti come) borghesi, il regime simulativo

³²⁴ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.51

³²⁵ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.79

³²⁶ G. Canova, *Il "Gaucho", il "Tigre" e il mito del successo. L'invenzione della borghesia*, in F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, Marsilio, Venezia, 1999, p.159

³²⁷ Ibidem

di Gassman diventa sintomatico di come per la commedia italiana degli anni Sessanta la borghesia sembri solo «recita, finzionalizzazione, messa in scena»³²⁸ e di come lo stesso status borghese possa leggersi «solo come una maschera del desiderio o dell'immaginazione: una tensione verso, una propensione a. Teatro, e nulla più.»³²⁹

Sorpassi e successi leonini

Il film che meglio esemplifica la filosofia del tipo a cui Gassman ha dato vita sul grande schermo è probabilmente *Il sorpasso* (Dino 1962)³³⁰, «commedia legata al *mythos* della truffa e del travestimento»³³¹ in cui interpreta Bruno Cortona, un uomo vitale, smargiasso, scostante e megalomane che, nel giorno di Ferragosto, conosce il timido e gentile studente di giurisprudenza Roberto Mariani (Jean Louis Trintignant) e, trascinandolo con una guida spregiudicata sulla sua iconica Lancia Aurelia Sport in una Roma assoluta, lo conduce verso il dramma in un *road movie* tra spiagge, parenti, cimiteri, ristoranti di un'Italia euforica in cui si insinuano tuttavia i primi presentimenti di crisi. Riprendendo gli archetipi junghiani, Comand osserva come sebbene Bruno si evolva come funzione del racconto, assolvendo con Roberto all'archetipo del *Messaggero*, dell'*Imbroglione* e del *Mentore*, egli rimanga del tutto invariato da un punto di vista psicologico. Paragonato a personaggi letterari come Lucignolo³³² e Peter Pan³³³, Gassman dà vita a «un tipo italiano che, pur vivendo ventiquattr'ore su ventiquattro in maschera, in perpetuo movimento, inventando nuovi riti, celebrando nuovi miti, è completamente svuotato di ogni profondità umana»³³⁴. Il suo è un viaggio «puerile, fantasioso, ludico, *che* non lo porta da nessuna parte perché in effetti non ha una meta precisa (ma piuttosto tante mete suggerite lì per lì dall'istinto giocoso del momento)»³³⁵. Bruno cade piuttosto «al

³²⁸ Ivi, p.167

³²⁹ Ibidem

³³⁰ Per un'analisi approfondita del film, si rimanda al volume di M. Comand, *Dino Risi. Il Sorpasso*, Lindau, Torino, 2002

³³¹ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.58

³³² O. De Fornari (a cura di), *Il sorpasso: 1962-1992. I filibus sono pieni di gente onesta*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, p.36

³³³ M. Comand, *Dino Risi. Il sorpasso*, op.cit., p.44

³³⁴ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume 4*, Editori riuniti, Roma, 1993, p.380

³³⁵ M. Comand, *Dino Risi. Il sorpasso*, op.cit., p.44

di là della meta [...] in una corsa folle e cieca a realizzare desideri impossibili, per ottenere ciò che niente e nessuno gli può dare»³³⁶. Leggendo questa narrazione secondo la nozione di mancanza d'oggetto lacaniana³³⁷, Grande osserva come il film racconti

«di una castrazione sospesa, di una minaccia elusa, di una sanzione rinviata [...] Nella sua corsa folle per eludere il “debito simbolico”, per rinviare la sanzione, per sfuggire all'ordine della legge, Bruno Cortona non fa altro che eludere (e mascherare) la castrazione che lo attende.»³³⁸

L'impostura e il mascheramento attraverso la metamorfosi sono dunque anzitutto e soprattutto quelli che il protagonista mette in atto con se stesso per proteggersi dalla naturale incombenza della Legge. Bruno fa di tutto per sottrarsi alla norma, come ben dimostrano le molteplici infrazioni che commette sulla strada e durante il viaggio, a partire dalla insistente segnalazione della propria presenza con il clacson che punteggia sonoramente il film. Sin dalla prima sequenza, entra in una strada con il cartello segnaletico di divieto d'accesso, viene multato una per la velocità e per aver provato a infilare nel tergicristallo un segno della Camera dei deputati, si ferma in divieto di sosta mettendosi la contravvenzione di un'auto a fianco, supera una Seicento. Il suo può considerarsi un «viaggio di fuga»³³⁹ dalle responsabilità della vita, vissuta come un eterno presente senza progettualità, che brucia e si brucia. Il sorpasso non è altro che l'ennesima mascherata per eludere la verità dell'esistenza, l'accelerazione un palliativo illusorio, una «rivincita sui fallimenti dell'esistenza, un modo comodo per sentirsi vincitori quando si sono perdute molte battaglie»³⁴⁰ in uno sforzo esistenziale teso a «nascondere con l'esuberanza e

³³⁶ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.72

³³⁷ In particolare, riprendendo J. Lacan, *La relazione d'oggetto e le strutture freudiane*, in cui le nozioni di “privazione”, “frustrazione” e “castrazione” vengono definite come responsabili del divario tra soggetto e realtà dopo il trauma originario della “mancanza originaria”, ovvero il corpo della madre.

³³⁸ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op. cit., p.80

³³⁹ M. Comand, *Dino Risi. Il Sorpasso*, op.cit., p.45

³⁴⁰ T. Kezich, «Sipario», gennaio 1963

l'allegria artificiale il vuoto della vita e la paura del futuro»³⁴¹, ma di cui farà spese con la morte solo Roberto («Sono nelle mani di un pazzo.»), «vittima che paga il prezzo (reale) per la sanzione (simbolica) che deve scontare Bruno.»³⁴²

I temi messi in scena ne *Il sorpasso* si rintracciano in molti altri titoli della filmografia di Gassman: se con *Il successo*, *Il tigre* e *Il Profeta* l'attore continua a incarnare la corsa folle della modernità, il superamento della meta, l'impostura con se stesso, l'incapacità di sottrarsi a questo slancio e lo scacco da una prospettiva individuale; con *Il Gaucho*, *La Pecora Nera* e *In nome del popolo italiano* la riflessione si estende in chiave nazionale alle imposture del Paese, al fallimento del boom e al malcostume politico nazionale.

In *Il successo* (Mauro Morassi, Dino Risi 1963), uscito un anno dopo *Il Sorpasso* e con la riproposizione della stessa coppia di attori (Gassman-Trintignant), Gassman è il trentottenne Giulio Cerioni che, nonostante la laurea in legge, si reputa «di professione fallito». L'amara percezione della propria vita è visivamente sintetizzata nello sconforto che l'uomo prova quando, vagando per la casa di notte, apre il frigorifero e lo trova vuoto: «Nei film americani c'è sempre la coscia di pollo, a casa mia mezzo limone mummificato!» Sentendosi emarginato dalla cuccagna che frequenta insieme alla moglie, prova a fare un investimento acquistando dei terreni in Sardegna ma, non avendo abbastanza denaro, pur di ottenere successo, si trova a vendere tutto, dalla famiglia (vende il terreno del padre in campagna con la scusa di non volerlo lasciare solo, domanda alla moglie che lo ama di chiedere un milione a un suo corteggiatore fingendo che sia per lei, dice al cognato che la sorella lo ha spostato per merito suo) agli amici (Sergio), dai conoscenti (domanda a un prete una raccomandazione fingendo di essere un buon padre di famiglia), alla propria stessa dignità. A raccontare il cambiamento dello stato sociale del protagonista è l'automobile, vero e proprio status symbol del boom: se durante una festa a inizio film l'uomo finge che la Millecento appena bocciata fuori da una festa non sia sua, dopo aver comprato il terreno, dichiara la fine del passato all'amico Sergio proprio tirando un calcio a quella Millecento, che finisce schiantata

³⁴¹ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.327

³⁴² R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, op.cit., p.41

contro un muro («Oggi mi sento un leone!»). Voltandosi, tuttavia, si accorge della scomparsa di Sergio, e di tutti i suoi vecchi affetti. Nell'ultima scena, l'uomo rientra con una Jaguar nella propria villa, dove lo aspettano una moglie che non ama e ospiti che non conosce: il suo volto è attraversato da una vena di malinconia in cui si legge la malinconia della perdita, mentre la consapevolezza che brilla nei suoi occhi, destinata a maturare e strutturarsi negli anni Settanta, è che il sorpasso e il successo non sono senza prezzo: alla fine di ogni corsa, rimangono la solitudine e il disincanto, la perdita di ogni ideale e di valore, la morte letterale o metaforica.

Lo smarrimento dell'idealismo si ritrova anche in *Il profeta* (Dino Risi, 1968), dove Gassman è Piero Breccia, un impiegato che decide di abbandonare la propria vita (il lavoro e la moglie) per andare a vivere sulla cima di un monte e fare l'eremita: scoperto da una troupe televisiva, tuttavia, seppur si dichiara disinteressato ai piaceri del corpo («Ho domato la bestia») e ai beni terreni («Il denaro non mi interessa»), l'uomo ritorna in città e, a seguito dell'incontro con una giovane (Ann-Margret) che lo seduce gli fa infrangere il voto di castità, si rilancia nella società dei consumi di cui diventa testimonial pubblicitario (si veda la scena in cui si guarda in televisione mentre promuove la pastasciutta). Non esitando a sfruttare la fama del personaggio che ha creato e che gli offre notorietà, l'uomo ritorna a essere quella «scimmia ammaestrata» che aveva provato a sconfessare con la fuga. Nel finale³⁴³, abbandona la tunica e, avvolto in smoking elegante, salta sull'auto, si immerge nello stesso traffico che lo aveva alienato, suona imperterrito il clacson, urla ai conducenti, viene multato senza che se ne accorga e arriva trafelato nel ristorante in cui lavora: del profeta, rimane solo un muto ritratto sul muro del locale di cui è proprietario.

In Gassman, la corsa si esprime anche come rincorsa del mito della giovinezza nell'incapacità di accettare il tramonto dell'età: in *Il tigre* (Dino Risi, 1967), ritratto tra virgolette della commedia all'italiana, non appena diventa nonno, il quarantacinquenne Francesco Vincenzini, padre di famiglia, ingegnere e direttore di un'azienda, è preso da una malinconia angosciosa. Il suo stato psicologico è ben inquadrato da un parroco che gli dice:

³⁴³ La sua parabola ricorda quella di Ugo Tognazzi in *La vita agra* (si veda 3.5.)

«Lei è un uomo di successo, ma gira e rigira ha esaurito i suoi bersagli. Lei ha raggiunto il vertice e ha concluso il suo cammino. Quello che ora la intristisce senza che lei se ne accorga è il *sensus fini*. Sente che si avvicina la fine. In sostanza, crede di dominare ancora la situazione, ma è dominato; crede di spingere, ma è spinto, si illude di inseguire e invece fugge. [...] Lei si ritiene ancora un giovanotto: attanagliato dalla rabbia e dall'angoscia, continua a premere sull'acceleratore, e corre, corre, corre! Ma dove corri disgraziato?»

Di fronte al peso dell'età, l'uomo entra in crisi, si innamora della giovanissima ex del figlio (Ann-Margret) e, mentre la moglie lo scopre ma decide di fare finta di nulla, lui ondeggia passivamente tra le due donne senza riuscire a decidere con chi stare. Se scegliere nell'*aut aut*³⁴⁴ significa saper rinunciare, il tigre, che secondo l'amante è più simile a un coniglio o a un gatto morto, rimane imprigionato nell'incapacità di scegliere della fase estetica, tanto che la verità del suo desiderio riesce solamente a esprimersi – e questo è l'altro leitmotiv narrativo degli anni Settanta - nei due quadretti idilliaci³⁴⁵, onirici e immaginari in cui la moglie e l'amante ballano gaiamente insieme a lui.

Passando invece alle menzogne nazionali, in *Il gaucho* (Dino Risi, 1964), Gassman e Manfredi incarnano rispettivamente il prototipo dell'italiano che va in Argentina per cercare il boom e quello che vive da anni in Argentina e immagina di esserselo perso in Italia: Risi imbastisce una recita tra i due Paesi, una bugia collettiva sul miracolo economico in cui Gassman, come da copione, riconferma la (finta) tenuta del proprio successo con l'ennesima similitudine-metafora felina che si dipana nei suoi film («Come stai?» / «Come un leone!»). Il film è tutto «un gioco tra Italia e Argentina a fingersi reciprocamente ricchi e felici, con la scoperta finale che in realtà si è tutti poveri e infelici.»³⁴⁶: la verità emerge proprio in una scena in cui, dopo aver provato a nascondersi l'uno alla

³⁴⁴ S. Kierkegaard, *Aut-Aut: estetica ed etica nella formazione della personalità*, Mondadori, Milano, 2016

³⁴⁵ Queste scene dialogano con quelle del film *L'immorale* (Pietro Germi) dello stesso anno (si veda 3.5.)

³⁴⁶ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op. cit. p.82

vista dell'altro, i due amici si vedono e, costretti al dialogo, finiscono per sollevarsi la maschera, con Gassman che può finalmente sbottare: «Quale benessere? In Italia c'è malessere che te se porta via!»

La politica italiana trova invece ironica rappresentazione in *La pecora nera* (Luciano Salce, 1968) che, attraverso il tema classico del sosia, mette in scena la storia di due fratelli gemelli (entrambi interpretati da Gassman) identici nelle apparenze ma moralmente opposti, ovvero l'irreprensibile e rispettabile onorevole Mario e il fannullone e dongiovanni Filippo che, approfittando della somiglianza con il fratello, continua a rimanere impunito fingendosi l'onorevole. Il gioco di camuffamenti e travestimenti condotti dalla "pecora nera" porterà a un capovolgimento di ruoli che ricorda la trama dell'*Anfitrione* plautino: armato di trucchi e magheggi sintonici con l'opportunismo e il cinismo del Paese, Filippo riuscirà col plauso comune a prendere il posto del fratello: probabilmente, «diventerà capo gregge, forse capogruppo, domani probabilmente Capo di Stato.»³⁴⁷

In *Il nome del popolo italiano* (Dino Risi, 1971), infine, ambientato in un'Italia sporca e decadente, Gassman è l'ingegnere Santenocito, indagato dal commissario Bonifazi (Tognazzi) come principale imputato della morte di una giovane ragazza. L'uomo è un altro personaggio mostruoso e abietto, indifferente all'etica e alla morale, affetto da una vanagloriosa parlata forbita, dotato di un impero economico e con due procedimenti penali a suo carico. Pur conoscendo la ragazza morta – come dimostrano le immagini immaginative che contrastano con le sue parole – nega ogni partecipazione ai fatti, rinchiude il padre che si rifiuta di perorare il suo falso alibi in manicomio e corrompe un vecchio amico con mezzo miliardo. Per scagionarsi con il giudice, prova proprio ad ammiccare a un carattere condiviso che considera tipicamente italiano:

«Italiani siamo, no? Vede, la sua teoria sulle barriere psicologiche tra uomini non si adatta completamente agli italiani: noi siamo sempre complicizzati, in mancanza di meglio, da una strizzatina d'occhio.»

³⁴⁷ E. Giacovelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.141

Santenocito è la versione aggiornata e mostruosa del protagonista di // *Sorpasso*, che tenta di sottrarsi all'incombenza della legge attraverso la corsa delle parole:

«Sono un logorroico, parlare è la mia droga! Per sentirmi vivo devo parlare, parlare, e se taccio muoio di paura! Temo la morte signor giudice, e non mi vergogno di dirlo!»

La parola che corre senza freni, analoga alla corsa, alla fuga e ai sorpassi in auto per sottrarsi al debito simbolico, è un'altra forma di impostura senza alcuna aderenza alla verità. Quando viene interrogato dal giudice, Santenocito dichiara il proprio rifiuto per le terminologie indifferenziate e il proprio amore per un «linguaggio aderenziale e desemplicizzato», ma è proprio dietro a questa complicazione retorica del *logos* che egli «insabbia in realtà verità di comodo e falsità»³⁴⁸. Un uso analogo del linguaggio si rintraccia nell'episodio *Tantum ergo* (*I nuovi mostri*, Monicelli, Risi, Scola, 1977), in cui interpreta un cardinale che, entrato in una chiesa animata da insofferenza e rabbia, riesce ad abbindolare il popolo con eloquio forbito che si rivela il «luogo principe della mistificazione»³⁴⁹. Nel film di Risi, dopo aver trovato il diario della ragazza, il giudice passeggia per la città deserta sfogliandolo e, mentre la sua voce interiore lo legge sul sottofondo della partita Italia-Inghilterra, scopre l'innocenza dell'ingegnere. La partita finisce proprio in quel momento e la camminata retta del giudice viene depistata dall'ammassarsi dei cittadini per le strade, che esultano sguaiatamente per la vittoria calcistica. L'immaginazione di Bonifazi trasfigura i volti della folla in quelli di Santenocito che, in sintonia con quella proliferazione identitaria tipica del mattatore, prende il posto di un sacerdote, un fascista nostalgico, un travestito, un tifoso che fa una pernacchia. Considerando le storture del Paese come la più bieca degradazione umana derivante dalla disonestà e alla corruzione di un uomo al vertice dell'economia italiana, Bonifazi getta il diario tra le fiamme, incastrando insieme a Santenocito tutti i suoi alter-ego cinematografici che hanno eluso la legge.

³⁴⁸ M. Comand, *Commedia all'italiana*, op.cit., p.44

³⁴⁹ Ibidem

Inganni e immaginazione: la malinconia del solito ignoto

Dopo aver raggiunto l'aspirato successo, nell'ultima fase della commedia all'italiana i personaggi di Gassman ondeggiavano nella malinconia e, nell'impossibilità di cambiare il presente, riescono a esprimere la verità delle proprie emozioni solo rifugiandosi nella menzogna o nell'immaginazione.

Questo appare evidente soprattutto in due titoli di Scola, ovvero *C'eravamo tanto amanti* (1974) e *La Terrazza* (1980). Nel primo film, storia di un trio di amici che hanno condiviso la resistenza, interpreta Gianni che, se nel tempo dei ricordi (il passato partigiano in bianco e nero) era un simbolo della resistenza e della lotta, nel presente (il tempo della modernità a colori, della disgregazione dell'amicizia, delle vite singolari che lo stesso tempo ha atomizzato) è diventato un borghese ambizioso e arrivista che ha abbandonato ogni ideale pur di condurre una vita agiata, ma si ritrova infelice e pieno di rimpianti per quello che non ha avuto il coraggio di essere³⁵⁰. Quando Gianni rivede l'amico Antonio a distanza di trent'anni e questi lo scambia per un guida macchine, l'uomo annuisce e, in un capovolgimento rispetto al film di Morassi-Risi in cui si vergognava di essere il proprietario di una Millecento, ora nega di essere il proprietario di una Jaguar. La bugia, qui, è un tentativo di tirare indietro le lancette dell'orologio, di cancellare il colore del presente per ritornare a quell'amicizia naufragata: se Gianni sta al gioco, insomma, è per «riassaporare un sorso del passato e il sapore della purezza perduta, anzi venduta.»³⁵¹ L'altro strumento fittizio per riportare indietro il tempo è l'immaginazione: mentre è a cena con Antonio e Nicola, Gianni elide ed elude il presente figurandosi la scena della propria morte in guerra, mentre il contrasto tra desiderio e realtà è espresso dalla (finta) battuta di Antonio piegato sul suo cadavere («Era il migliore di tutti noi») e il suo primo piano sospirato che rimpiange il corso degli eventi («Magari fosse andata così»). Gli amici scopriranno invece la verità su Gianni il giorno seguente: giunti in Seicento per riportargli la patente dimenticata, lo scoprono solo nella sua piscina da miliardario, mentre si lancia

³⁵⁰ Il riflesso di quello che è diventato si ritrova nel dialogo con la moglie, oramai morta, che gli dice: «Sei tu che non sei importante per nessuno, non lo sei nemmeno per te stesso.»

³⁵¹ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.183

nell'acqua e Antonio smaschera puntualmente le ragioni della sua messa in scena («E abbiamo capito che ci ha mentito perché...forse perché si vergognava di essersi ridotto così, poveraccio. Poveraccio, figuratamente parlando.»).

Anche per Mario (*La terrazza*), la salvezza sembra possibile solo nella malinconia dell'immaginazione: l'uomo, un disilluso deputato parlamentare che prova ribrezzo nei confronti di se stesso e della vita, si innamora di una giovane Giovanna (Stefania Sandrelli) ma, incapace di rinunciare alla famiglia e alla professione, quando lei gli impone di scegliere e recidere il legame con i compromessi della sua vita, riesce a "risponderle", e a esprimersi, solo con il pensiero. In una sequenza immaginativa in cui è seduto al Parlamento, Mario esprime il conglomerato dei suoi dubbi e si interroga sulla ricerca della felicità. Chiede, e si chiede, se sia lecito innamorarsi, legittimo abbandonare una moglie con cui è sposato da trent'anni e se questa rottura sia conciliabile con la felicità della donna. «È lecito essere felici anche se questo crea infelicità?».

Il silenzio della platea, come quel treno con cui dovrebbe partire per Milano che non parte, suggerisce che le strade del futuro sono oramai tutte bloccate. Forse, non resta che guardare nostalgicamente indietro a quell'anonimo ignoto che era vent'anni prima, nel film che apriva la stagione della commedia all'italiana e in cui, nonostante il fallimento del colpo che si chiudeva con pane e ceci, l'uomo si redimeva innamorandosi, restituendo il mazzo di chiavi rubate al portiere e finendo (per errore) in fabbrica. Era povero, ma preservava una purezza d'animo e aveva ancora tutto il futuro, e la possibilità di cambiare, davanti a sé.

3.5. Scacco di un uomo ridicolo: la dramma comicità di Ugo Tognazzi

Un pollo d'allevamento medio e mostruoso

Nel corso della propria carriera ultra-cinquantennale, attraversando ruoli, registri interpretativi e modalità rappresentative differenti, Ugo Tognazzi è riuscito a metabolizzare le evoluzioni della storia e a restituire «i diversi aspetti di questa difficile modernizzazione e dei repentini cambiamenti della società»³⁵². Considerando la pluralità dei suoi ritratti, è possibile osservare come egli abbia dato vita a un tipo sociologico che potrebbe considerarsi l'ipotiposi dell'antieroisimo, della mediocrità, dell'addomesticamento alla società e della mostruosità italiana. Sono tre, in particolare, i film che tematizzano il profilo di questo tipo. In *La vita agra* (Carlo Lizzani, 1964), tratto dal romanzo omonimo di Luciano Bianciardi e ispirato alla tragedia dei minatori di Ribolla, Tognazzi incarna la *mediocritas*³⁵³ umana interpretando un uomo che, dopo essere stato licenziato, vorrebbe vendicare l'ingiustizia subita e la morte di alcuni operai dovuta alla mala applicazione delle misure di sicurezza sul lavoro facendo esplodere la sede della compagnia a Milano. Giunto in città, tuttavia, va incontro a un processo di imborghesimento e, perdendo gradualmente ogni anelito rivoluzionario, si mescola tra i cittadini e i ritmi della metropoli, divenendo un persuasore occulto e finendo per inventare la pubblicità del torracchione che voleva far crollare. È proprio lui, nella conclusione, a esplicitare la consapevolezza della propria resa:

«Mi sono arreso anche io. Ecco qua, l'allegria domenica dell'uomo medio. Accidenti com'è aumentata la media degli uomini medi. È il trionfo del medio. È aumentata la media delle cilindrate, la media della svalutazione, la tariffa media delle squillo, la statura media, l'età

³⁵² Per approfondire come la figura attoriale di Ugo Tognazzi, si rimanda alla monografia di G. Rigola, *Una storia moderna. Ugo Tognazzi*, Kaplan, Torino, 2018, p.39

³⁵³ «Ciò che amo di più nel cinema, è la possibilità di analizzare, attraverso i miei personaggi, la mediocrità dell'uomo.», cfr. Tognazzi, in J. Gili, *Arrivano i mostri. I volti della commedia all'italiana*, op.cit., p.137

media, il medio ceto, la scuola media, il medio manca, la media oraria, il medio ceto, la media oraria, la media delle separazioni legali.»

In quanto uomo medio, il tipo-Tognazzi viene anche preso a modello del consumatore medio (*Il pollo ruspante* in *Ro.Go.Pa.G*, 1963), ovvero dell'«italiano del miracolo economico che in pochi anni ha raddoppiato il suo reddito e ha superato le tradizionali remore psicologiche del risparmio». Con Tognazzi si afferma infatti sullo schermo l'italiano di mezza età proveniente dal Nord Italia, il lavoratore riconosciuto socialmente, «con un solido curriculum professionale alle spalle e non meno robusto bagaglio di conformismi pregiudizi, boria filistea»³⁵⁴, la cui stessa voce padana, «asciutta, puntuale, “efficiente”» è riuscita a ricapitolare bene «una intera generazione di “self-made-men” delle province settentrionali»³⁵⁵: arricchiti sulla cresta del boom e disposti a spendere, i suoi personaggi hanno spesso ottenuto in tempo pre-diegetico un discreto successo sociale, ma sono al tempo stesso stati sputati da quegli stessi marosi del boom più disincantati e nichilisti di prima. Maurizio Grande ha osservato come Tognazzi abbia dato vita a molte commedie del «travestimento alienato, della disponibilità troppo cedevole del soggetto alla adesione sociale»³⁵⁶. Questa eccessiva aderenza ai miti e ai riti del miracolo economico è una consapevolezza ben radicata nel suo animo: durante l'episodio, mentre è seduto con il figlio in autogrill, il nascente luogo dei consumi, l'uomo spiega al figlio la differenza tra polli ruspanti e polli d'allevamento – in una metafora talmente folgorante da trasmutare tutti i clienti in polli – introducendo la distinzione tra gli uomini che dispongono del libero arbitrio e di quelli asserviti alle logiche sociali, come lui, anello di una catena omologante e omologata che «non può decidere un bel nagòtt, e forse è per questo che è meno saporito.» L'amara conclusione dell'episodio di Gregoretti, in sintonico dialogo con altri film come *Il Boom* e *Il Sorpasso*, rivela la consapevolezza drammaticamente reale («Ma perché non dobbiamo mai essere all'altezza?») e la natura drammaticamente esplosiva del miracolo economico (la famiglia si schianta

³⁵⁴ V. Spinazzola, op.cit., p.352

³⁵⁵ C. Fava, *Ugo Tognazzi*, Gremese, Roma, 1985, p.21

³⁵⁶ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.51

sulla Fiat 600 trovando la morte), fornendo un compendio sintetico e iconico della parabola discendente a cui, molto spesso, vanno incontro i suoi personaggi.

Come mette infine in scena il film *I mostri* (Dino Risi, 1963), Tognazzi ha incarnato la mostruosità italiana in una molteplicità disparata di vesti (padre, marito, amico, onorevole), rivelando come l'ipocrisia, la menzogna e la meschinità siano trasversalmente alle radici del *modus vivendi e educandi* della ripugnante società italiana di cui Risi traccia uno spaccato tragicomico e grottesco. In *L'educazione sentimentale*, è un padre che, attraverso rime e proverbi («Il mondo è tondo e chi non sta a galla va a fondo») insegna al figlio l'arte della truffa, della disonestà, dell'egoismo, dell'arrivismo e del cinismo («Bisogna farsi furbi nella vita, picchiare sodo») in un climax (anti)educativo che, portando la pratica della truffa e della sfiducia al proprio acme, si rovescia – per legge del contrappasso – nella rapina e nell'omicidio del figlio ai danni del padre. In *Come un padre*, esercita invece il rassicurante ruolo paterno con un amico convinto di essere cornuto per poi rivelarsi l'amante di sua moglie. In *L'oppio dei popoli*, parabola sulla perdita del senno di fronte ai nuovi miti di massa, sarà proprio lui a subire le corna che, rimanendo per l'intero episodio imbambolato di fronte al televisore, non si accorge che la moglie riceve l'amante nella camera da letto. In *La giornata dell'onorevole* è infine un deputato morigerato che, dopo aver ricevuto notizia che un generale incaricato di indagare sulla compravendita di terreni dovrebbe consegnargli dei documenti, fa in modo di sottrarsi all'incontro fino alla scadenza dei termini. Oltre dieci anni dopo, la sua mostruosità assume tinte ancor più grottesche, come mette in scena *L'uccellino della Val Padana (I nuovi mostri)*, in cui è un cinico impresario che, volendo sfruttare le doti canore della moglie, finisce per farle perdere la voce e farla cadere dalle scale, costringendola sulla sedia a rotelle e raccontando di come sia scivolata per salvare un bambino.³⁵⁷

Contestualizzato l'universo medio e mostruoso di cui i suoi personaggi sono promotori e vittima insieme, si osserverà come, se nelle commedie sentimentali i suoi protagonisti si servono spudoratamente della menzogna per appagare la propria voglia matta del femminile, nei titoli politici essi tendono invece a

³⁵⁷ L'episodio presenta analogie con *La donna scimmia*

occultare l'inganno e la corruzione di cui sono testimoni tendendo ad adeguarsi allo status quo.

La voglia matta: i volti della poligamia

Nel corso della propria carriera, l'attore è stato protagonista di molti film incentrati sul rapporto tra maschile e femminile che, in particolare,

«raccontano di matrimoni falliti, tradimenti, incontri sessuali realizzati o sublimati, desideri inappagati, coazioni, ecc., e che stratificano attraverso Tognazzi un'imponente meta-narrazione sui cambiamenti del costume familiare e sessuale degli italiani, almeno a partire dagli anni Cinquanta per arrivare ai tardi anni Settanta, e oltre.»³⁵⁸

La meta-narrazione che la biografia amorosa del personaggio scrive sul grande schermo si incrocia anche a quella vissuta dall'uomo nella propria vita privata: le molteplici declinazioni cinematografiche del rapporto uomo-donna sembrano infatti riflettere, riecheggiare o rimandare alla condizione biografica di Ugo che, avendo avuto tre mogli e quattro figli da tre donne diverse, può considerarsi una proposta all'alternativa matrimoniale in un periodo storico immediatamente antecedente alla rivoluzione sessuale e all'introduzione della legge sul divorzio (1970). Questa continuità deriva anche dal fatto che molti dei suoi personaggi sembrerebbero fare propria la sua visione personale dell'amore dell'attore, che trova vera e propria trattazione nel suo catalogo contenente i precetti fondativi del rapporto amoroso:

«È chiaro che la lealtà tra un uomo e una donna è importante. Ma il massimo della lealtà, attraverso l'infedeltà, è quello di raccontare continuamente bugie. Se sei un uomo infedele, il comportamento più leale è quello di non farlo sapere.»³⁵⁹

³⁵⁸ G. Rigola, *Ménage all'italiana. Ugo Tognazzi e le dinamiche di rapporto tra i sessi, tra cinema, identità maschile e discorsi sociali*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrò, *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, op.cit., p.201

³⁵⁹ U. Tognazzi, *La supercazzola. Istruzioni per l'Ugo*, Mondadori, Milano, 2006, p.122

E ancora:

«Nel decalogo dell'amore, la menzogna è al primo posto. Il primo comandamento dovrebbe essere: «Menti a lei come menti a te stesso. In amore la bugia è una necessità, anzi una missione.»³⁶⁰

Nella concezione dell'amore parodisticamente religiosa proposta da Tognazzi, la bugia assurge a primo comandamento e a risorsa precipua dell'infedele da rispettare tanto nei confronti di se stessi quanto dell'altro. A riprodurre in scena questa filosofia dell'amore sono i protagonisti di *Ménage all'italiana* (Franco Indovina, 1965), *L'immorale* (Pietro Germi, 1967) e *Venga a prendere il caffè da noi* (Alberto Lattuada, 1970), «galleria di ritratti maschili che potremmo definire "gli immorali": maschi latini la cui vita non è consacrata a una donna, o alla donna, ma alle donne; infatti, ne sono pieni, non sanno più dove metterle.»³⁶¹ Con questi film, in cui la molteplicità dei rapporti frastaglia la trama episodicamente, Tognazzi si fa rappresentativo di quello che Gundle definisce «patriarcato consumistico», per cui l'uomo approfitterebbe delle libertà femminili per moltiplicare le possibilità di incontro con l'altro sesso e adatterebbe «la mercificazione sessuale del corpo femminile a una funzione analoga a quella di beni usa e getta che possono essere frequentemente sostituiti»³⁶²

In *Ménage all'italiana*, ispirato a un fatto di cronaca realmente avvenuto con protagonista un «acrobata del matrimonio»³⁶³, Ugo è Alfredo Brandi, un commesso viaggiatore che ama le donne e che riesce a sposarne otto l'una dopo l'altra senza mai divorziare. Il tema della proliferazione identitaria è presente sin dall'inizio del film, che si apre su una scena in cui il protagonista, sottratto alla vista di chiunque, assiste al proprio funerale, in una citazione di *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello che suggerisce come, nella finta morte vi siano la libertà e la possibilità di sottrarsi alla trappola identitaria e sociale. Nel corso del film – imperniato sulla potenzialmente illimitata possibilità del protagonista di costruirsi nuove identità – Alfredo si trasforma continuamente, cambiando di

³⁶⁰ Ibidem

³⁶¹ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, p.118

³⁶² M. Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave MacMillan, 2004, p. 92

³⁶³ Cfr. Rodolfo Sonego, in T. Sanguineti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, op.cit. p.89

volta in volta il proprio nome e la propria professione, convolvendo di continuo a nuove nozze e volatalizzandosi poco dopo.

«Non si tratta di un film a episodi, ma di una storia imperniata sulla vita di un unico individuo. È la vita di questo tizio, semmai, che è “a episodi”. E per questo Tognazzi è stato bravissimo: è sempre la stessa persona, ma riesce a essere sempre diverso.»³⁶⁴

In *L'immorale* è Sergio Masini, un maestro di violino che si destreggia felicemente, e contemporaneamente, tra tre famiglie, che ama allo stesso modo e a cui mente a fin di bene. Sposato con Giulia, da cui ha tre figli, ha conosciuto Adele, da cui ne ha altri due, e Marisa, che è rimasta incinta. Padre e marito premuroso sempre presente, Masini si destreggia amorevolmente tra mogli e figli, sognando – similmente a il protagonista di *Il tigre* – di poterle conglobare nella stessa vita, come rivela il sogno di matrice felliniana in cui, in un momento di pace e di ricongiungimento, le tre famiglie si incontrano e ricongiungono sulla giostra della vita. Alla fine, al limite dell'esaurimento nervoso, viene stroncato da un infarto ma, con la sua morte, può vedere finalmente riunite tutte le sue famiglie.

In *Venga a prendere il caffè da noi* (Alberto Lattuada³⁶⁵), ispirato al romanzo *La Sparizione* di Piero Chiara e definito dallo stesso attore come un «glossario della mediocrità umana»³⁶⁶, interpreta lo scapolo Emerenziano Paronzini³⁶⁷, il funzionario dell'Ufficio imposte dirette di un piccolo paesino. «Perfetto Barbablù provinciale di fine boom»³⁶⁸, in nome della regola delle tre C (caldo, comodo,

³⁶⁴ O. Orsini, *La notte*, Milano, 24/25 dicembre 1965, p.142, in A. Bernardini, *Ugo Tognazzi*, Gremese, Roma, 1985.

³⁶⁵ «Emerenziano Paronzini rappresenta il falso gentiluomo, ognuna delle sue parole è volgare, ognuno dei suoi gesti è volgare, appare come un gentiluomo solo a queste vergini mature e provinciali. Tutta la sua falsità e la sua importanza sono vuote, è un uomo vuoto, non ha un'idea, non legge nessun libro, non ama la musica, non sa niente: mangiare e fare l'amore, avere i soldi delle tre sorelle, stare al caldo, ecco il suo universo.», in J.A. Gili, Christian Viviani, *Incontro con Alberto Lattuada*, in *Ecran 72*. n.6, giugno 1972

³⁶⁶ J.A. Gili, *Arrivano i mostri. I volti della commedia all'italiana*, op.cit., p.136

³⁶⁷ Cfr Tognazzi: «Nel film di Lattuada sono stato affascinato dalla possibilità di costruire un campione di mediocrità, una mediocrità che qui, per di più, è sublimata dal fatto che il personaggio è anche presuntuoso. Quest'uomo non conta niente, è meno che niente, ha solo un progetto mediocre, un comportamento mediocre; tuttavia, crede che il suo comportamento sia quello di un personaggio importante.», in J. A. Gili, op.cit., p.137

³⁶⁸ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, p.64

carezze), il Paronzi sposa una delle tre sorelle vergini Tettamanzi ma, sapendo cogliere in ognuna un frammento di bellezza nascosta (capelli, mani e gambe), comincia a intrattenere a insaputa delle altre una relazione con ognuna di loro. Durante una notte, dopo aver fatto l'amore con Fortunata, Camilla e Tarsilla, l'uomo prova ad allungarsi anche sulla cameriera, ma la foga sessuale lo conduce direttamente all'ictus e al mutismo: nell'ultima scena, l'uomo è immobilizzato in carrozzella e le tre sorelle lo portano a fare una passeggiata provando a fargli mangiare un gelato. È proprio sul dettaglio del gelato spiacciato a terra sul lungolago che si chiude il film, «dolente metafora di questo sgallettante e improduttivo ménage a quattro.»³⁶⁹

Il tema dell'esasperazione delle funzioni vitali che conducono a morti paradossali è esplorato anche dalla commedia grottesca di Ferreri: se in *La grande abbuffata* (Ferreri, 1973) il personaggio di Tognazzi è «il vero buongustaio, l'uomo che si nutre solo della materia e non di altri problemi»³⁷⁰ che muore insieme agli altri agitato da una pulsione di morte a causa di un orgasmo di cibo e di sesso; in *Una storia moderna – L'ape regina* interpreta un marito che muore in solitudine dopo essere stato logorato psicologicamente e fisicamente dalle richieste sessuali della moglie che voleva rimanere incinta.³⁷¹

Questi finali sfiancanti, metaforici di un periodo storico all'insegna dell'euforia, sembrano trovare folgorazione visiva nell'apparizione di Tognazzi in *Io la conoscevo bene* (Antonio Pietrangeli, 1965), dove interpreta Gigi Bagini, l'anziano attore caduto in disgrazia alla disperata ricerca di una nuova parte che, durante una festa, viene umiliato e schernito dagli ospiti. Invitato a esibirsi in un provino sul tavolo del salotto per divertire il pubblico, Bagini propone il numero del treno in corsa. In un'esagitazione vitalistica, le sue gambe iniziano a muoversi e, nell'incitamento del pubblico che lo sobilla ad aumentare il ritmo, il

³⁶⁹ Ivi, p.120

³⁷⁰ Cfr. U. Tognazzi, in J. Gili, *Arrivano i mostri. I volti della commedia all'italiana*, op.cit., p.130

³⁷¹ L'instancabilità nella ricerca di un femminile soddisfacente viene rappresentato in chiave grottesca in *La famiglia felice* (episodio di *Marcia nuziale* di Marco Ferreri, 1966) ambientato nel futuro in cui l'Istituto per la protezione della famiglia ha salvato l'istituzione matrimoniale e familiare con l'introduzione sul mercato di modelli di manichini antropomorfi che fanno le veci di mariti, moglie e figli: Tognazzi interpreta Igor Savoia, sposato con Mia, modello B del 1986, ma si incuriosisce e invaghisce per la morbidezza e la fragranza di un'altra donna, modello Z del 1999, tanto da domandare al suo novello sposo di prestargliela. Alla moglie che piange lacrime finte, giustifica il suo mancato interesse dicendole: «Affettivamente vali ancora per me, ma sessualmente non mi dici più niente: sei un modello B!» Nel finale, rimane solo il rammarico di essere stato fregato dall'obsolescenza della tecnica.

suo ballo si fa sempre più concitato, frenetico e folle, le sue soggettive disorientate e i suoi primi piani anneriti dallo spossamento fisico che, progressivamente, gli toglie il fiato facendolo cadere a terra. Come osserva Giacobelli leggendo la performance attoriale nello scenario degli anni Sessanta, Bagini «parte in leggerezza, pieno di vitalità, ma giro dopo giro si fa sempre più angosciato e angosciante, come la società del boom.»³⁷²

A raccontare invece il retroscena della sua natura bugiarda e poligamica è invece in *Il magnifico cornuto* (Antonio Pietrangeli, 1964): nel film, Tognazzi interpreta un altro uomo-tassello dell'ideologia consumistica, un industriale milanese proprietario di un cappellificio e con una grande villa in ristrutturazione che, mentre tradisce la moglie, prende consapevolezza della placidità con cui le donne possono praticare dinamiche d'adulterio. Rientrato a casa dalla fedelissima moglie (Claudia Cardinale), nel tentativo di fare chiarezza nelle trame della psicologia femminile, rimane imprigionato nel dubbio che lei possa tradirlo e, preda di deliri sempre più ridicoli e patetici, non riesce a liberarsi dell'angoscia sospettosa che lo assilla: nel pieno disorientamento, proietta sulla moglie l'adulterio assumendo su di sé la parte del marito tradito, sogna a occhi aperti, si irrigidisce in un contraddittorio intellettualismo («Tradisco mia moglie; eppure, sono io a sospettare di lei.»). Di fronte alla sua nevrosi ossessiva («È il dubbio che mi fa impazzire.»), la moglie prova a confortarlo confessandogli un tradimento che in realtà non mai avvenuto ma, quando tutto sembra essere tornato alla normalità, nel finale, lei è veramente con un altro uomo.

Ci sono altri due titoli che tematizzano lo slancio del protagonista verso il mondo femminile, e in cui è proprio questo – leggero, giovane, spensierato – a prendersi gioco di lui, ovvero *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962) e *La bambolona* (Franco Gilardi, 1968)³⁷³: in entrambi i film, attraverso i ritratti di uomini con una posizione sociale solida (Antonio Berlinghieri è un industriale milanese conformista e Giulio Brogginini un avvocato rampante), Tognazzi mette in scena il *topos* della crisi del maschio adulto che, ingrovigliato anagraficamente nelle reti dell'età adulta e socialmente in quelle del boom,

³⁷² E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.86

³⁷³ Per approfondire l'argomento, si veda C. Bioni, *Mascolinità trasformiste. Tognazzi e il maschio del boom di fronte al lolitismo*, in A.B. Saponari e F. Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano, 2021, pp.291-300

prova a rimuovere il senso del tempo che passa innervando il disincanto dell'età adulta con anacronistici slanci verso la giovinezza. Questo perenne desiderio regressivo deriva da un sentimento di angoscia nei confronti di un tempo che si assottiglia e, più in generale, della morte quale spettro che l'uomo tenta regolarmente di esorcizzare – secondo quelle stesse logiche voraci del boom – attraverso la nutrizione bulimica del tempo presente di quante più opportunità e occasioni possibili.³⁷⁴ In entrambi i film, mentre si infatua del corpo slanciato e atletico di Francesca e di quello da maggiorata di Ivana (restituito magistralmente nella prima scena di pedinamento e voyeurismo in cui la soggettiva pulsionale del maschio frammenta in più inquadrature il corpo femminile), il protagonista viene «continuamente giocato, ingannato, manipolato, preso in giro» dalle due giovanissime interpretate da Catherine Spaak e Isabella Rei. I due finali sono emblematici nel restituire l'esito di questo gioco, che lo lascia in scacco: Antonio Berlinghieri rimane abbandonato sulla riva dal gruppo di giovani con cui aveva provato a mescolarsi, Giulio Brogini viene invece ricattato dalla ragazza che, con un abile miscuglio di menzogne a suo danno, si fa risarcire con una somma di denaro.

Verso una perdita ideologica e fisica: occhi chiusi e orecchie mozzate

Nei film politici che si prenderanno in considerazione, ovvero *Sissignore* (Ugo Tognazzi, 1969), *Il commissario Pepe* (Ettore Scola, 1969) e *In nome del popolo italiano* (Dino Risi, 1971), in scena c'è invece lo scacco dell'uomo-Tognazzi che, sullo sfondo di un mondo mostruoso, va incontro a uno smarrimento fisico o ideologico. In *Sissignore* interpreta uno dei personaggi più passivi della propria carriera, l'autista Oscar Scarpetti che, pur di rimanere negli agi promessi dal superiore, un Avvocato senza nome interpretato da Gaetano Moschin – a cui risponde sempre con il mansueto «Sissignore!» - è disposto a svuotare completamente la propria identità per assumerne una finzionale e divenire, scena dopo scena, quello che l'avvocato decide per lui. In una progressione di episodi, diventa formalmente il suo sostituto – prendendo al suo

³⁷⁴ Si rimanda alle considerazioni di Giacomo Manzoli, *Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in Federico Zecca, Giovanna Maina (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, «Cinergie», 5 marzo 2014.

posto la condanna come colpevole di un incidente stradale, sposandosi con la sua amante affinché questi possa vederla lontano dalla gelosia della moglie, fingendo di avere una laurea da ingegnere navale – senza tuttavia poter beneficiare di alcuno dei suoi diritti. Lungi dal ribellarsi al potere, Scarpetti si rivela una vittima ben disposta a sottostare, e anzi a rafforzare, la posizione del proprio carnefice, come rivela il progressivo sgretolamento della sua personalità, rappresentato metaforicamente dalla cessione del proprio orecchio all'altro.

Negli altri due film, Tognazzi interpreta due integerrimi tutori della legge che, a causa degli eventi, finiscono per insabbiare la cronica corruzione di una città e l'innocenza di un uomo considerato rappresentativo del male sociale. In *Il commissario Pepe*, è Antonio Pepe, un funzionario della polizia di una piccola e cattolica provincia del Veneto che, incaricato di indagare discretamente su reati a sfondo sessuale tra i propri concittadini, pur volendo lavorare con propositi di rettitudine («Chi dovrà pagare, pagherà. Non ci saranno favoritismi»), finisce per adeguarsi alla «politica dell'occhio chiuso». Nonostante si renda conto della diffusione globale del malcostume, si trova infatti a bruciare il faldone di documenti per motivi elettorali che gli vengono fatti presenti dal questore. Nel finale, Scola crea una contrapposizione tra registro reale e registro immaginativo: se con il pensiero Pepe immagina l'arrivo della polizia che compie un arresto collettivo – in affinità con quell'idealismo di cui si sentiva già portavoce il protagonista di *La vita agra* – la realtà è ben più amara: con l'entrata collettiva in chiesa, la provincia continua a nascondere dietro all'ipocrisia religiosa le proprie deviazioni, il commissario si allontana e, nell'ultima scena, in un primissimo piano in camera-look domanda con aria dubbiosa, e di sfida: «Perché, voi siete tutti leoni?», dopodiché, solo in mezzo alla strada in campo lungo, si prefigura un futuro che non andrà incontro ad alcun cambiamento. In *In nome del popolo italiano*, infine, è il retto giudice Mariano Bonifazi che vorrebbe esercitare la giustizia in nome del popolo italiano, appunto, ma si trova a lavorare in un'Italia fatiscente, all'alba degli anni di piombo, di fronte a un indagato che per lui è il massimo esponente dei vizi e della criminalità. Disincantato dal proprio lavoro («Io sono stufo di essere il difensore di leggi che proteggono una società che fa schifo e che consente a individui come lei di prosperare e proliferare!») e combattivo contro ogni stortura

della società, dopo aver trovato il diario della ragazza che scagiona l'avversario da ogni colpa, il giudice sospende il giudizio nel dubbio, non sapendo se incolpare l'odiato imprenditore o rispettare la verità. Proprio quando sembra optare per la seconda scelta, i tifosi calcistici italiani si riversano nella piazza a seguito della vittoria nazionale contro l'Inghilterra e, trovandosi immerso tra i peggiori vizi dell'italiano medio, che secondo lui trova la propria ipotesi proprio in Santenocito, butta il diario tra le fiamme, in un alto rogo fisico e metaforico dei propri ideali e della giustizia.

3.6. Il ragioniere Ugo Fantozzi: l'impossibilità del riscatto

Una maschera in loop

L'ultima scena del film capostipite della saga di Ugo Fantozzi (*Fantozzi*, Luciano Salce, 1975) sintetizza icasticamente alcuni caratteri della maschera letteraria e cinematografica inventata ed interpretata da Paolo Villaggio: dopo che il Megadirettore Galattico ha sedato il fatuo moto di ribellione dell'impiegato, Fantozzi è nell'acquario dei dipendenti meritevoli e, mentre nuota nel ruolo di triglia che ha richiesto di poter interpretare con speranzosa riverenza («Vedo, santità, che le manca la triglia. Posso avere l'onore, io?»), il suo primo piano si impalla e, sull'ironico sottofondo musicale della *Ballata di Fantozzi* (Bixio, Frizzi, Tempera), il suo movimento ittico, breve e meccanico, inizia a riprodursi in loop³⁷⁵. Sui titoli di coda, la voce extra-diegetica del narratore Villaggio, insieme a quella diegetica di Fantozzi, riconducono l'identità del personaggio entro il perimetro lavorativo: «Fantozzi Ragionier Ugo. Matricola 1001/bis...dell'ufficio sinistri.» A partire dall'immagine che il montaggio cristallizza in un moto ripetitivo, è possibile inquadrare tre perni su cui si costruisce l'universo filmico fantozziano, ovvero la natura ciclica e immutabile dell'esistenza dell'impiegato-Fantozzi, quella metamorfica del suo corpo e quella piramidale della società in cui vive, dopodiché si osserveranno i meccanismi di funzionamento della bugia al suo interno.

Eterna ciclicità lavorativa

L'immagine dell'uomo-pesce che si riproduce automaticamente in un moto riavviabile all'infinito suggerisce l'eterna ciclicità in cui si iscrive l'esistenza del ragioniere Fantozzi. Sono altresì la struttura episodica dei libri e lo stile formulare dei titoli dei film a essere programmatici della rappresentazione seriale del suo

³⁷⁵ A suggerire la risonanza iconica di questa sequenza, si veda anche come questa immagine sia diventata una gif

personaggio che, dopo *Il secondo tragico Fantozzi*, è impegnato in una riproposizione di ritorni (contro tutti, subisce ancora, alla riscossa, il ritorno, la clonazione). Anche da un punto di vista diegetico, l'esistenza fantozziana è vincolata alla ripetizione ciclica dell'identico, tanto che l'invecchiamento non corrisponde ad alcun processo evolutivo (cognitivo, personale, sociale): l'esistenza di Fantozzi è ontologicamente quella dell'«Eterno Impiegato»³⁷⁶, del «travet umile e umiliato»³⁷⁷ e dell'«impiegatuccio pavido»³⁷⁸ e la stessa iscrizione dell'essere-dipendente nell'essere-Fantozzi viene auto dichiarata dallo stesso come un attributo di nascita («Io sono un impiegato congenito», *Fantozzi alla riscossa*). Il lavoro è una punizione divina («Tu, uomo, lavorerai con il sudore della fronte anche per loro. Per l'eternità.», *Superfantozzi*), una legge della reincarnazione (l'uomo si reincarna in se stesso e rinasce in un corpo da neonato che indossa già il basco e il completo da impiegato, mentre la sua voce, con tragica ironia, esclama: «Ma tutto da capo? Ma si ricomincia? Come sono fortunato, io.», *Fantozzi in Paradiso*), l'unica destinazione possibile dopo la morte (la sua tomba viene posta in un sottoscala, *Fantozzi il ritorno*), ma anche unico luogo della sua esistenza, come rivela la sua scelta di cedere la propria professione pur di tornare a una professione grigia e umiliante nei sotterranei della mega-ditta e, letteralmente, scomparire dietro a pile di raccoglitori, mentre la voce narrante sigilla il suo ritorno con l'espressione «E si comincia...» (*Fantozzi va in pensione*). La coincidenza dell'essere umano con l'essere impiegatizio è un'intuizione che Villaggio sussume dalla propria esperienza di vita reale: Fantozzi è l'uomo medio pieno di nevrosi e rappresentante di quella classe media impiegatizia consolidatasi in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, che ha trovato in *Il posto* di Olmi (1961) la propria rappresentazione cinematografica più paradigmatica e che reca su di sé le tracce e le influenze letterarie dei personaggi umili e servili inventati dalla letteratura russa di Dostoevskij, Kafka e Gogol'³⁷⁹. L'eterna ciclicità con cui

³⁷⁶ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.184

³⁷⁷ F. Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, Lindau, Torino, 2003, p.89

³⁷⁸ V. Pattavina, *L'epopea di una maschera. Paolo Villaggio: il paradosso, l'iperbole, il grottesco*, Einaudi, Torino, 2009, p.56

³⁷⁹ Per approfondire le matrici letterarie che hanno influenzato la costruzione del personaggio di Ugo Fantozzi, si vedano S. De Marco, *Memorie dal sottoscala: Fantozzi ti amo*, Amarganta, Rieti 2015; C. Uva e M. Picchi, *Destra e sinistra nel cinema italiano. film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, pp.93-101; ma si pensi anche al Premio Gogol' che Paolo

Fantozzi e il suo mondo di riferimento si riproducono rende la sua vita simile a quella di Sisifo, il personaggio mitologico con cui l'impiegato condivide metaforicamente la fatica di spingere sulla cima di una montagna un enorme masso destinato a cadere non appena raggiunta la vetta: è da questo incessante crollare di ogni sforzo che deriva l'uso reiterato dell'aggettivo «tragico» con cui, tanto nei libri quanto nei film, la coscienza fuoricampo di Villaggio definisce le varie esperienze di questo personaggio costretto a vivere in un mondo infernale.³⁸⁰

Un corpo comico in metamorfosi: la dimensione animale e inanimata di Ugo Fantozzi

Il movimento meccanico del protagonista è assimilabile a quello di un fantoccio: nella sua prima apparizione a *Quelli della domenica*, il personaggio si chiamava infatti Fantocci «perché era un personaggio di stracci»³⁸¹, vocabolo che, etimologicamente, è riconducibile a fante, ovvero, come si legge sul dizionario a un

1. Burattino, e in genere ogni figura umana, piccola o grande, ma sempre piuttosto goffa, fatta di legno o di cencio o d'altro, che (secondo la grandezza e le forme) può servire ai bambini per divertirsi, alle fattucchiere per fare incantesimi, ai contadini come spaventapasseri, nel tiro a segno come bersaglio, nella fisica sanitaria come simulatore del corpo umano per studiare l'effetto di radiazioni, ecc.

2. fig. Uomo senza volontà, che si lascia guidare dagli altri.³⁸²

Così come l'essere impiegato, anche la natura passiva e plasmabile dell'uomo – suggerita da un *nomen* che si fa *omen* – è un tratto connaturato al

Villaggio riceve nel 2012, perché «ha dato seguito all'indagine sull'uomo umiliato e offeso avviata dal maestro russo con il racconto *Il cappotto*»).

³⁸⁰ P. Villaggio, *Intervista inedita alla televisione svizzera*, 1975, su Youtube (disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=sv8oiLC4hSs>)

³⁸¹ F. Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano d'oggi, 1970 – 1984. Raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori 1984, p.323

³⁸² *Fante*, su Vocabolario online Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/fantoccio/>

personaggio. Uno dei destini a cui Fantozzi va più spesso incontro è la perdita del nome proprio, continuamente oggetto di storpiature (Fantocci, Bambocci, Pupazzi, Capocci, Mortacci, Bagherozzi), diminuzioni (la Silvani, talvolta, lo chiama Fantoccino) e variazioni soprannominali (Puccettone). La dissolvenza del nome proprio diventa sintomatica del mancato riconoscimento della sua identità e della sua mancata identificazione. Gli stessi epiteti dispregiativi con cui viene chiamato – coglionazzo, merdaccia, cretino, buffonaccio – non provengono solo dagli esseri umani, ma sono anche il responso naturale che l'eco dell'universo gli restituisce, come dimostra la scena nelle grotte di Postumia in cui l'urlo «Fantozzi!» riecheggia sotto forma di «Merdaccia!» (*Fantozzi va in pensione*). Sono altresì l'attestazione medica, quella divina e quella mediatica a certificare la sua diversità: ponendosi come contraddizione interna ed eccezione al testo biblico, Fantozzi non è a immagine e somiglianza di Dio (*Superfantozzi*), i suoi presunti complessi di inferiorità vengono diagnosticati come una reale condizione di inferiorità (*Fantozzi alla riscossa*) e la sua unica immagine popolarmente accettabile e vendibile è quella del fallito, come ben dimostra il successo del bestseller della moglie («Come vivere con un fallito ed essere felice»). Anche dopo la sua morte, per confortare Pina, i colleghi continuano a definirlo il «peggiore», il loro «punto di riferimento verso il basso», il loro «capro espiatorio» (*Fantozzi in Paradiso*). Nella perdita della propria dimensione identitaria soggettiva, che si rispecchia anche nel suo essere una matricola numerica a cui il «bis» conferisce nuovamente lo statuto di ripetente di qualcosa, Fantozzi vive letteralmente nella condizione di fante, di oggetto metamorfico di cui è possibile servirsi: ed è proprio questa sua naturale malleabilità a rendere possibile la perenne trasformazione – auto ed etero diretta – del suo corpo in dimensioni animali e inanimate³⁸³. Ecco che in affinità con quel corpo metamorfico di Pinocchio di cui non possiede tuttavia la carica anarchica, Fantozzi, che ha sempre vissuto da coniglio (*Fantozzi alla riscossa*), viene ripescato e messo al banco del pesce come una cernia surgelata, cade nel paiolo di polenta e viene rovesciato sul legno pronto a essere mangiato (*Fantozzi*), è del segno zodiacale topo, puzza come un cane marcio (*Fantozzi va in pensione*), ulula nelle notti di luna piena per dare sfogo ai suoi desideri

³⁸³ Similitudini e metafore con il mondo animale sono ampiamente presenti anche nei libri scritti da Paolo Villaggio, dove Fantozzi è un tirannosauro e sembra una porzione di stracotto.

sessuali (*Superfantozzi*), ha come nome in codice verme quando aiuta la polizia a fare da esca (*Fantozzi in ritorno*), viene definito dalla Signorina Silvani uno scarafaggio (*Il secondo tragico Fantozzi*) e un rospo (*Fantozzi subisce ancora*), dalla Contessa Serbelloni Mazzanti vien dal mare un topo di fogna (*Superfantozzi*) e, dopo essere stato clonato, rinasce da un mitile marino³⁸⁴ (*Fantozzi 2000 – La clonazione*). Quella dell'animalità è una caratteristica geneticamente appartenente all'intera famiglia Fantozzi: Pina è un «curioso animale domestico», i suoi capelli sono color topo e le sue tette sembrano le orecchie di un cocker; ma sono soprattutto i tratti somatici di Mariangela, interpretata da Plinio Fernando, a essere continuamente scambiati per quelli di una scimmia tanto che, per il ragioniere, la sua bambina sarà sempre una babuina. L'assimilazione all'inanimato esprime invece tanto la degradazione a oggetto a cui Fantozzi va incontro (per farsi calpestare dal Mega Direttore, Fantozzi assume fisicamente le fattezze di uno zerbino e di un inaffiatoio autodefinendosi tale; in un'altra situazione viene usato come ariete per sfondare la porta di un autobus), quanto la sua funzione apotropaica di parafulmine (*Il secondo tragico Fantozzi*). È proprio l'ultima scena di questo film a riassumere la natura antieroica e tragicomica del personaggio: se la commedia prevede l'inclusione del soggetto nel tessuto societario e la tragedia la sua espulsione, Fantozzi si trova perpetuamente in bilico tra queste due spinte, quella soggettiva centripeta e quella collettiva centrifuga che scorge in lui un *pharmakòn* in grado di attirare e scongiurare le scariche negative che colpiscono la società. A esemplificare questo suo ruolo variabile e sacrificale, Brunetta scrive:

«Fantozzi è inoltre un elfo, un coboldo, un ercole deforme, un agnello sacrificale che paga per le colpe di una società cresciuta male, un pronipote adulto e imperfetto dell'Alice di Lewis Carroll, un Atlante in sedici millesimo che regge sulle sue spalle il peso di una piramide sociale priva di regole e di equilibri e rapporti interni.»³⁸⁵

³⁸⁴ Si noti, da un punto di vista visivo, come la scena ribalti ironicamente l'iconografia della *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli; e da un punto di vista linguistico, come la cozza, nel linguaggio figurato, sia associato dispregiativamente alla bruttezza e alla scarsità della cultura.

³⁸⁵ G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p. 305-306

Nel suo essere malleabile, il corpo fantozziano ha una natura fortemente *cartoonesca*: lo stesso Paolo Villaggio riconosce il debito ai cartoon nella creazione del proprio personaggio: «Gatto Silvestro somiglia a Fantozzi, e io ho copiato tutto da lì, ho copiato la meccanica, mi sono rifatto a quella».³⁸⁶ Oltre a condividere con il gatto antropomorfo dei Looney Tunes un destino tragico (a entrambi è negato il raggiungimento dei propri obiettivi: Titty rimane irraggiungibile) raccontato in forma comica, per il corpo di Fantozzi – al pari dei corpi dei cartoni animati – non valgono le stesse logiche degli esseri umani:

«Solo lui, infatti, fa tilt ogni volta che tocca un flipper, si strangola o ustiona ogni volta che si alimenta, naufraga ogni volta che si imbarca, sprofonda in gaffe subumane ogni volta che desidera una donna e ogni volta che gli viene da vivere, muore.»³⁸⁷

La stessa introduzione nel vocabolario del deonomastico *fantozziano*, oltre a inserire nel linguaggio e nell'immaginario collettivo l'aggettivo che più propriamente indica la *mediocritas* umana, è emblematica nel suggerire sia «la frizione tra un essere umano semplice e le infinite trappole che la vita moderna, o la vita *tout court*, semina sul suo cammino»³⁸⁸, sia l'inadeguatezza sociale, culturale, fisica e comportamentale dell'essere-Fantozzi³⁸⁹. Soggetto a cadute, fratture, allungamenti, assottigliamenti e morti, Fantozzi non muore mai veramente, ma si rimonta, si solidifica e rinasce. Il suo corpo plastico gli consente di ritornare, alla riscossa, clonato e imperituro come quello dei cartoni animati: «Io sono indistruttibile, perché io sono il più grande perditore di tutti i tempi.» (*Fantozzi contro tutti*)

Il potere nell'universo fantozziano

³⁸⁶ F. Faldini, G. Fofi, *Il cinema italiano d'oggi. 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984, p.322

³⁸⁷ S. Bartezzaghi, *Introduzione*, in P. Villaggio, *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia*, Rizzoli, Milano, 2013, p.8

³⁸⁸ C. Giunta, *Diventare Fantozzi*, in *Una sterminata domenica: saggi sul Paese che amo*, Il Mulino, Bologna, 2013 p.178

³⁸⁹ *Ibidem*

In *Fantozzi alla riscossa* c'è una scena emblematica attraverso cui leggere la rappresentazione del potere nell'universo fantozziano. In un'atmosfera liturgica, il Mega direttore Barambani tiene un'orazione dal pulpito e, rivolgendosi alle nuove leve con l'appellativo «figlioli», esplicita, come se fossero comandamenti, le regole auree per assurgere a livelli aziendali più alti, definendo così le basi della società su cui si fonda il mantenimento del potere nell'universo di Fantozzi, ovvero la disonestà, la slealtà, l'amicizia interessata, il ricatto, il leccaculismo e la delazione. Similmente, nel piano di studi dell'Istituto di educazione al potere destinato ai figli degli uomini più potenti, spiccano materie come abuso di potere, educazione al razzismo, ricatto aziendale, furto legalizzato, delitto politico e cannibalismo (*Fantozzi 2000 – La clonazione*). Con un coup de scène teatrale, il Mega direttore apre il sipario e rivela l'eterno impiegato Fantozzi, presentandolo come esempio tipico di inettitudine alla scalata sociale: ancora una volta, l'uomo dimostra di essere l'eccezione che conferma la regola, l'elemento che arresta la catena, la differenza in un sistema presentato come normale, l'outsider di cui beffarsi. Nell'universo creato da Villaggio, basato su una gerarchia piramidale «di stampo feudale»³⁹⁰, sono soprattutto la figura retorica dell'iperbole e il ricorso ironico alle parabole e all'iconografia religiosa a definire l'infima posizione dell'uomo all'interno della società. Il servile e pieghevole Fantozzi, che occupa il grado più basso della piramide sociale, si rivolge ai Mega Direttori con appellativi magniloquenti e arcaici che rimandano al loro statuto (quasi) divino (Sire, Maestà, Santità, Onnipotente) e viene ribattezzato da questi inferiore, disgraziato e perdente (*Fantozzi contro tutti*). Nel suo continuo subire³⁹¹, arrendersi senza condizioni, essere destinato perennemente allo scacco e alla catastrofe, il personaggio sembra percorrere una *via crucis* che culmina spesso nell'iconografia cristologica che, inchiodando a più riprese a una croce – nella locandina di *Fantozzi subisce ancora*, accanto ai ladroni e Gesù in *Superfantozzi*, sulla croce dell'Inps (Istituto neutralizzazione parassiti sociali) in *Fantozzi va in pensione*, nelle proprie stesse allucinazioni in *Fantozzi* – ne fa una figura da

³⁹⁰ G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958 – 1976)*, Carrocci, Roma 2012, p.203

³⁹¹ Per un approfondimento della rappresentazione del potere nell'universo di Fantozzi si vedano soprattutto Canova G., *Divi, Duci, Guitti, Papi, Caimani*, Bietti, Milano 2017, pp.109-112 e G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958 – 1976)*, op.cit., pp.199-212

immolare per sollevare i pesi destinati all'umanità. Anche quando Fantozzi prende coscienza delle ingiustizie sul lavoro, si rende conto di essere preso in giro e viene colto da moti volleitari che culminano in micro-ribellioni, il potere lascia che si sfoghi per poi riaccoglierlo e riprendendolo come si fa col figliol prodigo o la pecorella smarrita che ritorna all'ovile, punendolo con il ridimensionamento e la riassunzione nel gradino più basso della carriera come parafulmine, togliendogli lo stipendio o ingabbiandolo nell'acquario dei dipendenti.

Le tragiche bugie di Ugo Fantozzi

A differenza di quanto accadeva ai protagonisti della commedia all'italiana, per cui la bugia era un'espedito spesso in grado di trasformare la condizione del soggetto e di riarticolare le piste della narrazione, la forza d'impatto delle bugie del ragioniere Ugo Fantozzi sul reale è molto flebile, quasi nulla: le sue menzogne, che sorgono come semplice resistenza al suo mancato riconoscimento sociale e come tentativo di essere accettato, sono tenui come il grigio dei suoi capelli e, incapaci di modificare lo status quo delle cose, non fanno altro che riconfermarlo. Per provare a redimere moralmente se stesso e la famiglia dalla dignità calpestata, le due principali tecniche di cui il ragioniere si serve sono la negazione totale e il rovesciamento nel contrario. Fantozzi mente per negare il proprio essere (geneticamente) connesso alla bruttezza: nonostante voglia presentare Pina e Mariangela al Mega direttore, quando questi le definisce «facce da menagramo», l'uomo finge di non conoscerle (*// secondo tragico Fantozzi*), così come finge di non sapere chi sia Ughina quando, al termine della lezione di ballo, un genitore la definisce «un rospo». In un'altra scena, spinto dalla tenerezza nei confronti della moglie e della figlia, Fantozzi capovolge la perfidia degli insulti che ricevono per assumere su di sé la disintegrazione della loro immagine e restituirne a entrambe una finzionale: alla moglie, dice di aver risolto da uomo a uomo il problema con il panettiere Cecco e sostituisce l'appellativo di mostro che questi le aveva affibbiato con un innamoramento da bestia; mentre a Mariangela, che gli domanda chi sia la Cita di cui porta il soprannome, risponde «Cita Hayworth», sottraendo la sua

somiglianza all'ordine dei simiiformes con l'aggiunta del cognome di un'attrice bellissima.

Sorvegliato continuamente dallo sguardo dell'altro e obbligato a vivere nella trasparenza assoluta, Fantozzi sembra condannato come Pinocchio a non poter mentire. Quando simula di scrivere in cielo «Il mega presidente è uno stronzo», la frase rimane impressa per davvero sull'azzurro: sottoposto a perizia calligrafica, dice di non avere le mani, poi di averle paralizzate, poi di non avere la penna e, infine, di essere analfabeta. Scoperto, giustifica il suo atto affermando di non essere responsabile della scritta, ma unicamente di quel pensiero: «Lei non deve pensare Fantozzi, questo è il suo errore», gli dice il Mega direttore Arcangelo obbligandolo poi a correggere la frase sostituendo il suo nome come soggetto (*Fantozzi contro tutti*). Un'altra occasione di repressione dello sfogo fantozziano avviene a seguito del regolare e goffo inciampo contro la statua della madre del Mega direttore: l'uomo sbraita dandole della stronza e della puttana ma, quando il capo gli domanda di fronte a tutti se quegli attributi fossero rivolti a sua moglie, Fantozzi riassorbe ogni moto di ribellione e risponde prontamente in modo affermativo, con accanto il pavido Filini che acconsente (*Fantozzi*). Anche nell'unica occasione in cui si finge malato e si mette in mutua, decidendo di andare al circo perché ha ricevuto biglietti omaggio, si trova di fronte al Mega Direttore, con cui prova a scongiurare l'incontro fingendosi un clown (*Il secondo tragico Fantozzi*).

Anche da un punto di vista sentimentale le bugie fantozziane non colpiscono alcun bersaglio: di fronte alla possibilità di ritagliarsi degli attimi di tempo con la Signorina Silvani, da sempre il suo sogno erotico, Fantozzi finge con la moglie di avere una cena con dei colleghi tedeschi per portarla al giapponese o di andare a comprare le sigarette per portarla in un secondo viaggio di nozze, ma entrambi gli appuntamenti si rivelano disastrosi. Per far colpo sulla donna, che rimane sedotta dalle bugie di Calboni, Fantozzi viene anche colto da «allucinazioni competitive» e, provando la pista della menzogna, finge di essere stato un azzurro per poi ritrovarsi vittima della neve. Durante il climaterio, per presentarsi alla seducente Jessica durante una chiamata telefonica hot line, capovolge interamente la propria identità, dicendole di chiamarsi Palomo, di avere 28 anni, altezza un fisico bestiale, di essere ricchissimo e dotato (*Fantozzi il ritorno*). È sempre a causa dell'età che avanza e dell'incapacità di

svincolarsi dalla dimensione lavorativa che, pur di partecipare a un concorso in cui l'età massima è 35 anni, Fantozzi, si ringiovanisce con l'abbronzatura, indossa un doppio paio di occhiali, cambia la data di nascita sulla carta d'identità e si fascia la pancia ma, diventato letteralmente un pezzo di legno che scricchiola a ogni passo, viene subito scoperto (*Fantozzi va in pensione*). Indipendentemente dalla strategia adottata, il ragioniere non riesce mai a imprimere cambiamenti sul mondo: la bruttezza della sua famiglia rimane immutata, così come rimangono inalterati il suo servilismo, la sua impossibilità di avere altre donne oltre alla moglie, il suo corpo grasso e basso.

Da un punto di vista macroscopico e sociale, Fantozzi è invece la vittima privilegiata, l'oggetto principe delle vessazioni e delle menzogne di una società che sfrutta l'ultimo e che disumanizza la sua identità rendendolo un impiegato natante nell'acquario dei dipendenti. Come dimostra la sequenza d'apertura di *Fantozzi subisce ancora*, quello di Fantozzi è un servilismo orizzontale oltre che verticale. Mentre i colleghi trasformano il tempo di lavoro in tempo libero, l'impiegato si sostituisce a lavoro di tutti e "muove" la macchina della finzione per occultare la loro assenza al Mega direttore: pedala in bicicletta per far muovere le sagome dei finti lavoratori, aziona un nastro registratore per dare sonorità al movimento dei timbri, si sostituisce per cinque piani al lavoro di tutti, interpretando tre impiegati diversi (quello con barba e capelli rossi, quello con cappello e baffi neri, la vichinga). L'ingenuità di Fantozzi viene sfruttata soprattutto dalla Signorina Silvani: quando la donna attraversa la crisi di mezza età e vorrebbe ritoccarsi, finge di aspettare un figlio da lui che, privo di qualsiasi rudimento in materia sessuale e fisiologica – lei gli fa credere che il figlio stia arrivando tre anni dopo il loro amplesso a causa del suo seme lento – è colto dall'entusiasmo e non vede l'ora di vivere una seconda paternità, con un figlio che ha già deciso di chiamare Ugo Il Cuor di leone (*Fantozzi il ritorno*).

Le uniche bugie rivolte a Fantozzi che si pongono in salvifica controtendenza con le vessazioni generalizzate sono quelle della moglie Pina che, capro espiatorio e coscienza critica dell'uomo nel microcosmo domestico, gli mente solo per provare a renderlo felice: in *Fantozzi in pensione*, la donna di cui Fantozzi si innamora al telefono è in realtà proprio lei, unica al mondo a capire, ascoltandolo, la sua vita fatta di fallimenti, soprusi e umiliazioni. Se Fantozzi trova lavoro e si sente realizzato nella pratica di sbarrare le ultime tre cifre dei

listini prezzi di un Hotel, è ancora grazie alla moglie che, in accordo con il proprietario, fa le pulizie per guadagnare i soldi del marito e provare a risollevarlo dall'indolenza dell'età pensionale. Ogni volta che Fantozzi scopre la messinscena della moglie, comprende di amarla ma, di fronte alla sua richiesta sentimentale, Pina si limita a rispondergli: «lo ti stimo moltissimo», il massimo grado affettivo a cui il ragioniere più sfortunato d'Italia può accedere nella propria vita sfortunata.

3.7. Carlo Verdone: la bugia come possibilità di costruzione identitaria

Un maschile maldestro e un femminile moderno

Sulle note di *L'ultima luna* di Lucio Dalla, i titoli di testa di *Borotalco* (1982) si sovrappongono su una successione di dettagli che mostrano alternatamente i dettagli di un corpo maschile e uno femminile che compiono azioni simili: in due scenografie differenti, un uomo e una donna si asciugano i piedi e li cospargono di borotalco, lui indossa le calze, si allaccia le scarpe e solleva i pantaloni, lei infila i collant, le ballerine e la minigonna. Poi, le parti del corpo trovano corrispondenza identitaria nei volti di Sergio (Carlo Verdone) e Nadia (Eleonora Giorgi). L'uso del montaggio alternato e parallelo nell'incipit del terzo lungometraggio scritto, diretto e interpretato da Carlo Verdone³⁹² assume valenza paradigmatica nel tradurre visivamente un tema che investe l'intera filmografia del regista, ovvero quello delle differenze identitarie tra l'universo femminile e quello maschile. Se la donna è connotata dai tratti della modernità, della leggiadria e della seduzione (lo smalto rosso, il collant azzurro che avvolge sinuosamente il polpaccio, il movimento ritmato delle ballerine dello stesso colore), l'uomo è maldestro e ostacolato da una serie di contrattempi (gli rimane in mano una stringa troppo tirata del mocassino, i pantaloni gli si incastrano nella scarpa e gli si strappano verticalmente sul fondoschiena). La stessa inquadratura dei loro volti suggerisce il loro diverso affacciarsi al mondo: mentre lui, ripreso di profilo in primo piano, si sta pettinando, guarda il proprio riflesso in uno specchio fuoricampo e, al passaggio dei dentelli sul capo, alcuni radi capelli gli rimangono in mano sotto uno sguardo di rassegnato disappunto; lei, in una tipica posa da videoclip, è ripresa in primissimo piano, tiene gli occhi chiusi e fa ondeggiare i capelli biondi e ricci, rivolgendosi dialogicamente allo spettatore. Mentre la donna presenta naturalmente la propria immagine all'altro pubblico diegetico e spettatoriale, la frammentazione identitaria dell'uomo è suggerita per metonimia dai motivi della caducità corporea e della rottura oggettuale. In effetti,

³⁹² Dopo *Un sacco bello* e *Bianco, Rosso e Verdone*, Verdone sospende la struttura tripartita a episodi per dare più spessore alla sua maschera.

«Avere un corpo, nel mondoverdone, significa avere un problema. Fin dai primi film, il soma verdoniano appare segnato dalla sudorazione eccessiva, dal sovrappeso, dalla stempiatura, e nei film successivi questi tratti si accentuano impietosamente.»³⁹³

Oltre a quella visiva, anche la presentazione verbale dei due protagonisti avviene in antitetico: davanti all'ufficio dei Colossi della Musica presso cui hanno intenzione di presentare la propria candidatura, mentre Nadia dichiara volitiva al fidanzato di non volersi fare mantenere e rivendica il proprio desiderio avere una «dimensione» che ecceda quella che la mentalità arretrata di lui vorrebbe relegare alla sfera domestica; Sergio si pone davanti alla fidanzata in attesa di un parere, lei lo guarda con aria scocciata («Me pari un pupazzo»), lo disapprova perché dovrebbe essere più «sciolto» e «disinvolto», mette in evidenza le sviste della sua mise (scarpe, orologio e cravatta) e, per concludere, esclama: «Aò, io non riesco a capì perché a questo gli sfigura tutto.» Mentre la donna è parlante, si si auto-(rap)presenta e riesce a svincolarsi dalle richieste del fidanzato, Sergio è parlato, vive attraverso l'etero-(rap)presentazione dell'altro ed è pronto a valicare la porta domestica e professionale solo dopo essere passato attraverso una mediazione (la superficie riflettente dello specchio, il parere della fidanzata). Gli stessi attributi con cui viene descritto – la similitudine con il pupazzo e il verbo «sfigurare» - rimandano, un po' fantozzianamente, a un'identità anonima, informe e impersonale, che necessita continuamente della parola e dello sguardo dell'altro per essere suturata e assumere una forma consolidata e riconoscibile. Come rivela infine il grafico delle graduatorie delle vendite, in cui Nadia è in prima posizione e Sergio in ultima, anche nella sfera della *praxis* il femminile, dotato di «carattere e faccia tosta», lascia l'uomo dietro a sé. È proprio alla luce di questa incompatibilità tra l'uomo e la donna che Sergio sceglierà di assumere un'identità fittizia per provare a fare colpo su Nadia.

La fuoriuscita dall'anonimato del timido e del bullo: l'invenzione dell'epos

³⁹³ L. Bandirali, E. Terrone, *Mondoverdone* in E. Magrelli (a cura di), *Carlo Verdone. L'insostenibile leggerezza della malinconia*, BesaMuci, Bari, 2021, p.106

Prima di approfondire la strategia adottata da Sergio, è bene fare un passo indietro e ritornare all'esordio cinematografico di Carlo Verdone per riprendere alcune tematiche della sua filmografia. Con *Un sacco bello* (1980)³⁹⁴, Verdone racconta attraverso il modello episodico tre storie ambientate durante la giornata di Ferragosto³⁹⁵, ovvero quella del timido e impacciato Leo, schiacciato telefonicamente dalla presenza materna e incapace di combinare qualcosa con la bella Marisol, quella dello smargiasso Enzo che non riesce a sopportare la prospettiva di un Ferragosto solitario e quella dell'hippy Ruggero che, a dispetto del tentativo di allontanarsi dalla propria vita precedente, prova a essere ricondotto ai valori familiari dal padre. Attraverso le tre piste narrative, il film racconta tre caratteri umani, tre tipologie maschili accomunate da una «solitudine esistenziale»³⁹⁶, attraverso le quali Verdone riesce a cogliere «il malessere di una generazione incapace di costruirsi dei modelli di identità personale»³⁹⁷ e fissa «le dissociazioni dell'io e il difficile cammino di scoperta di se stessi da parte delle nuove generazioni dei giovani romani nati nei paraggi del miracolo economico»³⁹⁸. Considerato allievo di Sordi per la sua capacità di «cogliere nella vita quotidiana i tic e le nevrosi, ma anche le nuove caratteristiche linguistiche e di comportamento dei giovani»³⁹⁹, Verdone potrebbe considerarsi, da una prospettiva generazionale, come il figlio dell'attore romano: emblematico nel restituire il confronto-scontro tra queste due generazioni, quella dei padri degli anni Sessanta e quella dei figli degli anni Ottanta, è proprio *In viaggio con papà* (Alberto Sordi, 1982) dove, mentre Sordi continua a interpretare un uomo cinico, donnaiolo e disattento, Verdone dà vita a un timido e impacciato («Ogni volta che ho un contatto con una donna mi sento di legno, paralizzato!») che esprime, senza vergognarsene, tutta la propria difficoltà a leggere e interpretare il tempo in cui vive. È proprio a partire dal suo esordio cinematografico che Verdone inaugura una riflessione, che

³⁹⁴ Scritto con due nomi celebri della commedia all'italiana (Leo Benvenuti e Piero De Bernardi), supervisionato durante i primi giorni di riprese da Sergio Leone

³⁹⁵ Il film è anche una rievocazione dei film corali come *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950, così in Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2000*, cit. p.1576

³⁹⁶ F. Montini, *Carlo Verdone*, Gremese, Roma, 1997, p.23

³⁹⁷ *Ibidem*, p.23

³⁹⁸ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Volume quarto. Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, op.cit., p.460

³⁹⁹ G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. Volume II. Dal 1945 ai giorni nostri*, op.cit., p.359

prosegue sino a oggi, sulla crisi della mascolinità, sul disagio dell'uomo e sulla sua difficoltà a riconoscersi in un'identità stabile all'interno di commedie che, nel rispecchiamento di una biografia cresciuta nel periodo del femminismo⁴⁰⁰ sono perlopiù «femminocentriche»⁴⁰¹. Attraverso il registro del comico innervato da un «candore malinconico»⁴⁰² che appartiene tanto alla propria sensibilità personale⁴⁰³ quanto al sentimento percepito generazionalmente, Verdone ha allestito un universo ribattezzato da Bandirali e Terrone «mondoverdone»: i suoi film, che «formano una biografia immaginaria»⁴⁰⁴ che comincia dalla tarda adolescenza per arrivare alla paternità durante il nuovo millennio, mettono in scena un maschile sostanzialmente insicuro, timido e vittima dell'istituzione familiare che, avendo difficoltà a relazionarsi con la realtà, ricorre spesso all'«invenzione dell'epos, che si compie attraverso la menzogna»⁴⁰⁵. Ecco che i suoi protagonisti ri-scrivono, o accrescono iperbolicamente, le proprie autobiografie per entrare nell'orbita del desiderio altrui, smussare la propria legnosità, svincolarsi dal senso di inadeguatezza e colmare le interminabili distanze che li separano dall'altro e, in senso più lato, dal mondo. Pur di integrarsi nella società ed esserne accettati, sono disposti a cedere, a inabissare e a negare la propria stessa identità. È proprio in questo senso che le commedie di Verdone mettono in scena l'«eccesso di consonanza (autolesionista e distruttiva, al fondo) fra soggetto e società»⁴⁰⁶. Quella di Verdone è una «commedia del travestimento alienato, della disponibilità troppo cedevole del soggetto all'adesione sociale; la commedia che descrive una parabola dell'adattamento eccessivamente "consonante" con i modelli esterni al soggetto, la commedia centrata sulle trame di un'integrazione troppo elastica a prestazioni prefigurate dall'esterno.»⁴⁰⁷

⁴⁰⁰ «Io sono cresciuto artisticamente in un periodo molto complicato. Il periodo del femminismo. Nel femminismo, la figura della donna non è più un oggetto...è un elemento impegnativo e sfuggente. [...] Qua è la donna che prende l'iniziativa, la donna che ti umilia, la donna che ti "declassa"». [...], in E. Magrelli, op.cit., p.39

⁴⁰¹ E. Giacobelli, op. *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, cit., p.232

⁴⁰² Ivi, p.233

⁴⁰³ Cfr. Verdone «Sentivo che un vento sfavorevole poteva arrivare da un momento all'altro e che in realtà non c'era nessun tipo di sicurezza. [...] Credo che ci sia sempre un senso di precarietà nella vita», in E. Magrelli (a cura di), op.cit., p.24

⁴⁰⁴ L. Bandirali, E. Terrone, *Mondoverdone* in E. Magrelli (a cura di), op.cit., p.93

⁴⁰⁵ Ivi, p.96

⁴⁰⁶ M. Grande, *La commedia all'italiana*, op.cit., p.51

⁴⁰⁷ Ibidem

In questa prospettiva, la «cronaca di tre fallimenti»⁴⁰⁸ messa in scena nel film d'esordio enuclea un sentimento e uno stato d'animo che l'autore snocciolerà nel corso del tempo: in scena, sono infatti già presenti due prototipi maschili del suo cinema, ovvero il timido impacciato con le donne (Leo) e il bullo logorroico (Enzo). Il primo, insicuro, goffo, mammone e introverso, troverà seguito con i successivi Mimmo di *Bianco, rosso e Verdone* (1981), definito dalla nonna «grande, grosso e fregnone», Sergio Benvenuti (*Borotalco*, 1982), Cristiano D'Ambrosi (*In viaggio con papà*, Sordi, 1982), Rolando Ferrazza (*Acqua e sapone*, 1983), Carlo Piergentili (*Io e mia sorella*, 1987), Piero Ruffolo, alias "Er Patata" (*Compagni di scuola*, 1988), Bernardo "Bernie" Arbusti (*Maledetto il giorno che t'ho incontrato*, 1992), Giovannino De Berardi (*Viaggi di nozze*, 1995), Federico Picchioni (*Sotto una buona stella*, 2014) e Guglielmo Pantalei (*Benedetta Follia*, 2018): in questi personaggi, la bugia è funzionale ad aggirare lo sguardo e la presa diretta della propria fragilità identitaria. Il secondo, che trova il proprio archetipo nella figura dell'Imbroglione⁴⁰⁹ e nel *miles gloriosus* classico, si nasconde dietro alla maschera del fanfarone verboso – anche se di quell'eccentricità tipica della commedia all'italiana rimangono solo la fragilità e l'insicurezza – che narra di essere stato il protagonista di aneddoti improbabili per nascondere la stessa insicurezza e solitudine. Le evoluzioni di questo personaggio si ritrovano in Oscar Pettinari (*Troppo forte*, 1986) e Armando Feroci (*Gallo cedrone*, 1998), mentre le sue derivazioni più coatte prendono corpo con Ivano Mancini (*Viaggi di nozze*, 1995) e Moreno Vecchiarutti (*Grande, grosso e Verdone*, 2008).

Timidi, galli cedroni e attori fanfaroni allo specchio

Come mettono in scena *Borotalco* e *Acqua e sapone*, la prima strada attraverso cui l'uomo prova a rifondare il proprio rapporto con l'altro è assumendo un'identità fittizia, in un procedimento analogo ai travestimenti messi in scena nelle commedie dei telefoni bianchi. In *Borotalco*, la trasformazione del personaggio si esprime nella forma di una mimesi della mimesi. Sergio e Nadia si danno appuntamento di fronte all'appartamento dell'acquirente Manuel

⁴⁰⁸ F. Montini, op.cit., p.23

⁴⁰⁹ C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino Editore, Roma, 1999

Fantoni ma, poiché lei è in ritardo, lui entra e conosce l'uomo, che si presenta come un architetto logorroico e vanesio che racconta di viaggi pindarici, mirabolanti imprese e conoscenze sparse su scala globale. Poco dopo, i carabinieri irrompono in casa e arrestano l'uomo, che Sergio scopre essere un tale Cesare Cuticchia, che si era fatto passare per Fantoni. Trovandosi solo nella casa di quest'ultimo, Sergio inizia ad aderire alla mimica e alla prossemica di Fantoni attraverso l'immagine della sua finta copia (Cuticchia). Sulla scia dell'espressione «L'abito fa il monaco? "O fa, 'o fa.», sentenziata dal finto Fantoni, il protagonista prende la sigaretta dell'inquilino, prova i suoi occhiali, cambia il tono di voce, si fa una doccia e, avvolto nel suo accappatoio, all'interno di un ambiente interamente composto da vetrate, si guarda allo specchio dove, differentemente rispetto all'incipit (dove la superficie rispecchiante era fuoricampo), la sua immagine non rimane imprigionata nell'unicità, ma si quadruplica in un gioco di riflessi che suggerisce l'immissione in un gioco di immedesimazioni e trasformazioni. Instaurando una relazione tra il soggetto guardante e la sua immagine speculare, la figura dello specchio, ampiamente trattata negli studi psicoanalitici, favorisce il processo di costituzione della soggettività umana⁴¹⁰. Quella allo specchio è un'immagine simbolica in cui il soggetto non si sente privo di un'immagine unitaria, bensì «percepisce se stesso come unità di sguardo e di corpo, di percezione e di azione [...], in cui la percezione del corpo nello spazio è vissuta come evento normale.»⁴¹¹ Come osserva Lacan, lo stadio dello specchio – attraverso cui il bambino realizza il passaggio dall'immagine frammentata del corpo a un'immagine compatta e unitaria – è una «macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata de corpo a una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità – e infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante.»⁴¹² Dando unità al corpo, l'immagine allo specchio si configura dunque come una forma che tutela certo il soggetto della frammentazione ma che, proponendosi come un abito narcisistico "costituente" il soggetto, produce al tempo stesso la sua alienazione:

⁴¹⁰ J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, Vol 1, Einaudi, Torino, 1995, p.88

⁴¹¹ P. Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007, p.137

⁴¹² J. Lacan, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, op cit.,91

«La teoria dell'identificazione come causalità psichica mostra il carattere eterofondato e non autofondato dell'io, la sua origine eteronoma, il suo statuto serivato e secondario, oltre alla sua natura alienata, scissa, sdoppiata.»⁴¹³

Se attraverso lo specchio Sergio vive un'oggettivazione e una soggettivazione⁴¹⁴ della propria identità in quanto può vedersi come presenza nel mondo attraverso il proprio sguardo soggettivo, l'autorappresentazione idealizzata (lo ideale) con cui l'uomo si identifica non è con la propria immagine bensì con quella di un altro. Con questa scena che segna il passaggio dall'io alla maschera, Verdane racconta l'auto-alienazione del protagonista e il tema della costruzione identitaria come falso riconoscimento. Al suono del campanello, il suo piano d'ascolto sicuro e smargiasso lascia intuire la sostituzione di persona. Distanziandosi dall'intima percezione di sé e nella libertà di essere altro da sé, di fronte a Nadia l'uomo si scioglie e, facendo propria l'arte combinatoria di Cuticchia con trascinate eloquio, racconta la propria odissea esistenziale tra replicazione dell'ascoltato e invenzioni, presume a testimoni le fotografie presenti in salotto, conferma di essere architetto, si emoziona con il pianto. Da questo momento Sergio continua a essere se stesso con la fidanzata Rosella e diventa Manuel nella storia con Nadia ma, dopo una serie episodica di peripezie sentimentali, alla fine Nadia scopre la vera identità dell'uomo, i loro destini si biforcano e, entrambi, si sposano con altri. Nel finale, i due si incontrano nuovamente, infelici delle proprie esistenze e, dopo un saluto malinconico, si lasciano con rassegnazione. Prima che lui scompaia, tuttavia, lei lo richiama per attirare la sua attenzione: «Manuel!» Lui si volta, lei gli domanda delle sue amicizie immaginarie e, rientrando nella finzione del rapporto, i due tornano a parlare e a baciarsi, in un finale che suggerisce come l'accesso all'identità e all'amore possano affermarsi solo come illusione, come gioco delle parti, come maschera dell'io, come

⁴¹³ M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Cortina, Milano, 2012, p.18

⁴¹⁴ *Ibidem*

finzione tra l'io e l'altro: l'unico modo in cui Sergio e Nadia possono trovarsi è dunque nella finzione e nell'immaginario essere altro da sé.

Anche Rolando Ferrazza, il bidello impacciato di *Acqua e sapone* (1983), è consapevole che, senza alcuna invenzione, la sua vita rimarrebbe inalterata («Se non mi invento qualche cosa, una fantasia, non succede niente.»). In un'altra declinazione della bugia come creazione, il giovane approfitta di una chiamata ricevuta a scuola per fingersi Padre Spinetti, un noto ecclesiastico romano a cui viene richiesto di impartire un'educazione alla giovane modella americana Sandy Walsh. In sintonia con le commedie cameriniane, è attraverso il cambio dell'abito e l'assunzione di un'altra identità, qui quella dell'innocuo prete, che il protagonista può presentarsi alla ragazza. La svelta Sandy scoprirà ben presto la sua vera identità e i due si accorderanno per mantenere il silenzio a patto che lui le conceda la libertà. Anche questo film tematizza come l'identità dell'io passi sempre attraverso la mediazione e la negoziazione con l'altro che funge da specchio. Sdraiati in un prato, ad un certo punto Rolando domanda alla giovane come lo veda: «lo, a te...ti vedo un po' bambino! Sai qual è la cosa che mi fa più ridere di te? Il faccione!», e ancora: «lo lo so il tipo di donna che ci vuole per te: a te ci vuole una donna più grande di te, materna, che ti faccia un po' da mamma, perché tu sei un tipo che ispira un senso materno.» A dispetto del travestimento, Rolando – e, in senso più lato, il tipo maschile messo in scena da Verdone – sembra incapace di svincolarsi dalla dimensione infantile e dalla dipendenza dall'altro femminile, caratteristiche ben esemplificate nel film dalla centralità che riveste la figura della nonna (Lella Fabrizi), che gli dà il «coglione» perché non si fa pagare le ripetizioni e che, ogni mattina, gli prepara ancora il caffè e latte. Bloccati nell'immobilismo, tanto Sergio quanto Rolando cercano malinconicamente la felicità e il lieto fine, ma se riescono a viverla è solo nel lasso di tempo in cui, momentaneamente, aggirano la presa diretta con il reale, mentono e diventano altro da sé.

Galli cedroni e attori fanfaroni

L'altro tipo scritto e interpretato da Carlo Verdone rintraccia le proprie radici nel *miles gloriosus* plautino: impegnati a costruire un'immagine solida di sé, i vari Enzo, Oscar e Armando nascondono le proprie insicurezze dietro alla logorrea

verbale (che ricorda quella del primo Sordi in *Mamma mia che impressione!*). In *Un sacco bello*, è di nuovo una sequenza interamente girata di fronte allo specchio a rivelare l'alienazione identitaria del personaggio: entrato nella propria stanza, Enzo si dirige verso la superficie riflettente e, tra campi e controcampi del suo primo piano e inquadrature di quinta che lo riprendono mentre si prepara, allestisce la propria immagine. Mentre balla, indossa i pantaloni, la camicia, la collana e gli occhiali, fuma la sigaretta, estrae un asciugamano dall'armadio e se lo infila nei pantaloni per rigonfiare le dimensioni della propria virilità. È proprio nella duplicazione della propria immagine che si assiste letteralmente e metaforicamente all'assunzione dell'armatura del soggetto come autoinganno e inganno preliminare dell'affacciarsi alla socialità. Quando l'amico viene ricoverato prima della partenza per la Polonia, Enzo lo aspetta tenendo banco nel cortile del nosocomio di fronte a una folla di uditori che ascoltano l'incredibile, ma poco credibile, serie incidenti a cui ha assistito e le intuizioni mediche che ha avuto. I tentativi di ingigantimento sono funzionali a rimpicciolire le insicurezze identitarie e scongiurare il senso di solitudine: terrorizzato dall'impossibilità di trovare un sostituto per il tour sessuale in Polonia, Enzo sembra condividere con il Gassman di *Il sorpasso* la stessa irrequietezza nella prospettiva di un Ferragosto anonimo e nell'esclusione dalla festività collettiva. La necessità di uscire dall'anonimato da parte di questi personaggi millantatori è resa sin dai titoli, che rimandano antifrasticamente a eccessi ed eccitazioni amorose (*Gallo cedrone*, *Troppo forte*), dai loro (cog)nomi altrettanto ironici (Feroci rimanda all'aggressività di una belva e Oscar porta il nome del premio cinematografico più prestigioso al mondo), ma anche dalla loro necessità di ascrivere alla sfera del mito. Nella propria stanza, Enzo ha la propria sagoma cartonata vestita da motociclista, Oscar ha il poster di Rambo con la sua faccia in sostituzione a quella di Sylvester Stallone, Armando si convince, e vorrebbe convincere gli altri, di essere il figlio naturale di Elvis Presley. Come già accadeva nelle commedie all'italiana degli anni Sessanta, è la stessa narrazione a rivelare progressivamente lo scollamento tra la maschera prestazionale e l'io. Oscar Pettinari, che vive con il mito di Cinecittà e gira per le strade di Roma indossando la fascetta di Rambo, vorrebbe interpretare ruoli da duro, ma viene continuamente rifiutato dal mondo del cinema perché ha una faccia da buono e, per giustificare agli occhi della banda

di amici lo scarto mortificante tra la propria aspirazione e la sua mancata realizzazione effettiva, cerca la popolarità raccontando le vicende (para)cinematografiche che lo hanno visto protagonista di una miriade di pericoli su un Rhodesia, da cui è sempre riuscito a salvarsi grazie a una risposta immunitaria fenomenale («C'ho degli anticorpi con i contro coglioni»). Destino vuole che ad ascoltare le sue mirabolanti imprese ci sia il suo alter-ego maturo, il sedicente e logorroico avvocato Giangiacomo Pigna Corelli in Selci (Alberto Sordi) che, quando scopre che il giovane non è mai stato risarcito per tutte le disavventure che ha subito, si propone di aiutarlo e gli consiglia di simulare un incidente con il produttore del film che non vuole scritturarlo. L'aiuto dell'avvocato rende ancor più disastrosa la situazione e, quando al termine del film Oscar andrà a trovarlo, amputato del lavoro, del risarcimento e della milza, scoprirà che si tratta di un pazzo che, soffrendo di perdita della memoria, è solito cambiare personalità, mestiere e vita. Il protagonista di *Gallo cedrone*, condannato a morte dallo stato islamico per aver sedotto una donna in mezzo al deserto, viene invece definito dalla figlia come «un pischello, un ragazzino»: nel film, «satira un po' greve dei nuovi vitelloni e cialtroni vari che puntano oramai alla politica»⁴¹⁵, anche Feroci ricostruisce la propria biografia inscenando la propria finta morte. La sua vita è una successione episodica di imprese raccontata coralmemente da chi lo ha conosciuto: l'uomo ha causato l'aborto spontaneo della ex moglie per spavento; ha sottratto denaro alla zia fingendo di doversi pagare un rene in arrivo da Parigi; ha finto con una ragazza cieca di essere nel campo dei Miracoli a Pisa, fino al finale politico in cui, diventato caso nazionale, in affinità con il Sordi di *L'arte di arrangiarsi*, ha fondato un partito politico con slogan «Affida la città a chi ha sofferto» interrogando il pubblico sull'utilità del Tevere e invitandolo a seguirlo sulla scia della parodia dantesca («Con me si va nella città ridente, con me si va nell'eterno splendore.»)

Postilla: abbandoni, separazioni, divorzi e nuovi inizi

⁴¹⁵ E. Giacobelli, *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, op.cit., p.232

Nelle commedie realizzate tra gli anni '90 e i 2000, guardando ancora al tema dell'amore, i film di Verdone mettono in scena il tema della frattura coniugale, derivante da separazioni, abbandoni e divorzi decisi dalle mogli e subiti dai mariti, tali per cui i protagonisti maschili si trovano a convivere con l'assenza del femminile in drammatici orizzonti di solitudine in cui provare a imparare a convivere con se stessi. Il tratto che accomuna il giornalista Bernardo (*Maledetto il giorno che ti ho incontrato*, 1992), l'oculista Gilberto (*L'amore è eterno finché dura*, 2004) e il proprietario di un negozio che vende articoli religiosi Guglielmo (*Benedetta follia*, 2018) è il tentativo di dimostrare alle (ex) mogli di aver superato la crisi, celando la frattura sentimentale che vivono. In una cinematografia fatta di rimandi e dialoghi interni, quando l'ipocondriaco Bernardo scopre con un messaggio in una cassetta che la moglie lo lascia per un altro, lui replica alla stessa maniera. Mettendosi in una posa che ricorda quella di Fantoni – sigaretta in mano, aria di sfida, capelli con brillantina e voce sicura – le dice di non essere ferito e di avere un'altra, dopodiché, con la stessa perizia verbosa dei vari galli cedroni, tratteggia dettagliatamente la psicologia della nuova compagna e della coppia che si sta formando, per poi incitare la moglie a godersi felicemente la vita. Basta la fine della registrazione per farlo scoppiare in lacrime, cadere a terra, abbracciare la fotografia della moglie e implorarle di tornare (*Maledetto il giorno che ti ho incontrato*, 1992).

La difficoltà a esprimere i propri reali sentimenti e ammorbidirsi nella confessione all'inizio di una nuova storia è sempre più semplice se nella messa in scena: si pensi alla scena finale di *Sotto una buona stella* (2004), in cui Federico, incapace di suonare alla vicina di casa di cui si è innamorato, finge di essere con un'altra donna per ricevere le sue attenzioni, simula le voci di un amplesso, gioca con i cuscini e inventa rumori mentre lei, nel frattempo, ha già scoperto l'inganno e gli chiede un appuntamento.

Insomma: a dispetto degli oltre quarant'anni sul grande schermo e dell'avanzare dell'età, i personaggi maschili del mondo verdone sembrano sempre rimanere aggrovigliati nella difficile riarticolazione della propria identità di fronte a un femminile che continua a essere più consapevole e maturo di loro.

3.8. Massimo: la bugia come lenimento all'irruzione del reale

Un maschile fratturato: la malattia linguistica

Nel corso degli anni Ottanta, Massimo Troisi (1953-1994) firma e interpreta quattro commedie – *Ricomincio da tre* (1981), *Scusate il ritardo* (1983), *Le vie del signore sono finite* (1987), *Pensavo fosse amore...invece era un calesse* (1991) – e, dando vita a un tipo umano che fa dell'insicurezza, dell'incertezza e della confusione i sentimenti dell'esistenza, dell'indolenza e della passività gli atteggiamenti della vita, si rivela «il personaggio più comico e rappresentativo, cioè sociologicamente e antropologicamente dentro i nostri anni, dai tempi di Sordi degli anni '50»⁴¹⁶. Micciché (de)scrive il tipo antropologico che mette in scena come un «ipotetico Oblomov partenopeo»⁴¹⁷. Se quella del protagonista dell'omonimo romanzo di Ivan Gončarov può essere descritta come la «storia di una continua negazione» il cui protagonista, vivendo un'esistenza abitata da un contrasto tra aspirazioni e inazione, finisce per «sciogliere l'antico dilemma di Amleto, rifiuta qualsiasi tipo di azione», Troisi lavora perlopiù sulla poetica della sottrazione⁴¹⁸: c'è sempre una timida introversione a sospendere infatti l'incompiutezza dei suoi personaggi che, a differenza di Oblomov – la cui apatia e inattività dipendono anche dalla ricchezza – sono abitati da un'indolenza che getta le proprie radici in un senso di smarrimento generazionale e di disagio esistenziale che il registro comico prova a esorcizzare.⁴¹⁹ La filosofia di vita di questo personaggio è espressa in una battuta di dialogo con l'amico Tonino (Lello Arena) che, alla sua domanda su come sia meglio vivere, dice: «Che ne saccio io, tra cento giorni da pecora e uno da leone, meglio vivere cinquanta da orsacchiotto!» (*Scusate il ritardo*, 1983), affiliandosi a quel peluche verdoniano ma rimandando anche, attraverso un sapere di non sapere di matrice socratica,

⁴¹⁶ G. Fofi, *Un imbranato che, per fortuna, non sa di psicanalisi*, Il Manifesto, 27 marzo 1981.

⁴¹⁷ L. Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, op.cit., p.393

⁴¹⁸ O. Caldiron, *Prefazione*, in G. Sommaro, *Massimo Troisi: l'arte della leggerezza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004

⁴¹⁹ Sulla scelta del comico, cfr. Anna Pavignano «Probabilmente la comicità è legata alla necessità di esorcizzare le sofferenze di quella che era la nostra generazione», in G. Sommaro, op.cit., p.187

a quell'ideale di spensieratezza e incoscienza tipico dell'età infantile, di innocenza priva di responsabilità a cui un oggetto inanimato come il peluche rimanda.

Quello che mette in scena Troisi è un maschile forato, fatto di sottrazioni e di freni che inibiscono la sfera del linguaggio, del corpo e dell'azione. Ci sono sempre interruzioni del detto, del compreso e del fatto, bucati dalla manchevolezza, nel suo cinema. Nel proprio saggio, Giuseppe Sommaro ha condotto una minuziosa analisi linguistica dell'idioletto di Troisi, evidenziando come l'attore abbia raccontato la crisi dell'uomo moderno proprio attraverso il lavoro su un parlato filmico che, in completo contrasto con la lingua del cinema - che tende alla chiarezza, alla comprensione, alla trasparenza per lo spettatore - lavora sull'opacità: caratteristiche che andrebbero nella direzione dell'afasia, ovvero in quella «patologia della lingua, incapace di articolare il mondo in parole»⁴²⁰ che tocca l'uomo moderno, «incapace di nominare le cose perché non è più in grado di ri-conoscerle.»⁴²¹. Lo osserva anche Hochkofler, quando scrive che il parlato di Troisi è «rapsodico, sincopato, e che sembra non finire mai, non avere nessun senso.»⁴²² Basato sull'uso del dialetto e sull'impiego di parole spezzate, sospese, interrotte, farfugliate, sulle ripetizioni e le incertezze che appartengono alla lingua parlata di tutti i giorni, l'uso di costruzioni monologanti, spesso logorroiche, come accade quando si dilunga nei racconti perché si trova in difficoltà con l'interlocutore, la parlata di Troisi esibisce «la difficoltà della comunicazione, dell'integrazione sociale e quindi dell'essere nel mondo.»⁴²³ È soprattutto la difficoltà ad afferrare, comprendere, verbalizzare e condividere il proprio panorama emotivo e interiore con il linguaggio («lo nun saccio cosa dicere.», dice all'amico Vincenzo che gli chiede il motivo della rottura) a rendere ostico il suo rapporto con il mondo e, più nello specifico, con il femminile: in *Scusate il ritardo* (1983), Anna glielo fa notare («Non sei mai riuscito a dirmi una cosa di tua iniziativa.») e, dopo che hanno fatto l'amore, mentre lei aspetta, e poi gli domanda se gli sia piaciuto, Vincenzo va a farsi il caffè e poi ascolta i risultati della partita alla radio, preferendo rimanere chiuso nel proprio muto mondo interiore piuttosto che provare ad aprirsi alle richieste

⁴²⁰ G. Sommaro, *Massimo Troisi: l'arte della leggerezza*, Soveria Mannelli, op.cit., p. XI

⁴²¹ Ivi, p.22

⁴²² M. Hochkofler, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, Venezia, 1998, p.177

⁴²³ G. Sommaro, *Massimo Troisi: l'arte della leggerezza*, Soveria Mannelli, op. cit., p.26

dell'altro. Questa incompatibilità tra il codice comunicativo maschile e quello femminile è espressa anche in uno scambio di battute tra Tommaso e Cecilia (*Pensavo fosse amore...invece era un calesse*, 1991): dopo un litigio, mentre lui prova ad avvicinarsi facendo leva sulla sessualità («Annusa un po' il tuo socio.»), la risposta della donna («lo voglio tutto!») rivela la sua incapacità di soddisfare un desiderio che, lontano dal poter essere appagato solo dai sensi, «gravita attorno alla domanda d'amore»⁴²⁴. A differenza dei protagonisti della commedia all'italiana, che vivevano di sorpassi a dispetto della drammaticità delle loro esistenze, Troisi sembra perlopiù muoversi cautamente in retromarcia, consapevole dell'incompiutezza della propria vita, dalle fattezze di un vaso forellato⁴²⁵ impossibile da colmare. Anche i titoli delle sue pellicole esplicitano, attraverso il rovesciamento delle attese collettive, questa presa di coscienza, rimandando all'idea di ricominciare senza poter, né dover, azzerare tutto; al ritardo sintomatico della dissimmetria tra l'uomo e la donna, l'uomo e se stesso, l'uomo e il suo tempo; alle strade improvvisamente o da sempre precluse; ai pensieri alati che si trovano di fronte alla materialità delle cose.⁴²⁶ Come a dire che per ricominciare si deve ripartire da quello che si è, che a volte il futuro non riserva alcuna sorpresa inaspettata e che l'ideale deve sapersi accontentare del reale. Con una comicità malinconica che lenisce le parti drammatiche dell'esistenza, il cinema di Troisi lascia presagire che il senso e il fine della vita non possano essere a tutti i costi nel compiuto e nel positivo ma, piuttosto, possano trovarsi nell'irrisolto e nelle cancellazioni, nella solitudine e nei silenzi, nell'incomprensione e nelle pause, nell'attesa e nelle assenze. È forse soprattutto alla luce di questa consapevolezza che i suoi personaggi preferiscono la bugia alla verità: di fronte alla complessità dei sentimenti e della vita, la bugia si rivela sia strumento di ricongiunzione tra polarità come il maschile e il femminile, sia schermo protettivo nei confronti di una realtà psicologica e sociale difficile da comprendere, da dire e da vivere.

⁴²⁴ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Cortina, Milano, 2012, p.139

⁴²⁵ T. Lucrezio, *De rerum natura*, Libro III, traduzione di B. Pinchetti, BUR, Milano, 1953, p.231, v.934

⁴²⁶ «Perché calesse?... per spiegare al meglio la delusione di un qualcosa le cui aspettative non sono state mantenute, poteva essere usato un qualsiasi altro oggetto, una sedia o un tavolo, che si contrappone come oggetto materiale all'amore spirituale che non c'è più.», cfr. Massimo Troisi, in L. Scarselli, *Pensavo fosse amore...invece era un calesse: il significato del titolo del film*, disponibile al link https://movieplayer.it/news/pensavo-fosse-amore-invece-era-un-calesse-significato-titolo_82438/

La bugia come schermo protettivo nei confronti di una realtà difficile da comprendere, da dire e da vivere

Perno narrativo e problema centrale sviscerato dalla sceneggiatura di Troisi e Anna Pavignano nella quadrilogia cinematografica presa in considerazione è quello «dell'amore e del disamore»⁴²⁷: attraverso il farsi, il disfarsi e il rifarsi di coppie, i quattro titoli mettono infatti in scena «l'educazione sentimentale di un personaggio maschile congenitamente refrattario, sempre uguale a sé stesso e che di volta in volta assume le fattezze di Gaetano, di Vincenzo o di Camillo, a seconda del film in cui è impegnato.»⁴²⁸ In scena, c'è il due della coppia che rifugge e rifiuta il farsi uno, come raccontano tutti e quattro i film, incentrati sulle difficoltà, o sull'impossibilità, del rapporto amoroso, in cui il maschile staziona invariabile nel polo dell'abitudine sedentaria, dell'ermetismo linguistico e affettivo, dello smarrimento generazionale, dell'abulia che non sa tramutarsi in azione, dell'ipocondria o della malattia sentimentale, mentre il femminile vivifica quello del pragmatismo, della parola, della pulsione e della consapevolezza. Nel cinema di Troisi, gli uomini tendono a essere perlopiù relegati alla dimensione domestica, non hanno reciso in alcun modo le radici familiari (Gaetano), vivono con le famiglie (Vincenzo e Camillo) o non sono inseriti socialmente (ad eccezione di Tommaso che ha un ristorante di pesce). Le donne, al contrario, sono legate al mondo, all'uscita fuori di sé, al dinamismo intellettuale o fisico: Marta vive da sola e lavora, Anna ritorna dopo essere stata a Perugia, Vittoria è traduttrice pronta a partire per Parigi, Cecilia lavora in un negozio di libri. È la donna che «impersona la cultura»⁴²⁹ nel cinema di Troisi, come dimostra la brevissima scena in cui Marta fa notare a Gaetano che la frase che l'amico Lello citava come propria è in realtà un aforisma di Montaigne (*Ricomincio da tre*). Punti divi(s)ta divergenti, quello maschile e quello femminile, che la bugia, *pharmakon* dell'umano in quanto umano, può assottigliare sostituendosi alla necessità di affrontare e superare la drammaticità dell'incompatibilità. Come afferma lo stesso regista,

⁴²⁷ M. Hochkofler, *Massimo Troisi. Comico per amore*, op.cit., p.119

⁴²⁸ F. Chiacchiarì, D.Salvi, *Massimo Troisi. Il comico dei sentimenti*, Sentieri Selvaggi, Roma, 1996, p.18

⁴²⁹ M. Hochkofler, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, p.77

«Secondo me bugiardi lo siamo pure quando pensiamo di non esserlo, se fossimo un po' più onesti con noi stessi sapremmo che viviamo di bugie, di apparenze, ma anche di piccole bugie o di bugie diventate quasi dei comportamenti. È una cosa necessaria, non si può vivere senza bugie, senza menzogna, senza abbellimenti, senza creatività anche, si diventa asettici nell'altro senso, si diventa mostri quando non si è bugiardi. Il bugiardo invece è normale, è uno che aggiusta, fa, non dice a uno che sta morendo, non dice che tua moglie sta con un altro.»⁴³⁰

Nell'intima visione di Troisi, la bugia è abbellimento e creatività, rovesciamento dell'asepsi e della mostruosità, è la vita che, dopo essersi guardata allo specchio, preferisce non continuare a guardare in faccia la verità, ma impara ad aggiustarsi e a convivere con se stessa: Troisi riporta la bugia a normale dispositivo umano di cui l'uomo può servirsi per compensare la fratturazione e la frantumazione personale e di coppia che, inevitabilmente, lo tocca, come esemplifica bene l'incipit di *Pensavo fosse amore...invece era un calesse* (1991), in cui, mentre i titoli di testa scorrono sull'immagine di una coppia di statue, la coppia dei protagonisti torna a casa e lei, anticipando metaforicamente il tema del film, fa accidentalmente cadere quella dell'uomo. Se in *Ricomincio da tre* (1981), Gaetano mente a Marta (Fiorenza Marchegiani) fingendo di fare proprie i valori del femminile – autonomia, intraprendenza e apertura mentale – in cui, in realtà, non si riconosce, è solo per attenuare le differenze tra loro e provare a mantenere nel tempo il rapporto. Al loro secondo incontro, per esempio, Gaetano è con un amico che lo aiuta a orientarsi per la città di Firenze e, dopo aver intravisto Marta, fa un giro di corsa attorno al palazzo e, palesandosi di fronte a lei con il fiatone, finge di averla incontrata per caso. In un'altra scena, dopo che Marta lo invita a dormire, lui esulta sotto le coperte ma, al ritorno della donna dal bagno, non sapendo come comportarsi, finge di dormire: la simulazione è funzionale ad ampliare il tempo del pensiero, al dibattersi dei dubbi interiori che il corpo traduce con titubanza avvicinando e ritirando la mano, nell'incertezza di prendere l'iniziativa. Da un punto di vista

⁴³⁰ Cit. M. Troisi, in Chiacchiarì e Salvi, op. cit. 149

psicologico, anche in Troisi, come già accadeva in Ulisse, la dilatazione del tempo del pensiero prima dell'azione è una forma di tutela contro l'ignoto, ma nella modernità anti-epica in cui vive, il tempo gassoso del suo pensiero viene reciso dalla prontezza di Marta («È perché non hai fiducia in te stesso.») e l'unica sua difesa rimane quella di nascondere la sua mancata intraprendenza dietro all'emergenza del sonno. Una terza scena riguarda invece una curiosità che Gaetano vorrebbe soddisfare: giocando con le mani e smozzicando le parole, l'uomo domanda a Marta se sia mai andata a letto con qualcuno e, alla sua risposta affermativa, rimane in silenzio, mentre la mdp rimane fissa sul suo volto, per provare a carpire i suoi stati emotivi. Quando lei gli domanda se sia geloso, Gaetano risponde in modo negativo («No, no, figurati, con tutto quello che abbiamo detto sulla gelosia...cioè...vado un momento in bagno.») dopodiché, chiusosi in bagno, lontano dallo sguardo di lei, esprime veramente quello che prova in un dialogo con il proprio riflesso allo specchio fatto di scavalcamenti di campo che abbattono ogni rispetto dell'adeguamento alle regole, in cui l'uomo ripete più volte la confessione sentita e condensa nel movimento gestuale e nell'onomatopeico «Pà» che rimanda al suono di qualcosa che gli scoppia in petto la frattura interiore che ha vissuto. Quando ritorna nel letto, perseguendo ad adeguarsi al punto di vista femminile, dice alla donna di essere assalito da un dubbio e, con ingenua curiosità, le domanda se si ricorda il nome dell'inventore della penicillina⁴³¹, in un altro processo di sostituzione della verbalizzazione e della condivisione del proprio turbolento panorama emotivo – espresso tuttavia con parole mute e nei morsi che dà al cuscino per trattenersi nella sottrazione allo sguardo femminile – con una domanda fuorviante.

Anche il finale di *Scusate in ritardo* si rivela prezioso ai fini del discorso: dopo che lo ha lasciato, Anna va a trovare Vincenzo, che è sul letto della sua casa di famiglia. Lui le chiede di non partire e, al suo «Non lo so Vincenzo, io...se devo essere sincera...», lui l'ha già interrotta: «No! Perché? Mica...puoi dirmi una bugia, cioè siamo tutti e due qui, chi se ne accorge. Non lo so, cioè...Resta!» Nel *freeze frame* finale, che continua a riprenderli all'interno della stessa

⁴³¹ Brunetta fa proprio riferimento a questa scena quando scrive che Troisi «costruisce il proprio lavoro sull'incertezza, sulla reticenza, sui ritmi sincopati dell'enunciazione», in *Cent'anni di cinema italiano. Volume II. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma, p.308

inquadratura spalancata sul futuro, Vincenzo rivela la propria indifferenza alla logica della verità per abbracciare completamente quella del sentimento: l'unica cosa che conta per davvero è che Anna non se ne vada e che rimanga con lui, al di là di quello che prova. Anche in *Pensavo fosse amore... invece era un calesse*, Tommaso matura una chiara reazione di avversione nei confronti della verità. Dopo che Cecilia lo lascia, gli amici lo avvolgono in una confessione polifonica e, parola dopo parola, gli dicono di averla vista insieme a un altro. Di fronte all'accumularsi di particolari che ricostruiscono sempre più dettagliatamente la realtà, lui li frena:

«Perché siete tutti così sinceri con me, che cosa vi ho fatto di male?»

«Tommaso, ti diciamo la verità per il bene tuo.»

«Chi vi ha chiesto niente, queste non sono cose che si dicono in faccia, queste sono cose che vanno dette alle spalle dell'interessato. Sono sempre state dette alle spalle. Tra di voi va bene, ridete pure, hai visto, lei c'ha un altro, sta con uno bello, con il foulard. Non è che si viene in faccia a dire: «Cecilia stava con un altro, uno bello con un foulard e la motocicletta.» Ma chi vi ha chiesto niente?»

A una logica che predilige la trasparenza e la condivisione, Troisi preferisce l'opacità e l'omissione, che non fanno soffrire. Il film può in particolare leggersi «quasi un saggio su quello che sono i sentimenti dei nostri tempi. E allora l'impossibilità non solo del matrimonio (quello tra Tommaso e Cecilia e quello tra Cecilia ed Enea), non solo della coppia [...], ma forse addirittura dello stesso "parlar d'amore" (l'afasia culturale di Amedeo alle prese con la sua Enciclopedia ed affossatosi proprio sulla parola amore)»⁴³². Ed è proprio di fronte a questa impossibilità manifesta che al postulato della verità come bene per l'individuo Troisi contrappone il parlare dietro le spalle per non ferirlo.

Il titolo in cui la bugia trova la propria trattazione più sistematica e rivelativa è *Le vie del signore sono finite* (1987), ambientato durante il periodo fascista, dove le radici della menzogna del protagonista Camillo Pianese, che è in sedia a rotelle, trovano esplicitazione psicoanalitica proprio nell'incipit del film, che si

⁴³² Ivi, p.96

apre nello studio di un medico che, prendendo in considerazione il suo caso, scrive una lettera a Freud dove suggerisce la presenza di un legame tra la rottura del rapporto con la ex fidanzata e la presenza della malattia. In particolare, dice il medico,

«La sua bugia preferita è raccontare di aver salvato un vecchio dalle fiamme e di essersi paralizzato in seguito a questo gesto eroico. Con la bugia, Camillo cerca l'attenzione degli altri, così come da piccolo fingeva di non riuscire a camminare per essere preso in braccio, cosa che la madre faceva con la sorella. Se anche ora la sua malattia fosse un modo per ottenere l'attenzione di qualcuno? È come se Camillo chiedesse con il corpo qualcosa che non riesce a chiedere con le parole.»

Al pari della malattia della lingua che non riesce a esprimersi, l'immobilità delle gambe è un'espressione psicosomatica di una richiesta d'amore che, incapace di dirsi a parole, si converte nella perdita delle funzioni motorie. Fingersi malati per attirare su di sé le attenzioni degli altri è come quel «Resta» che non sa, né può, essere approfondito da alcuna spiegazione verbale. In questo film in cui il corpo sussume su di sé la comprensione delle dinamiche amorose, Troisi sembra aver maturato corporalmente a fondo la consapevolezza per cui la bugia semplifichi, senza tuttavia banalizzarle, la complessità della vita e dell'amore. A differenza dell'ipocondria di Vincenzo affetto da una da una sintomatologia iperbolica tale da farlo preoccupare per un raffreddore o temere la pioggia per il peggioramento della salute (*Scusate il ritardo*), Camillo non crede di essere malato ma, piuttosto, lo finge, come rivela la scena in cui simula di stare male durante il saggio di danza della sorella di Vittoria, pur di poter stare da solo con lei. Ancor di più, l'uomo invita anche l'amico Orlando (Massimo Bonetti), che è realmente in sedia a rotelle, a fare propria la menzogna per ricevere attenzioni («Mi piace far finta di commuovermi: l'unica cosa da fare è dire bugie.»). Affinché l'amico possa fidanzarsi, durante l'incontro a quattro con Vittoria e la sua amica, Camillo prova a promuovere l'unione sentimentale tra i due proiettando proprio l'eroica bugia del salvataggio dell'anziano tra le fiamme all'origine della paralisi di Orlando.

A dispetto delle incompatibilità amorose, è infine interessante osservare come la distanza tra l'uomo e la donna si assottigli sempre nei finali, spalancati sull'intuizione e l'accettazione della realtà per quello che è. In *Ricomincio da tre*, Gaetano accetta una paternità probabilmente non sua, in *Scusate il ritardo*, Vincenzo domanda ad Anna di restare, in *Le vie del signore sono finite*, Camillo insegue Vittoria e lei si fa giurare che non dirà più bugie, in *Pensavo fosse amore...invece era un calesse* la coppia è dentro al ristorante, entrambi vestiti da sposi, dopo che lui non si è presentato all'altare, e circolarmente a quella caduta presagita dalla statuina, l'uomo dice: «Io credo che in particolare proprio un uomo e una donna siano le persone meno adatte a sposarsi tra loro», lasciando tuttavia aperta la possibilità che tutto, proprio perché costruito sulla continua mescolanza tra vero e falso, unitamente al disinteresse di distinguere i due mondi, possa sempre andare diversamente.

3.9. Roberto Benigni: la bugia come rovesciamento della realtà

Clown, burattino, folletto, diavolo e giullare impertinente

Arriva come un tronco di legno che precipita giù da un carretto e attraversa l'intera cittadina gettandola nello scompiglio, il Pinocchio interpretato da Roberto Benigni prima di essere preso tra le mani del padre e trasformato in burattino: nella sua corsa forsennata, apre la folla, chiude una porta, gira su se stesso davanti alla scuola e, prima di abbattersi contro la casa di Geppetto, sfugge per tre volte alle autorità sbeffeggiandole (le fa cadere a terra, si sottrae alla loro presa, spalma sulle loro facce pomodori freschi). Seppur Geppetto lo accolga pensando di farne un burattino «educato e obbediente», quando le sue mani incidono il tronco per dargli forma, questo reagisce con impertinenza prendendo in giro il suo parruccone giallo. «Non t'ho ancora finito di fare e già manchi di rispetto al tuo babbo!». Si potrebbe partire dalla seconda sequenza del *Pinocchio* scritto (insieme a Vincenzo Cerami), interpretato e diretto da Roberto Benigni (2002), per enucleare alcuni tratti tipici dei personaggi interpretati sul grande schermo dall'attore fiorentino e del mondo narrativo in cui vivono. Il primo è anzitutto messo in luce da una differenza di adattamento: se in Collodi il pezzo di legno viene trovato da Mastro Ciliegia nella propria bottega, in Benigni il protagonista impone sin dal principio l'irruenza della propria fisicità che, a dispetto dell'intervento (tras)formativo e correttivo da parte dell'altro, insiste e si ostina ad affermarsi nella propria naturalezza. Al pari del tronco di legno che gira su se stesso, sbanda, rotola e scompagina l'ordine del mondo creando il caos, i personaggi di Benigni sono affetti da una mobilità fisica stralunata che lo rendono una presenza scenica incontrollabile: irrequieto e imprevedibile, creativo e distruttivo, Benigni appare alla vista in modo incomprensibile («Noi ci incontriamo sempre così, lei appare all'improvviso!», dice Dora in *La vita è bella*) e abita la scena volando come un personaggio alato (*Il piccolo diavolo*), correndo (*Pinocchio*), inciampando in trappole (l'impiccagione in *Pinocchio*) o rimanendo incastrato a testa in giù (il canestro della palestra in *Il mostro*). La sua figura comica, caratterizzata da una «stempiatura talmente alta da sembrare falsa, capelli arruffati e divisi alla

maniera del clown, una bocca che può spalancarsi oltre ogni dire, come nelle caricature»⁴³³ e irrispettosa di canoni estetici è stata paragonata a quella del «clown bianco, giullare saggio e pazzo»⁴³⁴, del «folletto benefico, goffo e affetto da ipermobilità»⁴³⁵ capace di riattualizzare Charlie Chaplin⁴³⁶ e Buster Keaton⁴³⁷.

Il secondo tratto dei suoi personaggi è la loro appartenenza a una dimensione sempre liminare e indefinita socialmente: così come il suo Pinocchio oscilla tra l'essere vegetale, animale e umano, la tensione alle metamorfosi, alla doppiezza e all'interpretazione di opposti (il bambino del finale che guarda il burattino su una sedia) innerva tutte le collaborazioni con Cerami, che lo mantiene sempre in sospensione «tra integrazione e non integrazione, adulto e bambino, intelligenza e idiozia, candore e malizia, comico e tragico. Benigni clown, uno e bino. Candido, certo, ma pur sempre diavolo (Giuditta), truffaldino (Dante), se non addirittura spietato assassino (Johnny), ladro (Loris), mistificatore a fin di bene (Guido).»⁴³⁸ In particolare,

«Il buffone e il clown identificati con l'artista appaiono allora come figure iniziatrici, sospese sulla soglia tra cielo e terra, divinità e animalità; rappresentano contemporaneamente la vittima e il trasgressore, l'angelo e il diavolo, il volo e l'abisso, la follia e la coscienza.»⁴³⁹

La terza caratteristica dei suoi personaggi è la componente linguistica torrenziale e caotica nell'espressione, irrispettosa e impertinente nell'argomentazione. Al pari di Pinocchio che nasce prendendosi gioco dell'autorità familiare (il padre) e istituzionale (i carabinieri), i personaggi di Benigni fanno uso delle irregolarità del proprio linguaggio e del proprio corpo per irridere con insolenza l'autorità e per provare a mantenere vivo, come già rivela il suo *Giuditta (Piccolo Diavolo, 1988)*, l'infantile stupore nei confronti del

⁴³³ S. Parigi, *Benigni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1988, p.21

⁴³⁴ Cfr. B. Soggi, 1985 in G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, op.cit., p.309

⁴³⁵ G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, op.cit., p.309

⁴³⁶ C. Borsatti, *Roberto Benigni*, Marsilio, Venezia, 2001, p.107

⁴³⁷ G.P. Brunetta, op. cit., p.309

⁴³⁸ C. Borsatti, *Roberto Benigni*, op. cit., p.76

⁴³⁹ S. Parigi, *Benigni*, op.cit., p.53

mondo e l'incoscienza nei confronti delle convenzioni sociali. In questo senso, sospeso nel mondo di una fantasia senza tempo, il Pinocchio di Benigni sembra animato dal desiderio di ritornare alla propria natura pre-umana, pre-simbolica, e pre-sociale, libera dalle correzioni che la civilizzazione e la società vorrebbero apportare, ma obbediente al soddisfacimento dei bisogni primari («mangiare, bere, dormire, divertirmi e fare dalla mattina alla sera la vita del vagabondo.»). La volontà del burattino è tutta espressa nella scena in cui, intimato dallo spirito del Grillo Parlante a non fidarsi degli imbrogliatori e a fare attenzione al buio e ai pericoli della strada, per ben quattro volte ripete: «Voglio andare avanti!». In questa prospettiva, le bugie sull'essere andato a scuola e sull'aver perso le monete alla Fata possono leggersi come rivendicazioni della sua insofferenza ai principi educativi e all'etica del risparmio della socialità. Come ha scritto Cerami, che con Benigni ha scritto la sceneggiatura del film,

«Pinocchio è il simbolo di un conflitto che è in ognuno di noi. Da un lato vogliamo essere liberi di vivere secondo il principio del piacere; dall'altro dobbiamo accettare la realtà e le sue regole. Questo è il dilemma di Pinocchio: adeguarsi, o vivere tutta intera la propria libertà.»⁴⁴⁰

Ed è proprio attorno a questo tema che si dibatte, e si trasforma il suo Pinocchio: se nel testo collodiano Pinocchio diventa un bambino e vede il burattino inanimato appoggiato sulla seggiola il, nel finale del film, dopo aver ripreso l'ingresso del bambino a scuola, la mdp preferisce seguire il movimento dell'ombra del burattino sul palazzo che, inseguendo una farfalla svolazzante, sembra voler continuare a seguire il moto della pulsione, il principio di piacere e il sogno della purezza dell'infanzia senza ascoltare la ragionevolezza e il moralismo della coscienza.

Bugie tra realtà e apparenza

⁴⁴⁰ Cfr. V. Cerami, in G. Bogani, Intervista a Vincenzo Cerami, Cinecittà News, 27.03.2002, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/61234/vincenzo-cerami.aspx>

Il Pinocchio interpretato da Benigni può considerarsi come la rappresentazione più sentimentale e fiabesca di un certo tipo di personaggio, irruente, furbesco e impertinente, ma fondamentalmente candido e vittima di un sistema che vuole ricondurlo entro identità e confini rigidi che l'attore toscano ha messo in scena con tre pellicole che ragionano sul rapporto tra realtà e apparenza, ovvero *Johnny Stecchino* (1991) e *Il mostro* (1994) e *La vita è bella* (1997), scritti insieme a Vincenzo Cerami.

In *Johnny Stecchino*⁴⁴¹, il tema del doppio è introdotto dal *topos* comico del sosia: Benigni si sdoppia infatti nell'interpretazione di Dante, un fiorentino guidatore di scuolabus per disabili con il vizio di rubare banane e che froda l'assicurazione fingendo di avere un tic, e Johnny Stecchino, un pentito della mafia palermitana che vive nascosto nei sotterranei della propria villa per non finire tra le mani del boss Cozzamara. A far confluire la pista narrativa della vittima in quella del criminale è Maria (Nicoletta Braschi), la moglie del boss che, avendo visto la somiglianza tra i due, inizia a chiamare Dante Johnny, gli aggiunge un neo sulla guancia e uno stecchino in bocca per renderlo quanto più possibile al marito con l'idea di consegnarlo alla mafia e fuggire con il marito. Giunto a Palermo su invito della donna, Dante non si accorgerà mai della cospirazione alle proprie spalle ma, scambiato per Stecchino proprio nel momento in cui ruba una banana, scambia il proprio furto per una colpa gravissima riconducendo le minacce, gli sguardi e gli insulti collettivi a questo episodio, in una pellicola in cui «tutta la comicità di Benigni è giocata sul doppio senso, sul qui pro quo e su un continuo scarto tra reale e apparente»⁴⁴².

Anche in *Il mostro*, a causa di un equivoco e di uno scambio di persona, il disoccupato e nullatenente Loris viene scambiato per quello che non è, ovvero "Il mostro", il serial killer che da anni perpetra femminicidi nella periferia romana nonostante la sua innocenza. Ambientato nel periodo dell'inchiesta del mostro di Firenze e nei giorni del processo a Pacciani, il film mette in scena un altro personaggio pinocchiesco, con una propensione al furto e che si sottrae perennemente alle autorità e alle regole del vivere comune. Accusato dai condomini di avere un «comportamento poco consono alla civile convivenza

⁴⁴¹ La trama ricalca quella di *Totò a Parigi* (Camillo Mastrocinque, 1958), in un film che richiama anche la figura del mafioso Charlie Stecchino, ucciso dal clan rivale in *A qualcuno piace caldo* (Billy Wilder, 1959)

⁴⁴² Ibidem, p.75

democratica condominiale», Dante è tuttavia l'unico a opporsi alle truffe dell'amministratore condominiale. Sparla dell'amministratore al telecomando e si punteggia la faccia del rosso del morbillo pur di non farsi mandare via dall'appartamento per la propria insolenza, si accuccia alla vista del portinaio e a quella del giornalaio per non pagare le bollette e il quotidiano, si finge morto con un telegramma per non saldare un orologio, ruba al supermercato viveri di ogni tipo nascondendoli nel cappotto. A dispetto dei suoi piccoli imbrogli, tuttavia, l'inganno attorno a cui ruota il film è quello "montato" dalla polizia. Il film può infatti considerarsi come un «saggio di sociologia criminale su come si costruisce "il mostro"; su come il comportamento umano possa essere equivocado.»⁴⁴³. L'autorità, nel film, ha un che del buffonesco già presente in *Pinocchio*, tanto che la formula utilizzata per lanciare la sua cattura («Si tratta di prenderlo con le mani nel sacco: un sacco pieno di marmellata. Ed è necessario che una di voi faccia la parte della marmellata.») innesta l'allusione sessuale in un modo di dire tipicamente usato con i bambini. A essere scelta nella parte della marmellata è Jessica (Nicoletta Braschi), la poliziotta in borghese incaricata di sedurlo e coglierlo in flagranza di reato. La discrepanza tra realtà (l'innocenza di Johnny) e apparenze (la colpevolezza che gli attribuisce l'autorità) è resa evidente dalla doppia riproposizione delle stesse scene, dapprima riprese dall'occhio della mpd e poi da quello della telecamera che lo spia insistentemente che, accedendo a porzioni differenti del visibile, restituiscono due ritratti diversi di Loris. Mentre nella realtà Loris butta in un sacco il gatto morto ucciso dalla sua vicina, si tocca tra le gambe a causa di un mozzicone di sigaretta che si è fatto cadere nei pantaloni, si aggrappa a una finestra per scappare, la ricostruzione visiva, e dunque cognitiva, della polizia – che si basa sull'accesso a una parzialità del visibile – fraintende ogni atteggiamento:

«Nessuna immagine è vera, suggerisce Benigni: se non altro perché non mostra il prima e il dopo, e perché è condannata a vivere sull'occultamento di tutto ciò che resta inevitabilmente "fuori campo"»

⁴⁴³ C. Borsatti, op.cit., p.85,86

(e che solo, spesso, può dar senso a ciò che viene inquadrato in campo).»⁴⁴⁴

Tanto in *Johnny Stecchino* quanto in *Il mostro*, la verità si situa là dove Dante non riesce a vedere e là dove la polizia non vuole, né sa, vedere. Non è un caso, allora, che i protagonisti siano completamente assenti nei titoli, sostituiti dal nome, dall'epiteto o dall'etichetta di quello che la società ha già deciso per loro: a renderli i capri espiatori della violenza del Paese, è proprio la loro diversità, il loro porsi in modo alieno ed estraneo alla parificazione identitaria. Ma è proprio grazie alla loro innocenza, alla loro inconsapevolezza e al loro candore che questi personaggi riescono a fotografare la (vera) presenza della mafia e le sue collusioni con le istituzioni (carabinieri, giudice, ministro), così come la (vera) ostinazione a considerare un innocente colpevole e il (vero) inganno mediatico che rende l'autorità tanto vittima quanto colpevole. Se in questi due film la verità è nel fuoricampo cognitivo e visivo, in *La vita è bella* (1997), ambientato nell'Italia degli anni Trenta (dal 1938 al 1945) essa ha un altro statuto e destinazione. In un film diviso in una parte comica e in una tragica, Benigni interpreta l'allegro Guido Orefice, un uomo di origini ebraiche che, dopo aver conosciuto la donna della sua vita ed essere diventato padre, viene condotto insieme al figlio in un campo di concentramento nazista dove, pur di non far conoscere al figlio l'orrore della storia, lo capovolgerà in un gioco. Il tema della finzione è già presente in tutta la prima parte del film dove il protagonista, in un gioco di metamorfosi identitarie, si presenta in modo sempre diverso. Giunto in un casolare di campagna insieme all'amico Ferruccio, alla bambina che incontra dice di essere un principe: «Qui è tutto mio: questo posto lo chiamerò Addis Abeba, via le mucche, tutti cammelli, via le galline, tutti struzzi!», in una scena che inquadra, e anticipa, la capacità affabulatoria della sua parola, capace di impossessarsi della realtà, di minimizzarla con omissioni, arricchirla con bugie o trasfigurarla attraverso la ri-nominazione delle cose (la Toscana diventa l'Africa) e la sostituzione delle presenze (gli animali della

⁴⁴⁴ G. Canova, *La Voce*, 1 novembre 1994

fattoria possono tramutarsi in animali africani)⁴⁴⁵. È proprio in questa scena che Guido conosce la maestra Dora (Nicoletta Braschi), la donna di cui si innamora e che conquista con trucchi «da clown prestigiatore»⁴⁴⁶ che si inanelleranno durante tutta la prima parte del film (le chiavi che arrivano dall'alto a richiesta, l'automobile che va a prenderla a teatro) e vestendo panni sempre diversi (principe, ispettore e cameriere). Al pari degli altri personaggi presi in considerazione, anche Guido è avverso al potere, come rivela la scena in cui, pur di vedere Dora, ruba gli abiti dell'ispettore scolastico giunto da Roma e, ospite a scuola per parlare del manifesto della razza, si avvolge la fascia tricolore tra la spalla e i pantaloni e irride con l'anarchia corporea e linguistica la teoria della superiorità della razza dissacrando e sbeffeggiando il manifesto, Mussolini, l'autorità:

«Nel film io sono antifascista non politicamente, ma fisicamente. Proprio il mio corpo è antifascista, le mie orecchie, il mio naso, il mio sguardo sono antifascisti. A lei, Dora, piace proprio la sgangheratezza del mio essere, capisce che sono un po' particolare, fuori dalle regole dell'epoca.»⁴⁴⁷

C'è infine un'ultima bugia, che il padre dice al figlio, anticipando la menzogna che innerva, e fonda, la seconda parte del film. Quando Giosuè gli domanda il motivo di un divieto che legge in un bar («Vietato l'ingresso agli ebrei e ai cani»), Guido, senza perdere l'allegria, gli dice che ognuno può fare come vuole: il ferramenta, per esempio, non fa entrare spagnoli e cavalli, il farmacista non vuole i cinesi e i canguri. Anche loro, in libreria, possono scrivere «Vietato ai ragni e ai Visigoti» vista l'antipatia che nutrono nei loro confronti. Nella seconda parte del film, invece, quando padre e figlio vengono deportati, i due si trovano di fronte a una «realtà tragica che Guido trasforma in apparenza ludica»⁴⁴⁸. Al pari della figura del servus che promuoveva capovolgimenti della

⁴⁴⁵ La parola come strumento capace di rovesciare le presenze in assenze e viceversa è evidente anche nella scena in cui, di fronte al vero ispettore scolastico giunto da Roma, riesce, a dispetto della cucina chiusa, a orientarlo verso l'unica pietanza presente.

⁴⁴⁶ C. Borsatti, op. cit., p.97

⁴⁴⁷ R. Benigni, *Presentazione*, in R. Benigni e V. Cerami, *La vita è bella*, Einaudi, Torino, 1998.

⁴⁴⁸ C. Borsatti, op. cit., p.105

realtà⁴⁴⁹ inscenando una commedia nella commedia, Guido inscena un gioco nella tragedia trasformando ogni cosa nel proprio contrario. Il viaggio diventa un regalo di compleanno con tanto di biglietto prenotato, il campo di concentramento un campo di gioco collettivo con concorrenti: «Se uno sbaglia, lo rimandano a casa. Se si vince, si prende il primo premio.» Con 1000 punti, dice il padre al figlio, si potrà vincere un carro armato. All'arrivo dell'ufficiale nazista che richiede se qualcuno conosce il tedesco per tradurre le regole del campo, Guido si offre volontario e, rivolgendosi al figlio, lavora a una traduzione in diretta e falsificata, delle sue parole. Provando ad adeguarsi alla sua mimica, alle sue pause e ai suoi toni, elenca a Giosuè le regole del gioco, in una scena che rivela ancora una volta tutto il suo irridere l'autorità, ma anche il suo servirsene, svuotandola del suo senso e attribuendogliene uno nuovo, per poter salvare suo figlio. Le regole del campo divengono così quelle di un gioco diviso tra buoni e cattivi, in cui perde punti chi piange, chi vuole vedere la mamma e chi vuole la merendina. I segni dell'appartenenza al campo – la divisa a strisce e il numero di matricola – divengono segni dell'appartenenza al gioco, che il padre si è fatto imprimere sulla pelle per essere sicuri della partecipazione. Se Guido riesce a rovesciare l'orrore e il tragico nel gioco, è proprio per la sua capacità di evidenziare l'ana-logia, ovvero la condivisione della stessa logica, tra guerra e gioco, che si basano su regole.⁴⁵⁰ Ogni giorno Guido fa credere a Giosuè che sono in testa e, anche quando la verità arriva al figlio, il padre è sempre pronto a capovolgerla. Quando Giosuè gli dice di aver sentito che con i loro corpi si faranno bottoni e saponi, lui tuona: «I bottoni e i saponi con le persone, ma sarebbe il colmo dei colmi!», rivelando la (vera) natura di colmo dell'assurdità storica.

È dunque grazie alla messa in gioco della realtà, di una sua reinterpretazione – che nel film viene evocata ma che, visivamente, rimane sostanzialmente fuoricampo – che il figlio riesce a salvarsi: se Giosuè sopravvive è proprio grazie alla cieca fiducia nei confronti del padre, che si perpetra sino alla fine. Mentre il figlio rispetta le regole del gioco, immobile nel nascondiglio e in attesa che ritorni il silenzio, il padre gli sfilava davanti, seguito da un ufficiale con una

⁴⁴⁹ Si ricordi anche solo al tentativo di Palestrone di operare al fine di «far sì che non abbia visto quello che invece ha visto» (vedi 1.4.2)

⁴⁵⁰ U. Curi, *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Cortina Editore, Milano, 2000, p.112

mitragliatrice, ma al figlio è sufficiente il suo occholino – in quella successione di dettagli in campo-controcampo dei loro sguardi e nella marcia paterna che, come d’abitudine, si prende gioco della storia e delle cose – per credere che vada tutto bene. Anche in quell’occasione, Guido è (tra)vestito da qualcun altro (qui, da donna, con una veste attorno alle gambe e un foulard in testa perché aveva cercato di salutare Dora per l’ultima volta). Curi accosta il personaggio di Guido a Edipo e a Salomone, osservando come i tre siano accomunati dalla facoltà dell’«ainigmata diepein», ovvero di risolvere gli enigmi, che li collocherebbe su un altro piano rispetto a quello degli altri umani: dotato di una «extra-vaganza» che lo rende «altro rispetto alla moltitudine di quelli che lo circondano», Guido assolverebbe parimenti a Edipo a quella funzione di *pharmakon*, di quel capro espiatorio che gli consente di salvare il figlio.⁴⁵¹

È forse proprio questa funzione-destino di *pharmakon* ad accomunare tutti i personaggi presi in considerazione, avvicinati anche nel loro uscire di scena dando le spalle al pubblico. Guido è ripreso di quinta mentre entra nel fuoricampo della morte; nel finale di *Il mostro*⁴⁵², Loris e Jessica si allontanano verso l’orizzonte, dando le spalle alla vera mostruosità del mondo e rivendicando la propria identità rimanendo accucciati. Dante rimpicciolisce in lontananza inseguendo l’amico urlante ed euforico Lillo, imbottito di quella cocaina scambiata per un medicinale contro il diabete. L’ombra di Pinocchio si volatilizza allo stesso modo, inseguendo la farfalla che potrebbe metaforicamente rappresentare la fedeltà al proprio desiderio. Dopo aver fatto esperienza di un mondo che li ha sostanzialmente esclusi non comprendendoli, i suoi protagonisti se ne allontanano, per volontà o per imposizione, gli danno le spalle per continuare a inseguire la fedeltà a loro stessi e sparire nel nulla.

⁴⁵¹ Ibidem, pp.108-114

⁴⁵² Il finale è una citazione del film *Tempi moderni* di Charlie Chaplin (1936).

3.10. Per una liceità del priapismo: la vita espansa di Christian De Sica

Tra gli anni '90 e il primo decennio del 2000, dalla commedia italiana nasce il filone⁴⁵³ comico serializzato dei «cinepanettoni»⁴⁵⁴ che, per oltre vent'anni, dà appuntamento rituale agli italiani durante le festività natalizie ottenendo un grade successo di pubblico⁴⁵⁵. Il cinepanettone presenta una formula narrativa fissa, compendiata sin dal titolo – quasi sempre espresso nella formula «Vacanze di Natale» + anno oppure Natale + preposizione + località⁴⁵⁶, dalla presenza (fino al 2005) della coppia comica Christian De Sica e Massimo Boldi⁴⁵⁷, dalla regia di Oldoini-Vanzina-Parenti e dalla produzione di Mario Cecchi Gori e poi di Aurelio De Laurentis. Attraverso la formula del racconto della vacanza natalizia di un gruppo di italiani secondo una formula stanziale, ovvero secondo il «rodato meccanismo dei plot paralleli»⁴⁵⁸, i cinepanettoni possono considerarsi come «la grande occasione nazionale-popolare, ogni anno, per poter fare il punto sulla situazione italiana»⁴⁵⁹, film «che cercano sempre di essere *up to date*, che cercano di sfruttare comicamente gli argomenti presi dalla cronaca, i malumori sociali e del momento.»⁴⁶⁰

⁴⁵³ Per uno studio approfondito del filone si rimanda a *Fenomenologia del cinepanettone* di Alan O'Leary, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013 e G. Manzoli, *Italian Film Factory. I cinepanettoni come modello esemplare: format, audience, trust, product placement*, intervento speciale al convegno dell'American Association of Italian Studies, College of Charleston, maggio 2012.

⁴⁵⁴ Il neologismo, che deriva dall'abbinamento del tipico dolce natalizio alla settima arte, è stato censito nel Vocabolario Treccani curato da G. Adamo e V. Della Valle: «Il film di Natale, lo spettacolo cinematografico popolare per antonomasia.» I cinepanettoni possono considerarsi un aggiornamento invernale dell'estivo «cinecocomero» introdotto da *Sapore di mare* (Carlo Vanzina, 1983) e individuano in *Vacanze di Natale* (Carlo Vanzina, 1983) e, ancor prima, *Vacanze d'inverno* (Camillo Mastrocinque, 1959) i propri antesignani.)

⁴⁵⁵ Tre film di Neri Parenti sono stati i maggiori incassi della stagione italiana, ovvero *Natale sul Nilo* (2002/2003), *Natale a New York* (2006/2007) e *Natale in Crociera* (2007/2008)

⁴⁵⁶ A. O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, op.cit. p.18

⁴⁵⁷ Se negli anni Ottanta, la coppia aveva già realizzato insieme *I pompieri* (Neri Parenti, 1985) e *Yuppies – I giovani di successo* (Carlo Vanzina, 1986), nel corso degli anni '90 lavora anche film episodici che ritraggono attraverso la formula dello sketch o della barzelletta i vizi e le virtù degli italiani degli anni '90. Oltre ai titoli già citati, durante questi anni escono anche film non pienamente ascrivibili al filone, ma icastici nel rappresentare gli italiani del decennio: *Anni 90* (1992), *Anni 90 – parte II* (1993) e *SPQR 2000* (1994). Così come accadrà nel biennio poco successivo, in cui usciranno *A spasso nel tempo* (1996) e *A spasso nel tempo – L'avventura continua* (1997).

⁴⁵⁸ E. Eugeni, *Vacanza* in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano*, Mimesis, Milano, 2017, p.374

⁴⁵⁹ Cfr. E. Vanzina, in O'Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, op.cit., p.113

⁴⁶⁰ Neri Parenti in Frini R., *Neri Parenti*, Gremese, Roma, 2005 p.133

Letti dalla critica come il «ritratto fedele dei nuovi italiani»⁴⁶¹, «un'autobiografia grottesca della nazione, *che* offre lo specchio fedele della neo borghesia cialtrona»⁴⁶², il «termometro della società italiana degli ultimi decenni»⁴⁶³, un racconto corale dell'«Italia com'è e non come crede di essere»⁴⁶⁴, i cinepanettoni segnano sullo schermo

«Il trionfo di un'Italietta riccastra e volgarissima, in perenne vacanza da qualsiasi responsabilità, cinica e scorreggiona, molto familista ed enormemente amorale, fiera della propria ignoranza e superficialità, confortata dal ritrovarsi ogni anno, alla vigilia di un anno nuovo, sempre uguale a sé stessa, in giro per il mondo che invece cambiava tanto, troppo.»⁴⁶⁵

«Con questa voglia di fotografare l'Italia dell'anno appena trascorso, musicalmente, politicamente, sociologicamente, alla fine sono dei documenti»⁴⁶⁶. Leggendo questi film come osservatori antropologici e sociologici del popolo italiano medio-borghese degli anni Novanta, è anzitutto possibile osservare come i cinepanettoni facciano della cancellazione della vacanza e del principio narrativo che la sottende uno dei propri tratti costitutivi. A dispetto del *déplacement* preannunciato nel titolo, i protagonisti non vanno mai incontro ad alcuna esperienza, ovvero a «qualche cosa per noi accade, che ci incontra, ci sopraggiunge, ci sconvolge, e trasforma»⁴⁶⁷. Piuttosto,

«Fanno sempre le stesse, solite cose: ruttano spetazzano e cazzeggiano, ripetendo invariabilmente i medesimi comportamenti

⁴⁶¹ G. Longo, «Chiediamo scusa ai Vanzina». *Vacanze di Natale: l'Italia di ieri, l'Italia di oggi*, Bonculture.it., 18.10.19, disponibile al link <https://www.bonculture.it/cinema/film/chiediamo-scusa-ai-vanzina-vacanze-di-natale-litalia-di-ieri-litalia-di-oggi>,

⁴⁶² C. Maltese, *Perché i ricchi scemi non fanno più ridere. Il cinepanettone non piace più*, La Repubblica, 27.12.2011, disponibile al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/27/perche-ricchi-scemi-non-fanno-piu-ridere.html>

⁴⁶³ Cfr. C. Uva, in O'Leary, op.cit., p.143

⁴⁶⁴ A. Mattioli, *I crociati del cinepanettone*, La Stampa, 10.10.2007, disponibile al link <https://archive.ph/7T8F>

⁴⁶⁵ C. Maltese, idem

⁴⁶⁶ Cfr. C. Uva, in O'Leary, op.cit., p.143

⁴⁶⁷ M. Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1979, p. 127.

che avevano prima di partire. Il che è come dire che in vacanza, in fondo, non ci vanno mai»⁴⁶⁸.

Se nella storia del cinema italiano la vacanza⁴⁶⁹ è stata rappresentata come «uno spazio aperto di possibilità fluide, staccato dalle rigidità di ruoli e posizioni della vita di ogni giorno; un momento per sperimentare identità, comportamenti e relazioni normalmente impossibili, al limite della finzione e del camuffamento»⁴⁷⁰, nei cinepanettoni la vita vacanziera non presenta alcuna differenza rispetto a quella abituale, ma anzi ne definisce un *continuum*, suturato all'esperienza quotidiana proprio dalla recita sociale. I personaggi rimangono uguali a loro stessi, «creature in una bolla di cristallo a proteggersi da tutto ciò che non è festa, monadi che vivono il dramma di non avere niente di cui disperarsi, per i quali l'unico senso della villeggiatura è vomitarsi addosso il proprio status symbol»⁴⁷¹. Questi film segnano il trionfo della «positività dell'Uguale»⁴⁷² di cui scrive Han, la dittatura del «Si» heiddegeriano, l'adeguamento al mondo-ambiente pubblico in cui ognuno è come l'altro e che trova nella curiosità uno dei suoi elementi distintivi:

«I due momenti costitutivi della curiosità, l'incapacità di soffermarsi nel mondo ambientale e la distrazione in possibilità sempre nuove, fondano quel terzo carattere essenziale di questo fenomeno cui diamo il nome di irrequietezza. La curiosità è ovunque e in nessun luogo.»⁴⁷³

Irrequieti, superficialmente curiosi ma incapaci di (sof)fermarsi, distratti, sempre ovunque ma in realtà da nessuna parte e bisognosi di esprimere il proprio status symbol per sentirsi riconoscibili, uomini e donne non sanno sostare nel

⁴⁶⁸ G. Canova, *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Sagoma, Vimercate, 2016, p.70

⁴⁶⁹ Per approfondire la rappresentazione della vacanza, vedi R. Eugeni, *Vacanza*, in *Lessico del Cinema italiano. Forme di vita e forme di rappresentazione. Vol. III*, Milano, Mimesis, 2016, pp.359-404

⁴⁷⁰ Ibidem, p.359

⁴⁷¹ E. Cherubini, *E anche questo Natale... Interviste a Enrico Vanzina, Christian De Sica, Jerry Calà e a tanti altri personaggi di uno tra i maggiori cult degli anni '80*, Bibliotheka Edizioni, 2020, p.35

⁴⁷² B. Han, *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Milano, 2016, p.7

⁴⁷³ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, pp.217-218

vacuum che la vacanza etimologicamente comporta, ma preferiscono promuovere situazioni in cui il troppo pieno e il troppo rumore inibiscono ogni forma di pensiero e comunicazione: girano come palline di flipper tra saune, feste, cene ed eventi, esorcizzando la necessità di quella «pausa immaginifica»⁴⁷⁴ di cui scrive Dölfles proprio perché incapaci di vivere la sosta e la riflessione che questa comporta. Tra i luoghi privilegiati dal cinepanettone, vi sono allora non luoghi come la crociera, dove «il vero relax consiste nel non pensare a nulla, perché c'è sempre qualcuno che organizza per te, riempie pagine e pagine di giornalino di bordo con tornei di tennis, ginnastica, gare di liscio, quiz, casinò, lezioni di cucina o di dieta e, fra prima colazione, pranzo, tè, aperitivo, cena, spaghettoni di mezzanotte e spuntini vari, sette-pasti-sette al giorno.»⁴⁷⁵ I protagonisti dei film natalizi sembrerebbero non poter esistere se dis-iscritti dalla dimensione della festa che, seppur noiosa («E anche questo Natale ce lo siamo levati dalle palle!» dice l'Avvocato Covelli al termine del pranzo) è l'unica in cui riescono a vivere («Non vedo l'ora che inizi l'estate...» dice con malinconia Billo-Gerry Calà al termine delle festività). A riconoscere il nulla dietro alla moltiplicazione del fare, è una ragazza americana, espressione dello sguardo estero sull'Italia: «Qua si passa il tempo a decidere cosa fare...e poi non si fa mai niente.» (*Vacanze di Natale*, Carlo Vanzina, 1983). Il parlare, il progettare e il fare si vanificano sempre nella ripetizione dello stesso, iscritto in un tempo circolare che, privo di ogni linearità, ritorna ciclicamente⁴⁷⁶, riportando tutti per inerzia al punto di partenza, come rivela il finale di *Vacanze di Natale '95*, in cui Boldi e De Sica, stufi delle rispettive figlie e moglie, pur di non riportarle in vacanza, «scendono dall'aereo e tornano alla loro natura infantile, ludica, "mostruosa".»⁴⁷⁷ In questo universo, anche l'amore non dura, ma si presenta piuttosto come un capriccio da soddisfare nell'immediato: la definizione lacaniana per cui «l'amore è sempre amore per il nome»⁴⁷⁸ è invalidata dal fatto che nessuno è mai amato «per il suo nome proprio,

⁴⁷⁴ G. Dölfles, *La (in)civiltà del rumore*, Castelvecchi, Roma, 2008, p.20

⁴⁷⁵ A. Mattioli, *ibidem*

⁴⁷⁶ La ciclicità di questo mondo è anche resa evidente nel ritorno di alcuni personaggi, come l'avvocato Covelli, nato nel 1983 dai Vanzina (*Vacanze di Natale*) e interpretato da Riccardo Garrone, dopodiché da De Sica (*Vacanze di Natale 2000*, Carlo Vanzina, 1999) e *Vacanze di Natale a Cortina* (Neri Parenti, 20011).

⁴⁷⁷ R. Frini, *op.cit.*, p.67

⁴⁷⁸ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro X. L'angoscia* (1962-1963), p.369, in M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, *op.cit.*, p.141

irriproducibile, unico, insostituibile»⁴⁷⁹. Nei cinepanettoni non ci sono soggetti, ma solo oggetti sessuali⁴⁸⁰ sempre convertibili da conquistare e possedere. I sentimenti, finti e plateali, possono essere provati simultaneamente per donne diverse, come rivela la scena in cui Fabio Ciulla (De Sica) prende il microfono per dedicare sia alla moglie sia all'amante, sedute al tavolo insieme, una canzone d'amore e, in momenti diversi, dice a entrambe: «Ti è piaciuta la sorpresa? Sei una donna straordinaria, ti amo.» (*Natale sul Nilo*). A fotografare la natura surrogabile dell'amore è anche il finale di *Natale a Miami* (Neri Parenti, 2005), in cui il marito-Boldi, dopo essere stato lasciato dalla moglie, vorrebbe provare a ricominciare («Ricominciamo da capo»). Basta tuttavia che l'uomo si sottragga un attimo dalla scena perché la moglie, incapace di vivere nell'assenza, sceglie di ricominciare dapprima con un vecchio amico (Giorgio De Sica), poi con un terzo. Nel panorama sentimentale finto e desolato dei cinepanettoni, basta essere fuoricampo per essere dimenticati e sostituiti: a dispetto della coazione a ricominciare da zero, riprovare, rimettersi in gioco, ricercare stimoli ed emozioni, il giuramento, la promessa e il perdono si rivelano sempre effimeri, inaffidabili, inattendibili («Te lo giuro sul nostro amore!» dice per esempio De Sica alla moglie mentre sta per partire in vacanza con l'amante in *Natale in crociera*). Nessuna parola, così come nessun sentimento, può davvero ritenersi vero: all'interno dell'alfabeto Vanzina contenuto nello studio monografico dedicato al cinema dei Vanzina⁴⁸¹ - e che in questa sede si prova a estendere anche alle trame di Parenti pur considerando i differenti approcci al filone - alla lettera «I» corrisponde infatti il vocabolo «imbrogli»:

«Se dentro al cinema vanziniano si ritrovano i (tanti) vizi e le (poche) virtù nostre e dei nostri connazionali, va da sé che uno dei temi prediletti dai fratelli per le trame delle loro storie sia una certa tendenza generale – pandemica, trasversale, a qualsiasi distinzione geografica o socio-economica, e probabilmente geneticamente radicata – che spinge gli italiani verso quelli che si definiscono, a

⁴⁷⁹ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, op.cit., p.142

⁴⁸⁰ Si pensi a come De Sica convinca Ghini ad abbandonare la giovane fidanzata reduce da un incidente dicendogli che la ragazza dovrà essere ingessata alla gnocca e sarà come una tartaruga (N. Parenti, *Natale a Rio*, 2008).

⁴⁸¹ R. Moccagatta (a cura di), *Carlo & Enrico Vanzina. Artigiani del cinema popolare*, Bietti, Milano, 2018

seconda delle tante sfumature delle loro declinazioni, imbrogli, impicci, truffe, raggiri, colpe e menzogne.»⁴⁸²

Le due motivazioni principali che spingono i personaggi all'imbroglio, continua l'autore, sono i soldi e il sesso. Il matrimonio non è un sacramento da rispettare, ma un ostacolo da aggirare e la bugia è la chiave che consente a chiunque di muoversi a piacere e di sottrarsi agli impegni sentimentali, in un movimento centrifugo che, a partire dagli anni 2000 con la regia di Neri Parenti che si sostituisce ai Vanzina, laddove le mete non sono più le solite italiane o appena limitrofe (Cortina, St. Moritz) ma giocano su scala internazionale (Miami, New York, Rio, Caraibi e così via), trova nei personaggi caricaturali interpretati da De Sica la propria espressione più eclatante.

Nel corso di oltre vent'anni, l'attore romano ha lavorato alla creazione di una maschera fissa, sostanzialmente invariata nel tempo, e che ha le sue radici nella figura del *miles gloriosus* plateale e scenografico:

«Il mio modello è Sordi e come lui ho incarnato in tutti questi anni il ruolo dell'italiano imbroglione, del palazzinaro ed ho reso simpatiche dei personaggi tremendi mettendo in scena le loro debolezze.»⁴⁸³

Gli uomini che interpreta sono cinici portatori di bisogni primari animaleschi («L'uomo, un essere meraviglioso: una bella pisciata, una bella cagata, e ti riconcili con il creato», *Natale in India*) e ignari della cultura (i libri sono «così», *idem*)⁴⁸⁴. La sua *vis* comica risiede nell'avere «un corpo estroverso, energico, trasformistico fino alla schizofrenia e quindi costantemente in oscillazione tra il forbito e il cialtrone, l'ipermaschile e il lezioso.»⁴⁸⁵ È proprio questa sua oscillazione parossistica tra contrari e registri differenti⁴⁸⁶ a non rendere mai

⁴⁸² F. Gironi, *Imbrogli*, in R. Moccagatta, op. cit., p.289

⁴⁸³ Ignazio Senatore intervista Christian De Sica, *Il corriere del Mezzogiorno*, 9.04.22, <https://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/christian-de-sica/>

⁴⁸⁴ Di pensi anche alla sua completa estraneità a un lessico aulico o a espressioni delle lingue classiche, e alle smorfie di incomprendimento che fa di fronte a parole come orbato, capzioso o crasi, o a formule come ad hoc (*Natale a Rio*).

⁴⁸⁵ R. Eugeni, *Vacanza*, op.cit., p.393

⁴⁸⁶ Si pensi solo al comico di linguaggio: nelle sue frasi coabitano l'italiano popolare, il romano più coatto e l'innesto di termini stranieri che, puntualmente, non padroneggia, appartenenti alle amanti o destinazioni. Nei rapporti interpersonali, oscilla tra i modi più affettati e quelli più grossolani e, molto spesso dietro alle sue risposte ampolluose, c'è l'abbandonarsi a insulti e

questo personaggio veramente credibile⁴⁸⁷. In quasi tutti i film, egli conduce una doppia vita e la vacanza diventa l'orizzonte in cui scongiurare l'incontro delle sue due o tre famiglie che, puntualmente, festeggiano il Natale nella stessa meta (*Merry Christmas*⁴⁸⁸, *Natale in Crociera*, *Natale a Miami*). Pur di non farsi scoprire, i suoi personaggi danno vita a un carnevalesco gioco di apparizioni e sottrazioni dalla scena: (tra)vestito di volta in volta da Santa Claus (*Merry Christmas*), mummia (*Natale sul Nilo*) e tigre (*Natale in India*), fugge continuamente lo smascheramento inventandosi inconvenienti o patologie – la lunga sala operatoria (*Natale in crociera*), l'oliva di traverso (*Natale a New York*), la pupù sempre impellente (*Merry Christmas*), un ascenso e una depressione (*Natale in crociera*). In una pratica di manomissione del reale, non si fa scrupoli a sostituire la moglie con la gemella (*Vacanze di Natale '95*), a inventarsi uno scambio di figli mai avvenuto pur di non essere accusato (*Natale in India*), a truffare continuamente il fratello (*Natale in Sud Africa*), a far decapitare l'amico (*Natale sul Nilo*) o a dileguarsi di fronte al cognato che sta affogando. (*Natale in crociera*). Quando non è colpevole di omicidi involontari (*Natale in India*), si inventa la morte di familiari (*Natale a Rio*) o la propria (*Natale in India*). La frenesia del suo personaggio, che vive nella reiterazione del viaggio senza mai andare veramente da nessuna parte, potrebbe leggersi come una versione aggiornata, e iperbolica, di quella di Bruno protagonista di *Il sorpasso*, con una differenza sostanziale: se nel film di Risi l'elusione del debito simbolico da parte del protagonista veniva pagata dal personaggio di Roberto, nei cinepanettoni la legge non sembra esistere o, meglio, esiste come pura scenografia e mera comparsa che non interviene in alcun modo per arginare la

parolacce durante la rielaborazione personale dell'accaduto. De Sica è comunque un personaggio triviale, rozzo, con l'allusione sempre pronta, ambivalente e mai veramente credibile.

⁴⁸⁷ Paradigmatica nell'offrire una chiave di lettura a questa maschera dietro a cui si nasconde dell'altro era già la sua interpretazione di Bruno Ciardulli in *Compagni di scuola* (Verdone, 1982), che dietro all'effervescenza identitaria (ha tre nomi diegetici, il suo e quelli d'arte Tony Brando e Mike Foster) e la scherzosa simulazione di una rapina con cui entra in scena, si scopre essere pieno di debiti e, nel finale, si riduce a chiedere l'elemosina con un piattino in bocca.

⁴⁸⁸ Questa trama reca ispirazione dalla vita di Vittorio De Sica, padre di Christian, che ebbe due famiglie e che, nonostante il divorzio, aveva mantenuto una doppia relazione con doppi pranzi durante le festività. Il ritratto del protagonista quando dichiara a entrambe le famiglie di amarle ugualmente sembra ricalcare il ritratto che Christian fa del padre che, oltre all'eredità artistica, ha lasciato in eredità al figlio anche numerosi fratelli e sorelle, di cui era innamorato: «La mia non era una famiglia, ma una cooperativa», in A. Solmi, *Christian De Sica a Verissimo*, 19.12.20, <https://www.superguidatv.it/christian-de-sica-a-verissimo-la-chiave-del-successo-video-mediaset/>

vita “espansa” del personaggio. È proprio quest’ultimo, semmai, a porsi al di sopra della legge, come rivela l’inizio di *Natale in India* (2003)⁴⁸⁹ in cui, pur di sottrarsi alla condanna del giudice Enrico Paci (Massimo Boldi), riesce a creare un caso interamente basato sulla finzione che impone al giudice astensione per ragioni di convenienza. Quelle da cui De Sica fugge, tuttavia, sono responsabilità e colpe sempre perdonabili: a differenza della commedia all’italiana, innervata di tinte fortemente drammatiche, egli sembra potersi muovere a piacere in un orizzonte anomico sapendo di non essere mai bastonato, ridimensionato o punito. Gli unici momenti in cui sembra rimanere incastrato nello scacco della sanzione è nei finali: insieme ai vari compari (Boldi o Ghini), rimane paralizzato in un *freeze frame* prima di schiantarsi contro il crash test (*Natale sul Nilo*) o prima di essere assalito da un gorilla in calore (*Natale in India*), esplose dentro una fabbrica di fuochi d’artificio (*Christmas in love*), rimane imprigionati nel taxi del serial killer (*Natale a Miami*), ma ogni eventualità si riassorbe puntualmente nei titoli di coda e, l’anno successivo, la rinascita è sempre garantita.

Considerando i cinepanettoni girati da Neri Parenti e riprendendo Julia Kristeva e Stallybrass e White, O’Leary osserva come i suoi film mettano in scena «la fragilità dei modelli normativi di mascolinità»⁴⁹⁰ e, in particolare quella norma del maschio italiano bianco ed eterosessuale che trova in De Sica il suo massimo interprete. Come scrive Uva, con De Sica «si celebra la vittoria assoluta del “politicamente scorretto” e di tutto quello che è istinto, forza, vigore contro ciò che è sentimento, ragione, fragilità.»⁴⁹¹ I due principali bersagli del cinepanettone sono infatti le categorie deboli e la cultura, elemento, questo, su cui si sofferma anche O’Leary, citando la scena in cui Boldi riduce in polvere una mummia scambiando il lembo della benda per carta igienica, che chiarisce una distruzione della Cultura come «l’affermazione delle rivendicazioni della materialità del corpo»⁴⁹². Secondo O’Leary, i personaggi di De Sica metterebbero in atto un processo di «abiezione dislocata» tale per cui la

⁴⁸⁹ Il film sceglie come personaggi la coppia comica del giudice e del corruttore, già presenti in *In nome del popolo italiano* (Dino Risi, 1971), ma anche in *S.P.Q.R.* (Carlo Vanzina, 1994)

⁴⁹⁰ A. O’Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, op.cit., p.71

⁴⁹¹ C. Uva, *La politica nel panettone; i film di Neri Parenti*, in M. Picchi, C. Uva, *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali, Roma, 2006, pp.165-172

⁴⁹² A. O’Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, op.cit., p.59

violenza fisica e verbale nei confronti delle categorie più deboli non sarebbero che strumenti utili a definire il soggetto e, in senso più lato, una categoria e una norma che si rivela in realtà fragile. È proprio in questo senso che il trionfo parossistico della dimensione corporea e del mito del virilismo – ben esemplificati visivamente dalla priapica esibizione del fallo rivelata dal tracciato profondissimo che lascia nella sabbia delle coste americane (*Natale a Miami*) – potrebbero leggersi come esasperati tentativi di arginare, ma anche di stabilizzare, un'identità di per sé molto più precaria e frastagliata. Guardando agli anni Novanta, è infatti possibile osservare come la caratterizzazione dei suoi personaggi lavorasse in virtù di una maggiore sfaccettatura identitaria: si pensi alla sua interpretazione del giovane omosessuale (*Vacanze di Natale*, 1983), del mantenuto cannibalizzato dalla moglie (Moirà Orfei) che, in una continuità tra biografia e cinema, veste i panni della circense che lo doma a suon di frustino spossandolo sessualmente (*Vacanze di Natale '90*), ma anche a come la sua stessa fama di fedifrago sapesse esplicitarsi solo nei termini della trasgressione: nell'unico caso in cui si trova infatti di fronte a una coppia aperta e alla possibilità di andare a letto con una donna con l'accondiscendenza del marito, per ben due volte non riesce a concludere: «Se io ti devo fare cornuto, tu non lo devi sapere!» dice al marito-Boldi, che poco dopo riuscirà a sedurre sua moglie suscitando la sua gelosia (*Vacanze di Natale 91*, Oldoini). A partire dal Duemila, il suo personaggio accentua invece il proprio maschilismo, diventando definitivamente un collezionista di scappatelle («743 in vent'anni, tutte con donne diverse», *Natale sul Nilo*) dotato di soprannomi («mandrillone di Frascati», *Natale a Miami*) o nomi (Trivellone, Ciulla) che alludono direttamente alla sua sessualità. In *Natale a Miami*, ci sono tuttavia due scene successive rivelative della sproporzione tra la sua necessità esibizionistica di fronte al pubblico e la propria reale fragilità. Se di fronte all'amico egli millanta con tronfia sicurezza la propria performance definendola «maiuscola, duratura, turgida», quando è solo si rivolge al proprio membro sotto le coperte dicendo: «Altro che mandrillo: un bradipo sono!» Poi, sollevando le coperte e lanciando un altro sguardo bieco verso il basso, continua a rimproverarlo: «E tu cosa fai? Fa lo gnorri, ha fatto una bella figura di merda. E movite! Una lumaca, una lumachella di San Giovanni.» Di fatto, nell'incapacità di sottrarsi dalla feticizzazione dell'oggetto e dal proprio cieco godimento fallico, ovvero di quel «godimento

dell'Uno, perché ciò di cui si gode è solamente l'organo»⁴⁹³, i suoi personaggi non sono capaci di amare. Nell'ultimo cinepanettone prodotto da De Laurentis (*Vacanze di Natale a Cortina*, 2011) la sua proverbiale infedeltà sembrerebbe vacillare: l'avvocato Covelli, pronto a rinunciare alle amanti, cede la propria guida Michelin della gnocca al collega e, durante l'intera vacanza, prova a riconquistare la moglie (Sabrina Ferilli) che finge di averlo tradito: lo spettatore sembrerebbe crederci, seppur con un po' di stupore, ma, come sempre, è tutto solo per finta. Quella di De Sica continua a essere la protuberante, grottesca ed espansa espressione di un'umanità fasulla che, dopo essersi (auto)raccontata le bugie più sperticate anche nel proprio confronto con i propri figli, si ostina a negare l'evidenza («Mi pare evidente che qui tutti abbiamo detto la verità.», dice De Sica-padre nel finale di *Natale a Rio*): tutti mentono, tutti sanno di essere presi in giro, ma ogni anno è buono per ripartire. Come da copione.

⁴⁹³ M. Recalcati, *Jacques Lacan. Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, op.cit., p.497

Conclusioni

Considerando il cinema come uno dei dispositivi mediatici che ha contribuito a fecondare, ma anche a saturare e suturare, il complesso discorso sull'identità degli italiani nel corso del Novecento, questo elaborato è nato con la volontà di mettere a fuoco i modi in cui la commedia cinematografica italiana ha pensato, elaborato e rappresentato il rapporto tra bugia e italianità.

Il primo capitolo si è proposto di esplorare il tema della bugia da un punto di vista semantico, paremiologico e iconologico al fine di osservare la sua percezione e rappresentazione nell'immaginario collettivo. In questa sede si è potuto osservare come, oltre a potersi analizzare nel tradizionale rapporto oppositivo con la verità, la bugia possa altresì leggersi come atto comunicativo che presenta una stretta parentela con la sfera della creazione e con quella della retorica. Al pari dell'oratore, infatti, anche il bugiardo è impegnato nella costruzione di un *ethos* credibile e affidabile, è chiamato a padroneggiare abilmente il *logos* e prova a suscitare il *pathos* per persuadere il proprio interlocutore. L'analisi delle quattro figure della bugia lungo la storia della letteratura occidentale ha dunque consentito di osservare differenti configurazioni rappresentative dei bugiardi nel corso della storia. Se nell'orizzonte dell'intrattenimento classico la bugia può leggersi sia come espressione dell'astuzia e della ragione eroica e divina (*Odissea*), sia come forza sospensiva della realtà che porta a un'inversione dei ruoli e a uno scompaginamento dell'ordine sociale (il teatro plautino), con l'avvento del Cristianesimo, la falsa testimonianza diventa un comandamento da non infrangere. Nell'opera moralistica dantesca, i fraudolenti sono puniti nell'VIII e nel IX cerchio dell'*Inferno*, colpevoli di non aver teso la ragione verso il bene, e, in senso più lato, l'intero poema dantesco può leggersi come un anelito verso Dio, e dunque verso la conquista della verità, dell'amore e della ragione contro la menzogna, rappresentata dal diavolo. Il caso di Pinocchio ha invece messo in scena la bugia come espressione di una volontà impertinente, esuberante e anarchica di rivendicare la propria vitalità a dispetto dell'intento correttivo e modellante della società.

Attraverso una analisi teorica della forma commedia, della commedia italiana e delle epifanie del riso, si è osservato nel secondo capitolo come la commedia italiana si sia posta in sintonia con la realtà contemporanea e abbia metabolizzato, registrato e restituito – spesso in tempo reale – i comportamenti e i mutamenti antropologici, culturali e sociali dell'italiano medio producendo immagini dell'italianità. Al tempo stesso, istituendo l'ingresso del soggetto nel tessuto sociale, la commedia si è rivelata uno dei luoghi privilegiati a cui guardare per osservare le trasformazioni del soggetto chiamato a modellarsi, e a farsi modellare, per adeguarsi alle norme del sociale. È proprio in questa fase transizionale tra principio di piacere e principio di realtà, tra pre-simbolico e simbolico, che si è osservata massimamente la presenza della bugia dei protagonisti comici, e la si è inquadrata come espressione del malessere soggettivo che deve modularsi e trasformarsi per regolare le sue dinamiche di inglobamento e scorporamento dal corpo sociale.

Il terzo capitolo ha soprattutto reso evidente come la bugia, e in senso più lato il camuffamento, l'impostura con se stessi e con l'altro, il trasformismo e l'inganno, possano leggersi quali strumenti attraverso cui i protagonisti della commedia italiana hanno provato a regolare i rapporti con l'altro e con la società, raccontando la storia degli italiani e le trasformazioni del Paese. Si pensi, per esempio, a come la bugia di Totò abbia rappresentato il tentativo anarchico di sottrarsi alla sopraffazione e alle angherie del mondo dando voce al bisogno nazionale di soddisfare i propri bisogni primari durante il periodo bellico e post-bellico; a come quelle di Ugo Tognazzi abbiano rispecchiato l'exasperazione vitalistica dell'essere umano durante il Boom e l'incontinenza che non basta mai a se stessa sconfinante verso il godimento; a come quelle di Massimo Troisi abbiano funto da schermo protettivo nei confronti della complessità del reale e *pharmaka* per assottigliare la drammaticità dell'incompatibilità tra l'uomo e la donna in un periodo storico contrassegnato da profonde trasformazioni del rapporto tra i sessi.

Parimenti, queste analisi rivelano anche come molte delle maschere e dei tipi della commedia nazionale rintraccino le proprie radici negli archetipi bugiardi della letteratura occidentale. La millanteria di Alberto Sordi e di Vittorio Gassman durante gli anni del Boom, così come quella di Christian De Sica durante gli anni Novanta, si riallaccia per esempio alla vanagloria del *miles*

gloriosus plautino che, nella necessità di proporre un'immagine compatta di sé, ostenta iperbolicamente qualità finte per nascondere le proprie fragilità identitarie. Questa triade di personaggi consente inoltre di leggere la costruzione del carattere e del discorso del bugiardo attraverso le categorie classiche della retorica: se i personaggi di Sordi sono soprattutto impegnati nell'*ethopoiia*, ovvero nella creazione di un'immagine attendibile e credibile di sé che viene puntualmente sfilacciata dalla narrazione, Vittorio Gassman è legato alla dimensione di un *logos* torrenziale mai aderente alla verità, che esercita con esasperazione per sottrarsi all'azione del simbolico; mentre De Sica lavora programmaticamente a quella del *pathos*, puntualmente impegnato a inventarsi imbrogli per suscitare la compassione di mogli e amanti in orizzonti in cui i sentimenti e i giuramenti sono finti e posticci. Totò e Roberto Benigni rivelano invece la propria parentela con Pinocchio per la comune volontà di sottrarsi alle correzioni e alle manipolazioni della società, ma Benigni si lega anche alla figura del *servus callidus* per la sua capacità di proporre, grazie alla bugia, rovesciamenti comici della scena e storie nelle storie.

Risulta infine importante sottolineare come i film presi in analisi e gli attori individuati non vogliano essere elevati a una teoria sul rapporto tra bugia e italianità: quello che si è tentato di fare, piuttosto, è osservare i modi in cui il cinema abbia pensato ed elaborato una riflessione sulla bugia all'interno della definizione dell'identità italiana, la commedia e i suoi interpreti abbiano contribuito a scrivere un discorso sui caratteri nazionali e la bugia si sia rivelata uno dei tratti più tipicamente presenti nell'autocoscienza e nell'autoappresentazione nazionale.

Bibliografia

- ABBAGNANO N., FORNERO G., *L'ideale e il reale. Corso di storia della filosofia. Dalle origini alla scolastica*, Pearson, Milano, 2013
- ABBAGNANO N., *Dizionario di filosofia*, Utet, Torino, 1998.
- ALBERTI R., *Fellini e la 'formazione incompiuta'. Il maschio italiano tra sessualità e cattolicesimo* in S. Parigi, C. Uva, C. Zaggarro (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, TrePress, Roma, 2019, pp.243-252.
- ALIGHIERI D., *La Divina Commedia*, La Nuova Italia, Bologna, 2000.
- ALMANSI G., *Bugiardi. La verità in maschera*, Marsilio, Padova, 1996.
- AGOSTINO, *Sulla bugia*, Bompiani, Milano, 2001.
- AGOSTINO, *Contro la menzogna*,
- ANONIMO, *La retorica a Gaio Errenio* in Cicerone, *Opere retoriche*, Mondadori, Milano, 2007.
- APRÀ A., *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, in G. Tinazzi (a cura di), *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, Marsilio, Venezia, 1979, pp.201-209.
- ARISTOTELE, *Poetica*, Einaudi, Torino, 2008.
- ARISTOTELE, *Retorica*, Utet, Torino, 2004.
- AUGÉ M., *Non luoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera Milano, 1993.
- ANILE A., *Il cinema di Totò (1930-1945). L'estro funambolo e l'ameno spettro*, Genova, Le Mani, 1997.
- BACHTIN M., *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo*, in G. LUKACS, M. BACHTIN E ALTRI, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, Einaudi, Torino, 1976.
- M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979
- BARZINI L., *Gli italiani: vizi e virtù di un popolo*, Mondadori, Milano 2010.
- BANDIRALI L., TERRONE E., *Mondoverdone* in E. Magrelli, *Carlo Verdone. L'insostenibile leggerezza della malinconia*, BesaMuci, Bari, 2021.
- BATTISTI C. E ALESSIO G., *Dizionario etimologico italiano*, G. Barbera editore, Firenze 1975.
- BAUMAN Z., *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna, 1999.

- BARTHES R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979.
- BATTAGLIA S., *Grande dizionario della grande lingua italiana*, Utet, Torino, 2002.
- BERGSON H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma, 1994.
- BELLASSAI S., *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carrocci, Roma, 2011.
- BENIGNI R., CERAMI V., *La vita è bella*, Einaudi, Torino, 1998.
- BERTETTO P., *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007.
- BETTETINI M., *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2001.
- BETTINI M., *La letteratura latina*, La Nuova Italia, Venezia, 1999.
- BENVENISTE E., *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano, 2010.
- BISONI C., *Mascolinità trasformiste. Tognazzi e il maschio del boom di fronte al lolitismo*, in Saponari A.B. e Zecca F. (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Meltemi, Milano 2021.
- BUFFAGLI R., (a cura di), *La supercazzola. Istruzioni per l'Ugo*, Mondadori, Milano, 2006.
- BISPURI E., *Totò attore. La più ampia e definitiva biografia artistica*, Gremese, Roma, 2010.
- BISPURI E., *Il cinema dei telefoni bianchi*, Bulzoni, Roma, 2020.
- BOCCA G., *Il provinciale: settant'anni di vita italiana*, Mondadori, Milano 1991.
- BOCCA G., *In che cosa credono gli italiani*, Longanesi, Milano 1982.
- BODEI R., *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*, Feltrinelli, Milano 2013.
- BOGGIONE V., MASSORBIO L., *Dizionario dei proverbi*, Utet, Torino 2004.
- BOLLATI G., *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Einaudi, Torino 1983.
- BOLZONI F., *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in *Bianco e Nero*, a. XXXIX, n.3, luglio-settembre 1988, pp.7-42.
- BORSATTI C., *Roberto Benigni*, Marsilio, Venezia, 2001.
- BRUNETTA G., *Storia del cinema italiano. Volume primo, Il cinema muto, 1985-1929*.
- BRUNETTA G., *Storia del cinema italiano. Volume secondo, Il cinema di regime, 1929-1945*, Editori Riuniti, Roma, 1993.

- BRUNETTA G., *Storia del cinema italiano. Volume terzo, Dal Neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- BRUNETTA G., *Storia del cinema italiano. Volume quarto. Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma, 1993.
- BRUNETTA G., *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003.
- BRUNETTA G.P., *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma, 1997.
- BRUNETTA G., *Il cinema italiano da «La dolce vita» a «Centochiodi»*, Laterza, Roma, 2007.
- BRUNETTA G., *Storia del cinema mondiale. Volume 3. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, 2000.
- BRUNI D., *Commedia degli anni Trenta*, Il Castoro, Milano, 2013.
- BURATTO F., *Fantozzi, una maschera italiana*, Lindau, Torino, 2003.
- CAMPARI R., *Commedia italiana e commedia americana*, in R. Napolitano (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi*, Gangemi, 1986, Roma, pp.29-36.
- CANOVA G., *Il "gaucho", il "tigre" e il mito del successo. L'invenzione della borghesia*, in F. Deriu (a cura di), Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore, Marsilio, Venezia, 1999, pp. 158-167.
- CANOVA G., *Quo chi? Di cosa ridiamo quando ridiamo di Checco Zalone*, Sagoma, Vimercate, 2016.
- CANOVA G., *Cinema italiano e immaginario collettivo*, in P. Bertetto, *Storia del cinema italiano. Uno sguardo d'insieme*, Marsilio Edizioni Bianco & Nero, Venezia-Roma, 2011, pp.43-56.
- CANOVA G., *Divi, duci, guitti, papi, caimani* di Canova, Bietti, Milano, 2017
- CASAGRANDE C., VECCHIO S., *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1987.
- CASTIGLIONI L., S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher Editore, Torino, 1990.
- CASTELFRANCHI C., POGGI I., *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell'inganno*, Carrocci Editore, Roma, 2008.

- CHERUBINI E., *E anche questo Natale... Interviste a Enrico Vanzina, Christian De Sica, Jerry Calà e a tanti altri personaggi di uno tra i maggiori cult degli anni '80*, Bibliotheka Edizioni, 2020.
- CELOTTO V., *La menzogna e il comico. Inferno XVIII*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, Salerno Editrice, Roma, 2014.
- CHIACCHIARI F., SALVI D., *Massimo Troisi. Il comico dei sentimenti*, Sentieri Selvaggi, Roma, 1996.
- COLLODI C., *Pinocchio. Le avventure di un Burattino*, Mursia, Milano, p.1987
- COLLODI C., *Opere*, Mondadori, Milano, 1995
- COLOMBO F., *Pinocchio industriale* in G. Bettetini (a cura di), *La fabbrica di Pinocchio. Le avventure di un Burattino nell'industria culturale*, Nuova Eri, Torino 1994.
- COMAND M., *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano, 2010.
- COMAND M., *Dino Risi. Il Sorpasso*, Lindau, Torino 2002.
- CURI U., *Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia*, Cortina Editore, Milano, 2000.
- D'AGATA G., *Il medico della mutua*, Bompiani, Milano, 2003.
- D'AGOSTINI P., *I malincomici*, in Zagarrìo V. (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume 13. 1977-1985*, Marsilio, Venezia, 2005.
- D'AMICO M., *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano: Mondadori 1985.
- DE GAETANO R., *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni 1999.
- DE GAETANO R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita, Vol I*, Mimesis, Milano, 2014.
- DE GAETANO R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita, Vol II*, Mimesis, Milano, 2015.
- DE GAETANO R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita, Vol III*, Mimesis, Milano, 2016.
- DEL CORNO D., *Letteratura greca. Dall'età arcaica alla letteratura dell'età imperiale*, Principato, Milano, 1995.

- DE SANCTIS F., *L'uomo del Guicciardini*, in *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, Einaudi, Torino, 1972, pp.93-117
- DE PASCALIS I., *Commedia nell'Italia contemporanea*, Il Castoro, 2012.
- DE FORNARI O. (a cura di), *Il sorpasso: 1962-1992. I filobus sono pieni di gente onesta*, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992.
- DE SETA C., *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Rizzoli, Milano, 2014.
- DETIENNE M., VERNANT J., *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Laterza, Roma, 1984.
- DORFLES G., *La (in)civiltà del rumore*, Castelvecchi, Roma, 2008.
- DORFLES P., *Le palline di zucchero della Fata Turchina. Indagine su Pinocchio*, Garzanti, Milano, 2018.
- ECO U., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano, 1983.
- EKMAN P., *I volti della menzogna. Gli indizi dell'inganno nei rapporti interpersonali, negli affari, nella politica, nei tribunali*, Giunti, Firenze, 2009.
- EKMAN P., FRIESEN W., *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, Giunti, Firenze, 2007.
- EKMAN P., *La seduzione delle bugie*, Di Renzo Editore, Roma, 2011.
- EKMAN P., *Te lo leggo in faccia. Riconoscere le emozioni anche quando sono nascoste*, Amrita, Giaveno, 2008.
- ESCOBAR R., *Totò. Avventure di una marionetta*, Il Mulino, Bologna 1998.
- ESOPO, *Favole*, Mondadori, Milano, 1996.
- FABBRI P., *Dal burattino al cyborg*, in I. Pezzini e P. Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio: tra un linguaggio e l'altro*, Meltemi, Roma, 2002.
- FABBRI P. (a cura di), A.J. Greimas, J. Courtès, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano, 2007.
- EUGENI R., *Vacanza*, in De Gaetano R. (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita. Volume III*, Mimesis, Milano, 2016
- FANO N., *Le maschere italiane*, Il Mulino, Bologna 2001.
- FAVA C., *Alberto Sordi*, Gremese, Roma, 2000.
- FERRONI G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1974.
- F. FALDINI, G. FOFI, *Il cinema italiano d'oggi. 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984.
- FOFI G., FALDINI F., *Totò: l'uomo e la maschera*, L'ancora, Napoli, 2000.
- FOFI G., *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Mondadori, Milano, 2004.

- FEDRO, *Appendix Perottina*
- FREUD S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Rizzoli, Milano, 2010.
- FRINI R., *Neri Parenti*, Gremese, Roma, 2005.
- FRYE N., *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino, 1969.
- GASPARINI G., *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.
- GALLI DELLA LOGGIA E., *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- GIACOVELLI E., *Commedia all'italiana*, Gremese, Roma, 2015.
- GILI J.A., *Arrivano i mostri. I volti della commedia italiana*, Cappelli, Bologna, 1980.
- GILI J.A., *Le cinéma italien*, U.G.E., Parigi, 1978.
- GIUNTA C., *Diventare Fantozzi*, in *Una sterminata domenica: saggi sul Paese che amo*, Il Mulino, Bologna 2013.
- GIRARD R., *Geometrie del desiderio*, Cortina Editore, Milano, 2012.
- GONCAROV I., *Oblomov*, Bur, Milano, 2006.
- GOVERNI G., *Alberto Sordi. Un italiano come noi. Biografia, testi, filmografia*, Milano Libri, Milano, 1979.
- GRANDE M., *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Buzoni, Roma, 1986.
- GRANDE M., *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma, 2003.
- HAN B., *L'espulsione dell'Altro*, Nottetempo, Milano, 2016.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 1976.
- HEIDEGGER M., *In cammino verso il linguaggio*, A. Caracciolo (a cura di), Mursia, Milano, 1979.
- HOCHKOFER M., *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, Venezia, 1998.
- JAKOBSON R., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.
- KIERKEGAARD S., *Aut-Aut: estetica ed etica nella formazione della personalità*, Mondadori, Milano, 2016.
- LACAN J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti. Vol. I*, Einaudi, Torino, 2002.
- KRIS E., *Sviluppo dell'io e comicità*, in Id. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967.
- LAUSBERG H., *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna, 1969.
- LAVAGETTO M., *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 1992.

- LEOPARDI G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani*, Feltrinelli, Milano, 2017.
- LISIA, *Orazioni. XVI – XXXIX*, BUR, Milano, 1995.
- LUCREZIO, *De rerum natura*, BUR, Milano, 1953.
- MARTIN S., *La parabola del Signor Max: alla ricerca di un'identità attraverso abiti e travestimenti*, in A. Saponari e F. Zecca (a cura di), *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, Metemi, Milano 2021, pp.317-327.
- MANZOLI G., *Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in F. Zecca, G. Maina (a cura di), *Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi*, «Cinergie», 5, marzo 2014.
- MANZOLI G., *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958 – 1976)*, Carrocci, Roma, 2013.
- MAURON C., *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Il Saggiatore, Milano, 1966.
- MICCICHÉ L., *Cinema italiano: gli anni Sessanta e oltre*, Marsilio, Venezia, 1995.
- MINUZ A., *Viaggio al termine dell'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013.
- MOCCAGATTA R., *Carlo & Enrico Vanzina. Artigiani del cinema popolare*, Bietti, Milano, 2018.
- MOSCONI E., *Viaggio semiserio nel personaggio di Ugo Tognazzi*, Cremona Produce, Cremona, 2015.
- MONTINI F., *Carlo Verdone*, Gremese, Roma, 1997.
- OMERO, *Iliade*, Garzanti, Milano, 1999.
- OMERO, *Odissea*, BUR, Milano, 2016.
- O' LEARY A., *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013.
- PATTAVINA V., *L'epopea di una maschera. Paolo Villaggio: il paradosso, l'iperbole, il grottesco*, Einaudi, Torino 2009.
- PARIGI S., *Benigni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988.
- PARIGI S., UVA C., ZAGARRIO V., (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, TrePress, Roma, 2019.
- PATRIARCA S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Bari 2010.

PEZZOTTA A., *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Cineteca di Bologna, Bologna, 2012.

PERGOLARI A., SALCE E., *Luciano Salce. Una vita spettacolare*, 2009.

PIRANDELLO L., *L'umorismo*, Mondadori, Milano, 1986.

PIRANDELLO L., *La trappola*, in *Tutte le novelle II. 1905-1913*, L. Lucignani (a cura di), Bur, Milano, 2007.

PLAUTO, *Miles gloriosus*, Mondadori, Milano, 1999.

PLAUTO, *Pseudolus*, Einaudi, Torino, 1975

PLATONE, *Cratilo*, Laterza, Roma, 1996.

PLATONE, *Repubblica*, Laterza, Roma, 1983.

RECALCATI M., *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Cortina Editore, Milano, 2012.

RECALCATI M., *Ritratti del desiderio*, Cortina Editore, Milano, 2012.

RIGOLA S., *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana*

RIPA C., *Iconologia*, Einaudi, Torino, 2012.

ROCCI L. *Vocabolario greco-italiano*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 2002.

SANGUINETI T., *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano, 2015.

SAVIO F., *Ma l'Amore No. Realismo, Formalismo, Propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime*

SCHOPENHAUER A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano, 1989.

SENECA, *Lettere a Lucilio*, Zanichelli, Bologna, 1990

SCIOLLA L., *Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Il Mulino, Bologna 1997.

SIMONELLI G., TRAMONTANA G., *Datemi un Nobel!: l'opera comica di Roberto Benigni*, Falsopiano, Alessandria, 1998.

SOMILANO G. (a cura di), *Fedro e Aviano. Favole*, Utet, Torino, 2008.

SOMMARIO G., *Massimo Troisi: l'arte della leggerezza*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004.

SOMMER V., *Elogio della menzogna*, Torino: Bollati Boringhieri, 1999.

SPINAZZOLA V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, goWare, Firenze, 2019.

- SPINAZZOLA V., *Pinocchio & co*, Il saggiaiore, Milano, 1997.
- STEWART-STEINBERG S., *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Elliot, Roma, 2007.
- TROMBINO R., *Atena e Odisseo. La menzogna e il sacro*, in G. Marrone (a cura di), *La menzogna*, Quaderni del circolo semiologico siciliano 34-35, Palermo, 1992, pp.31-42.
- TAGLIAPIETRA A., *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Mondadori, Milano, 2001.
- TOGNAZZI U., *L'abuffone. Storie da ridere e ricette da morire*, Rizzoli, Milano 1974.
- TOSI R. (a cura di), *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Bur, Milano, 2017.
- UVA C., *La politica nel panettone; i film di Neri Parenti*, in M. Picchi, C. Uva, *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali, Roma, 2006, pp.165-172.
- VASSALLI S., *L'italiano*, Einaudi, Torino 2007.
- VIGANÒ A., *Commedia italiana in 100 film*, Le Mani, Recco, 2014.
- VILLAGGIO P., *Fantozzi, rag. Ugo. La tragica e definitiva trilogia*, Rizzoli, Milano, 2013.
- VIRGILIO, *Eneide*, Einaudi, Torino, 1989.
- VOLLI U., *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma, 2003.
- VOGLER C., *Il viaggio dell'eroe*, Dino Audino Editore, Roma, 1999.
- ZAGARRIO V., *La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni Editore, Roma, 2009.

Sitografia

Bogani G., *Intervista a Vincenzo Cerami*, Cinecittà News, 27.03.2002, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/61234/vincenzo-cerami.aspx>, consultato in data 8.06.2022

LONGO G., *“Chiediamo scusa ai Vanzina”. Vacanze di Natale: l'Italia di ieri, l'Italia di oggi*, Bonculture.it., 18.10.19, disponibile al link <https://www.bonculture.it/cinema/film/chiediamo-scusa-ai-vanzina-vacanze-di-natale-litalia-di-ieri-litalia-di>, consultato in data 7 novembre 2021

MALTESE C., *Perché i ricchi scemi non fanno più ridere. Il cinepanettone non piace più*, La Repubblica, 27.12.2011, disponibile al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/12/27/perche-ricchi-scemi-non-fanno-piu-ridere.html>, consultato in data 4 novembre 2021.

MATTIOLI A., *I crociati del cinepanettone*, La Stampa, 10.10.2007, disponibile al link <https://archive.ph/7T8E>, consultato in data 4 novembre 2021

SALSANO F., *Gerione*, Enciclopedia dantesca, disponibile al link [https://www.treccani.it/enciclopedia/gerione_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gerione_(Enciclopedia-Dantesca)/), consultato in data 28.12.2021

SCARSELLI L., *Pensavo fosse amore...invece era un calesse: il significato del titolo del film*, disponibile al link https://movieplayer.it/news/pensavo-fosse-amore-invece-era-un-calesse-significato-titolo_82438/, consultato in data 6 aprile 2020.

SENATORE I., *Intervista Christian De Sica*, *Il corriere del Mezzogiorno*, 9.04.22, disponibile al link <https://www.cinemaepsicoanalisi.com/it/christian-de-sica/>, consultato in data 17 giugno 2022.

TRECCANI, *Cinepanettone*, in Lessico del XX secolo, 2012, disponibile al link https://www.treccani.it/enciclopedia/cinepanettone_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=cinepanett%C3%B3ne%20locuz.,in%20Italia%20nel%20periodo%20natalizio, consultato in data 7 maggio 2021

VILLAGGIO P., *Intervista inedita alla televisione svizzera*, 1975, 4.07.2018, disponibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=sv8oiLC4hSs>, consultato in data 25 marzo 2021

Filmografia

Gli uomini, che mascazzoni, M. Camerini, Italia, 1932
Darò un milione, M. Camerini, Italia, 1935
Il signor Max, M. Camerini, Italia, 1937
Fermo con le mani, G. Zambuto, 1937
L'imperatore di Capri, L. Comencini, Italia, 1949
Totò cerca casa, M. Monicelli, Steno, Italia, 1949
Guardie e ladri, M. Monicelli e Steno, Italia, 1951
Mamma mia che impressione!, R. Savarese, Italia, 1951
Miseria e nobiltà, M. Mattoli, Italia, 1954
L'arte di arrangiarsi, L. Zampa, Italia, 1954
Il seduttore, Franco Rossi, Italia, 1954
Lo scapolo, Antonio Pietrangeli, Italia, 1955
Un eroe dei nostri tempi, M. Monicelli, Italia, 1955
Uomini o caporali, C. Mastrocinque, 1955
La banda degli onesti, C. Mastrocinque, Italia, 1956
Totò, Peppino e i fuorilegge, C. Mastrocinque, Italia, 1956
Il conte Max, G. Bianchi, Italia, 1957
I soliti ignoti, M. Monicelli, Italia, 1958
Vacanze d'inverno, C. Mastrocinque, Italia, 1959
Il moralista, G. Bianchi, Italia, 1959
Il vedovo, D. Risi, Italia, 1959
Il vigile, Luigi Zampa, Italia, 1959
Il Boom, V. De Sica, Italia, 1960
Il mattatore, D. Risi, Italia, 1960
Totòtruffa '62, C. Mastrocinque, Italia, 1961
Sua eccellenza si fermò a mangiare, M. Mattioli, Italia, 1961
Il Sorpasso, D. Risi, Italia, 1962
La voglia matta, L. Salce, Italia, 1962
Totò Sexy, M. Amendola, Italia, 1963
I mostri, D. Risi, Italia, 1963
Una storia moderna – L'ape regina, M. Ferreri, Italia, 1963

Il pollo ruspante in Ro.Go.Pa.G, U. Gregoretti, Italia, 1963
Il successo, M. Morassi, D. Risi, Italia, 1963
La vita agra, C. Lizzani, Italia, 1964
La donna scimmia, M. Ferreri, Italia, 1964
Il magnifico cornuto, A. Pietrangeli, Italia, 1964
Il Gaucho, D. Risi, Italia, 1964
Ménage all'italiana, F. Indovina, Italia, 1965
Io la conoscevo bene, Antonio Pietrangeli, Italia, 1965
L'immorale, P. Germi, Italia, 1967
Il tigre, D. Risi, Italia, 1967
Il medico della mutua, L. Zampa, Italia, 1968
La bambolona, F. Giraldi, Italia, 1968
La pecora nera, L. Salce, Italia, 1968
Il prof. dott. Guido Tersilli primario della clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue, L. Salce, Italia, 1969
Il commissario Pepe, E. Scola, Italia, 1969
Sissignore, U. Tognazzi, Italia, 1968
Il profeta, D. Risi, Italia, 1968
Venga a prendere il caffè da noi, A. Lattuada, Italia, 1970
In nome del popolo italiano, D. Risi, Italia, 1971
La grande abbuffata, M. Ferreri, 1973
C'eravamo tanto amanti, E. Scola, Italia, 1974
Fantozzi, L. Salce, Italia, 1975
Il secondo tragico Fantozzi, L. Salce, Italia, 1976
I nuovi mostri, M. Monicelli, D. Risi, E. Scola, Italia, 1977
Un sacco bello, C. Verdone, Italia, 1980
Fantozzi contro tutti, N. Parenti e P. Villaggio, Italia, 1980
La terrazza, E. Scola, Italia, 1980
La terrazza, E. Scola, Italia, 1980
Ricomincio da tre, M. Troisi, Italia, 1981
Borotalco, C. Verdone, Italia, 1982
In viaggio con papà, A. Sordi, Italia, 1982
Borotalco, C. Verdone, Italia, 1982
Sapore di mare, C. Vanzina, Italia, 1983

Acqua e sapone, C. Verdone, Italia, 1983
Vacanze di Natale, C. Vanzina, Italia, 1983
Scusate il ritardo, M. Troisi, Italia, 1983
Vacanze di Natale, C. Vanzina, Italia, 1983
Fantozzi subisce ancora, N. Parenti, Italia, 1983
Superfantozzi, N. Parenti, Italia, 1986
Troppo forte, C. Verdone, Italia, 1986
Le vie del Signore sono finite, M. Troisi, Italia, 1987
Fantozzi va in pensione, N. Parenti, Italia, 1988
Piccolo diavolo, R. Benigni, Italia, 1988
Fantozzi alla riscossa, regia di Neri Parenti, Italia, 1990
Johnny Stecchino, R. Benigni, Italia, 1991
Pensavo fosse amore... invece era un calesse, M. Troisi, Italia, 1991
Maledetto il giorno che ti ho incontrato, C. Verdone, Italia, 1992
Fantozzi in paradiso, N. Parenti, Italia, 1993
Il mostro, R. Benigni, Italia, 1994
Vacanze di Natale '95, N. Parenti, Italia, 1995
Fantozzi - Il ritorno, N. Parenti, Italia, 1996
La vita è bella, R. Benigni, Italia, 1997
Gallo cedrone, C. Verdone, Italia, 1998
Fantozzi 2000 - La clonazione, D. Saverni, Italia, 1999
Merry Christmas, N. Parenti, Italia, Spagna, 2001
Natale sul Nilo, N. Parenti, Italia, 2002
Pinocchio, R. Benigni, Italia, 2002
Federico Fellini: sono un gran bugiardo, D. Pettigrew, Francia, Italia, Regno Unito, 2002
Natale in India, N. Parenti, Italia, 2003
Christmas in Love, N. Parenti, Italia, 2004
L'amore è eterno finché dura, C. Verdone, Italia, 2004
Christmas in love, N. Parenti, Italia, 2004
Natale a Miami, N. Parenti, Italia, 2005
Natale a New York, N. Parenti, Italia, 2006
Natale in crociera, N. Parenti, Italia, 2007
Natale a Rio, N. Parenti, Italia, 2008

Vacanze di Natale a Cortina, N. Parenti, Italia, 2011

Sotto una buona stella, C. Verdone, Italia, 2014

Benedetta follia, C. Verdone, Italia, 2018

Iconografia

Fig.1. Quadrato semiotico della veridizione, 2007,
https://it.wikipedia.org/wiki/Quadrato_di_veridizione

Fig. 2. Bugia, Iconologia di Cesare Ripa, 1611
<https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/bugia-1611/>

Fig. 3. Verità, Iconologia di Cesare Ripa, 1603,
<https://limes.cfs.unipi.it/allegorieripa/verita-scheda/>