

INTRODUZIONE

La famiglia – il suo concetto, la sua realtà – ha, come re Mida, il potere della metamorfosi: tutto ciò che di essa si dice o si può dire, immediatamente si muta in penoso, triviale luogo comune.

È davvero difficile supporre che essa sia o possa diventare oggetto di discorso.

Mi sembra, piuttosto, che appartenga all'ordine della rappresentazione: c'è famiglia, infatti, là dove c'è un luogo (la casa), ci sono delle persone che l'abitano (le quali, di fatto, assumono il ruolo di personaggi) e vi svolgono azioni, fatti, eventi: qualche volta vi imbastiscono destini.

Come tutti i palcoscenici, i luoghi definiti e rigidamente codificati, la casa non è un neutro contenitore, ma beneficia del privilegio delle prigioni, degli spazi di costrizione dove si elaborano rituali, si producono simboli, si celebrano liturgie, si liberano sentimenti, passioni, solitudini, aggressività e nevrosi.

Inoltre, come tutto ciò che si dispone sul versante della rappresentazione, anche la famiglia divide qualcosa con il mito.

Esiste, senza dubbio, una mitologia delle famiglia legata all'infanzia e che non si discosterà mai, per l'intero corso della vita di un uomo, da questa sua radice infantile.¹

Queste parole, di Liborio Termine, sembrano rappresentare al meglio le dinamiche familiari mostrate nei film presi in esame in questo lavoro: *Totò cerca casa* (1949), *Romanzo popolare* (1974), *Speriamo che sia femmina* (1986), *Parenti serpenti* (1992), *Panni sporchi* (1999) del maestro Mario Monicelli, e *La bella vita* (1994) del più giovane Paolo Virzì, omaggio all'appena citato *Romanzo popolare*.

In questi film emergono delle tematiche che si presentano nella vita di ogni essere umano, in base anche all'età e alla condizione che sta vivendo: ci troviamo, così, di fronte a dei problemi di coppia che destabilizzano l'equilibrio familiare, dovuti per esempio ad un adulterio (come nel caso di *Romanzo popolare*, *La bella vita*, *Parenti serpenti* e *Panni sporchi*) oppure causati da un'incapacità nel comunicare i propri sentimenti e le proprie paure che pian piano si trasforma in mero rancore (come in *Totò cerca casa* e, soprattutto, *Speriamo che sia femmina*). Ma i problemi di coppia non sono gli unici ad emergere in questi film: spesso si tratta di un conflitto

¹ Cfr. Maurizio Regosa (a cura di), *Il cerchio magico. Cinema e psicanalisi: la famiglia*. Alinea Editrice, Firenze, 2001, p. 28, capitolo a cura di Liborio Termine, *Una mitologia malata*.

generazionale tra genitori e figli, nel quale assistiamo al tentativo della nuova generazione di affermare la propria identità e di conquistare la propria autonomia (come avviene in *Speriamo che sia femmina*, *Panni sporchi*, *Parenti serpenti*); un conflitto fisiologico, attraversato da qualunque essere umano. A tal proposito gli psicoanalisti utilizzano una frase che potrebbe sembrare cruda, ma che non potrebbe essere più precisa e vera: «Non si cresce con qualcuno, ma contro qualcuno». E quel qualcuno altri non sono che i genitori, gli adulti, i protagonisti della famiglia, coloro che hanno donato la vita ai propri figli e che li hanno cresciuti. La scelta di creare una propria famiglia comporta una serie di rinunce, di sacrifici e, dunque, molto coraggio; così un genitore si aspetterebbe da un figlio solo un'immensa gratitudine. E in effetti, generalmente, un figlio resta grato per sempre dell'amore incondizionato ricevuto dal proprio padre e dalla propria madre; tuttavia non riesce ad evitare il conflitto insito nel proprio istinto e necessario per distinguersi dall'altro e per imparare a crescere.

È esagerato dire che la famiglia è il palcoscenico in cui si mantiene e si elabora l'arcaicità, la primitività dell'uomo?
D'altra parte però, come tutte le mitologie, anche quella che riguarda la famiglia contiene un aspetto patetico, sentimentale, in qualche caso poetico. Essendo legata

all'infanzia, copre spesso l'infanzia d'un velo di nostalgia.

È, in questo senso, una mitologia che ci inclina alla commozione, alla tenerezza verso noi stessi, e ci garantisce così una sorta di passaporto verso un sentimento che, se rivolto a noi stessi adulti e non ai bambini che fummo, troveremmo vergognoso.

C'è, in un angolo protetto di ogni cuore umano, un posto delle fragole che ciascuno coltiva con infinito amore. Come dire che, nel ricordo, anche questa mitologia diventa (ha proprio ragione Barthes) ideologia.²

Questo “posto delle fragole” del quale parla Liborio Termine è necessario, perché spinge l'uomo al desiderio di ricreare una propria famiglia che riproduca quella dei propri ricordi. Ma in questa spinta diventano necessari anche i ricordi negativi: essi diventano una sfida a saper ricreare un nucleo familiare migliore di tutte gli altri, anche di quello di cui si serba un idillico ricordo. Si tratta di un bisogno di risarcimento a se stessi che supera, spesso, anche la paura di ricadere negli stessi errori dei propri genitori o di fallire totalmente nel proprio progetto.

Altro motore importantissimo di questa spinta alla creazione di una

² Cfr. Maurizio Regosa (a cura di), *Il cerchio magico*, op. cit. , p. 29, capitolo a cura di Liborio Termine, *Una mitologia malata*.

propria famiglia è l'amore: generalmente è il progetto di due amanti a trovare il suo culmine nella procreazione di un figlio come frutto concreto dei loro sentimenti e come testimone di un amore che si crede eterno. Ma non sempre le famiglie restano unite grazie all'amore: ci sono coppie nelle quali l'amore cambia forma, ma rimane comunque tale, anzi si intensifica e si consolida sino a diventare indistruttibile. In altri casi, invece, l'amore che in passato aveva generato quella famiglia si dissolve: questo, però, non porta sempre alla distruzione del nucleo familiare; esistono famiglie solide che trovano la compattezza in altri valori e in altre motivazioni.

La psicoanalisi sa quante perversioni, quanti masochismi, quanta incapacità di fare i conti con se stessi si nascondono dietro il sacrificio per il mantenimento dell'unità familiare, il sacrificio per i figli, il sacrificio per l'amore che mi hai dato... E sa anche come quest'etica possa essere crudele e devastante per i ricatti, le violenze, le costrizioni che impone a tutti i membri che formano la catena delle relazioni familiari e che su tutti, equamente, si distribuiscono.

Ogni tanto leggo o sento dire in dibattiti prestigiosi della crisi della famiglia: crisi attuale, crisi che sta colpendo ora un'istituzione che prima era supposta sana, funzionante, serena.

Probabilmente la cultura ci ha inquinato, ma dalla *Bibbia* in poi, non trovo mai, in nessun testo letterario, teatrale, cinematografico, una rappresentazione della famiglia che non sia rappresentazione della sua crisi. (...) la partita decisiva che la famiglia gioca e che nella famiglia si gioca è sempre la resa dei conti tra costrizione e libertà, tra scommesse e scacchi, tra abitudine e desiderio, tra aspettative e disillusioni che ciascuno all'improvviso, e quasi sempre in maniera definitiva, si trova a fare.³

Non sempre, però, una crisi si dimostra demolitrice: alcune volte la crisi è edificante e permette di ripartire dalle proprie fragilità per elaborarle e trasformarle in punti di forza.

I film analizzati in questa sede parlano proprio di questo: di crisi, conflitti, ipocrisie, tradimenti, menzogne in alcuni casi (*Parenti serpenti*, *Panni sporchi*); di riconciliazioni, accoglienza, riscoperta dell'altro, legami indissolubili, voglia di ricominciare in altri (*Romanzo popolare*, *Totò cerca casa*, *Speriamo che sia femmina*, *La bella vita*).

L'intento di Monicelli, infatti, non è sempre quello di dimostrare la natura fittizia della famiglia come istituzione: egli cerca solo di fotografare la realtà, evitando le ipocrisie e ammettendo le difficoltà che le

³ Cfr. Maurizio Regosa (a cura di), *IL cerchio magico*, op. cit. , p. 29, capitolo a cura di Liborio Termine, *Una mitologia malata*.

famiglie incontrano nella lotta combattuta per restare tali, a causa delle fragilità dei suoi componenti.

La mancanza di indulgenza nella narrazione delle sue storie viene spesso tacciata di cinismo, ma potrebbe trattarsi, piuttosto, fatta eccezione per il finale grottesco di *Parenti serpenti*, del tentativo di far comprendere allo spettatore che in realtà si è meno soli di quanto si pensi e che i disagi vissuti in casa propria sono simili a quelli del proprio vicino di casa, o dell'amico, o di chi sembri sfiorare la perfezione.

I racconti di Monicelli cercano di spogliare la società dai suoi tabù più radicati: una società nella quale si è perso il senso del pudore, dove ogni cosa (anche lo spot di uno yogurt) tende a fare riferimento al sesso, dove la mercificazione del corpo ha prevalso sulla dignità dell'uomo e della donna, ma dove i "panni sporchi" devono essere lavati in famiglia per sfuggire al pericolo di essere giudicati dagli occhi indiscreti di chi ci circonda. Quello di Mario Monicelli, dunque, sembrerebbe un invito a parlare, un'esortazione a imparare a chiedere aiuto da un lato e a non giudicare dall'altro.

D'altra parte, però, non si può negare l'avversione del regista nei confronti della famiglia come istituzione, nella sua accezione più

tradizionale. A dimostrazione di quanto detto, riportiamo alcuni frammenti delle sue interviste:

Sbagliano quelli che la definiscono cinico?

«Non so cosa si intende per cinico. Mi dicono cinico perché smitizzo tutto e sto con i piedi ben piantati per terra, ma non è la stessa cosa che essere cinici. Cerco solo di non esaltare ciò che faccio. Non sono un romantico e neppure un sentimentale, non mi è mai piaciuto esprimere quello che provo. Non amo né essere consolato né consolare».⁴

E ancora:

«Non ho mai permesso che la mia vita di famiglia, personale, intima, intralciasse neppure nella misura più piccola il mio lavoro. Al primo posto c'è sempre stato, e lo è tutt'ora, il lavoro che sto facendo, rispetto a tutto il resto, ai rapporti sentimentali, ai rapporti familiari, ai rapporti di amicizia. (...) I miei matrimoni sono stati felici finché la cosa non ha avuto il suo naturale svolgimento, parabola e quindi spegnimento (dico "naturale" non perché debba avvenire così per tutti, intendiamoci, ma per me). (...) Per

⁴ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli. La sostenibile leggerezza del cinema*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2001, p. 60.

lunghi anni ho fatto vita di famiglia. Preferisco però il modo in cui vivo adesso, perché preferisco sempre quello che sto facendo nel momento in cui lo sto facendo».⁵

Dalle parole del regista si nota una certa refrattarietà ai legami sentimentali longevi e alla vita familiare permanente. Questo, però, non vuol dire che i suoi film siano un inno alla demolizione dei rapporti affettivi, anzi: se prendiamo in considerazione *Romanzo popolare*, il finale fa pensare a una possibile riconciliazione tra Giulio e Vincenzina, e lo svolgimento della loro vita da scapoli è rappresentata in maniera malinconica, mostrandoci come i protagonisti conducano una vita in totale solitudine.

Altro caso esemplare in tal senso è *Speriamo che sia femmina*: Leonardo viene squalificato dalle donne della sua famiglia, eppure la sua morte destabilizza le relazioni tra di esse. Alla fine, però, la voglia di restare unite risulta più forte delle incomprensioni e dei problemi economici, dunque la trionfatrice indiscussa di questo film è proprio la famiglia.

Oppure pensiamo a *Totò cerca casa*: Beniamino e la moglie litigano

⁵ Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *L'arte della commedia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1986, pp. 121- 122.

continuamente, ma di fronte alle difficoltà che si ritrovano ad affrontare si rivelano dei veri complici, e anche quando Beniamino viene rinchiuso al manicomio, la moglie lo segue mettendo al primo posto il loro giuramento nuziale di fedeltà e di unione eterna.

Il tentativo di questo lavoro è quello di analizzare il comportamento dei singoli personaggi dei film citati, senza inquinare il messaggio e l'intenzione dei registi.

Partiremo da un confronto tra *Romanzo popolare* (di Monicelli) e *La bella vita* (di Virzi), per sottolineare l'importanza che la "commedia all'italiana" ha tutt'ora nel panorama cinematografico italiano e, nello specifico, per dimostrare l'eterna attualità delle storie "familiari" (e non solo) di un uomo rivoluzionario nel suo settore: Mario Monicelli.

CAP. 1 Radici ed eredità: da Monicelli a Virzì. *Romanzo popolare* e *La bella vita*.

INTRODUZIONE

Mario Monicelli e Paolo Virzì appartengono a due generazioni molto distanti, dunque un confronto tra i due registi potrebbe sembrare azzardato o addirittura fuori luogo, ma basta analizzare le loro vite, le loro amicizie e i loro film per capire che un'opinione del genere deriva semplicemente da un pregiudizio: l'idea che l'antico e il nuovo non possano trovare un punto d'incontro.

Prenderemo in esame i due film in cui la convergenza tra i due registi toscani risulta più esplicita: *Romanzo Popolare* (1974) di Monicelli e *La bella vita* (1994) di Virzì. Ma prima di tutto vorremmo sottolineare alcuni tratti in comune nelle vite dei due autori: entrambi sono toscani (Monicelli nasce a Viareggio nel 1915, Virzì nasce a Livorno nel 1964) e tutti e due iniziano a sviluppare i loro primi lavori da giovanissimi: infatti nel 1934 Monicelli realizza un cortometraggio (*Il cuore rivelatore*) insieme ad Alberto Lattuada e Alberto Mondadori (suo cugino), tratto da un racconto

di Edgar Allan Poe; mentre Virzì sceglie per il suo debutto cinematografico addirittura un lungometraggio (*Paso doble*, 1983). I due lavori, però, furono entrambi male accolti sia dalla critica che dal pubblico.

Un altro elemento che funge da collante tra i due artisti è il legame umano e professionale con Furio Scarpelli, sceneggiatore insieme ad Age della maggior parte delle opere di Monicelli (come *Totò cerca casa*, 1949; *I soliti ignoti*, 1958; *La grande guerra*, 1959; *I compagni*, 1963; *L'armata Brancaleone*, 1966; *Romanzo popolare* ecc.) e maestro del giovane Virzì. L'influenza esercitata indirettamente da Monicelli sulle opere e lo stile di Virzì è stata verosimilmente il frutto dell'assidua frequentazione dello sceneggiatore, anche perché finché abita a Livorno Virzì non vede e quasi neppure conosce i film che appartengono al genere di cui oggi molti lo considerano l'erede, la commedia all'italiana. Anzi li vede ma, come fanno tutti: compressi dentro al piccolo schermo televisivo, «in modo distratto, alzandomi per fare pipì e perdendomi l'inizio o la fine».⁶ Dovrà aspettare i tempi del Centro Sperimentale (dunque il 1985) per poterli apprezzare e gustare in pieno. Così mentre i suoi compagni scoprono il cinema tedesco e registi come Wim Wenders, lui scopre i film di Monicelli, Risi, Germi, Scola, Pietrangeli, Comencini: opere piene di ironia, di impegno civile, di

⁶ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì. L'avventurosa storia di un regista livornese*, Le Mani, Genova 2010, p.43.

spirito critico verso la società italiana.

Inoltre sia Monicelli sia Virzì hanno iniziato la loro carriera da sceneggiatori, non da registi, e addirittura Monicelli approdò casualmente alla regia, quando nel 1949, per caso, ci fu Totò libero per quattro settimane e lui e Steno avevano completato la sceneggiatura di *Totò cerca casa*, ma non c'era un regista disponibile a dirigere il film, così Carlo Ponti convinse loro due a farlo.

Allo stesso modo, Virzì non pensava minimamente di passare alla regia, anche perché aveva imparato a scrivere dal suo amato professore Furio Scarpelli, di cui non ricorda tanto le tecniche, quanto il metodo di lavoro ispirato alla conoscenza della realtà: fare l'inchiesta. «Con Furio non si parlava di cinema: si parlava di come sono fatte le persone. Capitava spesso che, nel bel mezzo di una lezione, ci invitasse a uscire per strada a fare una passeggiata nel quartiere di Cinecittà. Entravamo, per esempio, nel cantiere più vicino e lui iniziava a intervistare i muratori al lavoro. Chiedeva come stavano e quanto erano pagati, parlando in romanesco per stabilire empatia, e ci riusciva. Credo facesse con noi le stesse cose che tanti anni prima aveva fatto Sergio Amidei con lui e Age».⁷ Del resto, era la

⁷ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, op. cit., p. 60.

stessa tecnica che Age e Scarpelli avevano sempre utilizzato anche insieme a Monicelli, che intendeva il cinema come qualcosa che fosse al tempo stesso statica e dinamica: «non rinuncia quasi mai allo star-system e a una sceneggiatura di ferro, eppure cerca spunti ed elementi di novità dappertutto, mostrandosi estremamente ricettivo e curioso».⁸

Insomma, lezione dopo lezione, Scarpelli apprezza di Virzì la vivacità di pensiero, la capacità affabulatoria, la curiosità che lo spinge a interessarsi degli argomenti più disparati e delle persone più diverse: «Quello che continuava a impressionarmi di Paolo era l'intelligenza fertile. Era aperto al brulicare di suggestioni, ma era anche inconsapevolmente livornese. Non sapeva che la sua origine potesse essere non solo riconosciuta e celebrata, ma che dovesse avere anche un valore nel colorire il modo in cui manifestava il suo pensiero creativo. È nata subito un'intesa che dura tuttora ed è di tipo politico- psicologico: un'identità di dinamica creativa e di politica narrativa».⁹

Inoltre, a rafforzare il connubio, ci mette lo zampino anche la fine del sodalizio Age- Scarpelli. Con il divorzio da Age, dopo trentacinque anni di complicità professionale, Scarpelli, abituato a scrivere in coppia, sente il

⁸ Cfr. Stefano Della Casa, *Mario Monicelli*, Il Castoro Cinema, Firenze 1986, p. 9.

⁹ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, *op. cit.*, p. 61.

bisogno di sostituire l'antico compagno di penna: «Sono due eventi andati ognuno per conto proprio, anche se forse un rapporto c'è. La chiusura della relazione con Age è organica a due persone che hanno lavorato insieme per troppo tempo. Tra di noi era rimasta una profonda amicizia che non aveva eguali, però sia io che lui avevamo voglia di trovare i nostri spazi. E del mio spazio forse faceva parte l'avvicinamento a qualcun altro più giovane. A una certa età subentra l'esigenza pedagogica».¹⁰

Quindi appena conosce meglio quel livornese pieno di energie e talento, gli è naturale portarselo in bottega.

«Scarpelli, prima che un insegnante, è un modello, un padre adottivo. Virzi ne subisce il fascino, tanto da vestirsi come lui. Anzi, si traveste “da Scarpelli”: in giacca e cravatta, con un *look* elegante quasi da cinquantenne».¹¹

Ma c'è di più: è lo stesso sceneggiatore a riconoscere una somiglianza tra Monicelli e Virzi. Ecco cosa dice a tal proposito: «Il regista ha un sacco di responsabilità, lo fa solo chi ha un forte spirito di prevaricazione tirannica e anche una certa dose di stronzismo – chi è saggiamente pigro e vigliacco il film lo scrive sulla carta. Questo spirito dello scrittore Paolo ce

¹⁰ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzi*, op. cit., p. 62.

¹¹ *Ibidem*.

l'ha. Ce l'avevano Scola, Monicelli, Risi, Comencini. Altri no, erano puramente cineasti».¹²

Ma cominciamo ad addentrarci sul tema di questo capitolo compiendo, prima di tutto, un'analisi dei due film in esame (*Romanzo popolare* e *La bella vita*).

ROMANZO POPOLARE

INTERPRETI E PERSONAGGI

Ugo Tognazzi (Giulio Blasetti), Ornella Muti (Vincenzina Rotunno), Michele Placido (Giovanni Pizzullo), Pippo Starnazza (Salvatore), Luigi Alonzo, Calogero Azzaretto, Luca Baldini, Pietro Barreca, Aristide Caporale, Gianni Capria, Vincenzo Crocitti, Gaetano Germanà, Gennaro Cuomo, Alvaro De Vita, Francesco Genovese, Jone Gregghi, Benito Mancini, Carla Mancini, Franco Mazzieri, Nicolina Papetti, Lorenzo Piani, Patrizia Polini, Maurizio Scattorin, Alvaro Vitali.

¹² Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzi*, *op. cit.*, p. 65.

VALORI DI UNA TRAMA

L'attempato operaio milanese Giulio Blasetti sposa Vincenzina Rotunno, sua figlioccia, battezzata diciassette anni prima durante un soggiorno ad Avellino. Dal matrimonio nasce un bambino, Ciccio, e il *ménage* familiare appare tranquillo ed equilibrato. Lentamente, però, la differenza d'età e le responsabilità quotidiane gravano sulla sposa-bambina. Un giorno a casa dell'amico e vicino di casa Salvatore Armida arriva un giovane questurino meridionale, Giovanni Pezzullo, che, colpito da un oggetto contundente durante una manifestazione operaia organizzata dal Blasetti, vuol essere risarcito. Inizialmente deriso in quanto rappresentante dell'ordine pubblico, familiarizza in seguito con Giulio e i suoi amici per la sua fede milanista. Giovanni conosce Vincenzina e se ne innamora. Lei, dapprima reticente, finisce con l'accettarne la corte durante l'assenza del marito, partito per l'Irpinia per un funerale. I primi sospetti di Giulio trovano conferma al suo rientro: la ragazza ammette il tradimento chiedendo perdono. Il Blasetti ama troppo Vincenzina per poterla lasciare e cerca di dimenticare l'episodio. La loro vita coniugale ricomincia tranquilla, finché un giorno arriva una lettera anonima che insinua la condizione di "cornuto" e fa crollare la maschera al pensiero del disonore,

inducendo Giulio, ferito nel suo orgoglio, a cacciare via la moglie con il bimbo. La donna, smarrita, ricorre all'amante, ma quando si accorge, dopo una solenne litigata tra i due uomini che si rinfacciano il diritto di precedenza, di essere considerata da loro al pari di un "oggetto", sceglie l'autonomia e inizia a lavorare come operaia per crescere da sola il suo bambino (col tempo fa carriera e diventa caposquadra); intraprende tra l'altro una relazione con altri due uomini, ma entrambe finiscono male.

Nel frattempo Giulio va in pensione e passa tristemente le sue giornate al campo di bocce; mentre Giovanni, trasferito in un'altra questura, si sposa con una ragazza da cui ha anche due figli e con la quale ricostruisce lo stesso rapporto che legava Giulio e Vincenzina. Giulio, tramite il figlio, propone a Vincenzina di vedersi ogni tanto a pranzo e lei accetta: è forse un segnale di una possibile riconciliazione.

RADICI E ASPETTI DEL FILM

In realtà il personaggio di Giulio Blasetti doveva essere interpretato da Manfredi, perché la Fida Film (produttrice del film) aveva esplicitamente chiesto a Monicelli di scrivere un film per l'attore ciociaro. Così la storia

era stata inizialmente ambientata a Roma. Manfredi lesse la sceneggiatura e disse: «Non mi piace, è un film vecchio, un personaggio che non m'interessa, bisognerebbe cambiarlo (...)»¹³; ma Monicelli si rifiutò di cambiare la storia e così si separarono.

Insieme ad Age e Scarpelli il regista raccontò il film a Ugo Tognazzi a cui, invece, piacque molto. Però Tognazzi non sarebbe stato credibile come operaio romano, così i tre autori riscrissero la sceneggiatura per trasformare il personaggio di Giulio in un operaio milanese: quindi venne fuori questo straordinario lavoratore milanese con un linguaggio mutuato dai sindacati e con una cultura un po' accattata.

Per quanto riguarda Ornella Muti (all'epoca poco più che una ragazzina), ecco cosa diceva di lei il regista: «In *Romanzo popolare* ebbi un primo contatto con la Muti, che aveva fatto dei filmetti in Spagna e non era assolutamente conosciuta; m'impressionò dal provino che le feci, perché era brava, era di un'assoluta impassibilità, non aveva nessuna emozione, non era affatto preoccupata di lavorare con Tognazzi. Doveva fare delle scene abbastanza movimentate, ma stava tranquilla e seduta, lavorava a maglia tra una scena e l'altra; diceva semplicemente: *va bene, ho capito*, e andava a girare e faceva tutto perfettamente, con grinta. Tra me dicevo:

¹³ Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *Mario Monicelli. L'arte della commedia*, Edizioni Dedalo, Bari 1986, p. 92.

guarda che animale curioso! (...)».¹⁴ E ancora: «Ai provini si presentò anche Monica Guerritore. Ma io scelsi la Muti senza esitazioni. Veniva da cinque o sei film mediocri. Aveva diciotto anni, ed era incinta. Bellissima. Mi colpì per la sua determinazione. Ascoltava con grande attenzione, aveva voglia di imparare. Ed era molto sicura di sé. Recitava con disinvoltura accanto a Tognazzi, senza farsi intimorire. Sempre tranquilla, padrona della situazione. Avrebbe potuto avere una carriera ancora più importante, ne sono convinto. E così Placido. Veniva da un paesino sconosciuto del Sud. Aveva fatto il questurino, tra l'altro. Anche lui era tagliato per la commedia».¹⁵

Di Tognazzi, invece, Monicelli parlava così: «Era dotato di una sorta di anima popolaresca, padana, ma molto profonda e sincera, che quindi si rapportava anche al resto d'Italia. Aveva una cordialità, un'umanità che lo facevano apparire accattivante. Benché nella vita si comportasse a volte da vero cialtrone e interpretasse, spesso e volentieri, personaggi sanguigni ed estroversi, era un attore rigoroso».¹⁶

Ma cosa dicono gli attori di Mario Monicelli? Riportiamo qualche

¹⁴ Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *Mario Monicelli. L'arte della commedia, op. cit.*, p. 93.

¹⁵ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano 2005, p. 166.

¹⁶ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Mario Monicelli. La sostenibile leggerezza del cinema, op. cit.*, p. 64.

frammento di un'intervista a Ornella Muti:

«*Romanzo popolare* di Monicelli è stato il primo film di grande soddisfazione al quale ho preso parte. (...) È stato Monicelli che ha dato una svolta alla mia carriera. È un uomo che stimo tantissimo, lo trovo geniale. Ha una sua filosofia molto particolare: odia i fronzoli, i manierismi. Quando mi ha scelto fra tante, e ci fu anche un appello alla radio perché non riusciva a trovare la ragazza adatta per il ruolo di Vincenzina, mi fece un grandissimo piacere. La bella notizia arrivò proprio in concomitanza con la certezza che ero rimasta incinta: avevo ritirato le analisi proprio un giorno prima di girare. Sono andata a Milano e gli ho detto: *Hai diritto a sostituirmi, purtroppo non posso fare il film*. E lui mi rispose: *Non se ne parla nemmeno*. *Romanzo popolare* è un film che non potrò dimenticare. Monicelli è stato fantastico, non riesco a definirlo: dire professionale è limitante. Io non volevo far sapere che ero incinta e lui non ha mai aperto bocca. Mi ha aiutato, mi è stato vicino, ma non in maniera *coccolosa*. Mario non è mai sdolcinato. (...) Ricordare l'esperienza di *Romanzo popolare* mi intristisce un po' perché fa parte di quel cinema che oggi non trovo più in Italia. (...) Anche se ero giovanissima e non avevo esperienza, Mario mi ha trattata con rispetto facendomi sentire una vera attrice. (...) Sul set

era geniale. Ha le idee chiarissime: la mattina quando arriva sa quello che vuole e non perde tempo. (...) Quando ha ottenuto quello che vuole se ne accorge subito e si ferma. Quando vuole una cosa è molto diretto; per me è molto facile capirlo. Quando Mario spiega una cosa ti arriva diretta, nuda e cruda, senza problemi».¹⁷

Il film venne ben accolto sia dal pubblico, sia dalla critica. Riportiamo un frammento di un articolo de *Il Tempo*:

«Una pena sorda vibra in ogni immagine, anche la più sgangheratamente comica. L'accigliato pudore di Monicelli, la sua scorbutica pietà danno una continua nota di disagio, che rende il film commovente a ogni livello. La vera comicità è sempre tragica. L'umorismo è un elegante modo di saltare l'angoscia. (...) Ogni quadro, ogni dettaglio concorre a formare un'idea generale di strazio, di disastro, di fallimento, il linguaggio è finto e rigido come le persone stesse: si parla come nei giornalotti rosa, come nei verbali di polizia, come negli slogan pubblicitari. (...) La parola vera si è bloccata in un'afasia che nasce dalla solitudine. Il film è così esattamente (simbolicamente)

¹⁷ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Mario Monicelli. La sostenibile leggerezza del cinema, op. cit.*, pp. 78-79.

italiano che gli spettatori dovrebbero vergognarsi invece di ridere (...)).¹⁸

FORME DEL NUCLEO FAMILIARE

«In *Romanzo Popolare* Monicelli prende in considerazione i cambiamenti nel costume, nei valori, nel comportamento degli italiani all'inizio degli anni Sessanta».¹⁹

Nel marzo del 1973 la FIAT era stata occupata. Le tute blu sono protagoniste di una stagione nuova di lotte e alcuni film (come per esempio *La califfa*, 1971, di Bevilacqua e *Mimì Metallurgico ferito nell'onore*, 1972, della Wertmüller) hanno dimostrato che la grande assente dai nostri schermi, la classe operaia, poteva fare il suo ingresso nella commedia all'italiana. Lo stesso Monicelli, che aveva scelto con *I compagni* (1963) il registro della coralità, preferisce in *Romanzo popolare* lo spaccato di una famiglia proletaria da tempo residente nell'hinterland milanese.

¹⁸ Cfr. Bernardino Zapponi, *Il Tempo*, 12 dicembre 1974.

¹⁹ Cfr. Ivana Delvino, *I film di Mario Monicelli*, Gremese, Roma 2008, p. 101.

A livello tematico agiscono più spunti: l'emancipazione nei rapporti uomo-donna; l'omologazione nei comportamenti proletari; l'impatto nord-sud quindici anni dopo la grande emigrazione. Come nei soggetti più riusciti del trio Age- Scarpelli- Monicelli, l'amalgama è perfetta e consente al film l'ormai abituale successo di pubblico. In questo caso, inoltre, non si fece una scelta di realismo: il realismo, semmai, fu affidato ancora una volta a quella sorta di *koinè* linguistica usata dai protagonisti, che mescola cadenze lombarde, influssi meridionali, gerghi calcistico- sportivi e tipici dell'ambiente sindacalista (nel caso di Giulio) e di quello militare (nel caso di Giovanni). Non a caso, questo complesso linguaggio venne creato con la consulenza di Beppe Viola e di Enzo Jannacci (che realizzò anche le musiche).

In questo film emerge con più precisione la vena femminista di Mario Monicelli: la scelta di Vincenzina di lasciare sia il marito sia l'amante preferendo l'indipendenza, trovandosi un lavoro e crescendo il figlio da sola, è un atto di grande coraggio, soprattutto se rapportato al periodo in cui è ambientato il film (un periodo segnato da diversi cambiamenti della società, ma non ancora realmente svincolato da un bigottismo ben radicato nella mentalità della popolazione). È un finale mesto, velocissimo, con un cambio del punto di vista, fino a quel momento affidato alla moviola di

Giulio, improvvisamente scisso nei tre brevi resoconti dei protagonisti della vicenda e «con l'amarezza di Tognazzi come ultima immagine, lontano però dal sentimentalismo che odio tanto».²⁰ Si nota la cura nell'informati dei lavori intrapresi dalla Muti: impiegata in un quantificio di Melegnano, poi in una fabbrica a Settimo Milanese, quindi caporeparto in una grande ditta di confezioni: questo aspetto non denota solo l'attenzione nei confronti del mondo femminile e dei cambiamenti che stava subendo la figura della donna negli anni Settanta, ma testimonia ancora una volta l'attenzione per il dettaglio che da sempre contraddistingue le opere del regista toscano, il quale visitò molte case popolari ed entrò in diversi appartamenti di operai per ricreare quelle ambientazioni squallide, asfittiche, con i muri in compensato che rendevano i vicini partecipi della vita domestica altrui. Inoltre, come è già stato accennato in precedenza, era un periodo di manifestazioni sindacali, nel pieno della crisi petrolifera, e gli scontri in piazza erano all'ordine del giorno; infatti alcune immagini utilizzate del corteo che sfilava sono di repertorio, a ribadire un rapporto saldissimo con la realtà circostante. La figura stessa del sindacalista era inedita nel panorama della commedia.

²⁰ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 43.

A rendere omaggio al titolo, c'è anche l'uso popolare dei rotocalchi rosa, dove arriva la singolare storia d'amore tra Giulio e Vincenzina, il cui articolo (corredato di fotografie) viene intitolato *Battesimo e nozze con lo stesso uomo*.

Molto interessante anche il personaggio di Giulio, non solo per il suo dialetto che fonde politichese, televisivo e sportivo, ma anche perché fedele rappresentante del milanese di periferia di quel periodo, con l'orecchio teso sul mondo: «Ohè Nixon, giù le mani da Cuba!»²¹, intima alla moglie che si avventura sotto le coperte per eccitarlo; oppure ripete di continuo «Siamo moderni, siamo negli anni Settanta! », illudendosi di essersi lasciato alle spalle il retaggio del maschilismo. Giulio è esultante, è scaltro e affronta la vita di petto; ma quando la moglie gli rivela il tradimento, non riesce (pur sforzandosi) a lenire il dolore del suo orgoglio ferito: il tentativo del Blasetti è quello di non farsi scalzare dal tempo, da un uomo più giovane, da una modernità che conosce solo a parole.

«L'aumentata importanza dei fattori temporali (riscontrabile nel racconto scandito dagli interventi dell'io-narrante), non toglie spessore all'analisi dello spazio domestico e della teatralità che si dispiega al suo

²¹ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *Romanzo popolare*, Bompiani, Milano 1974, sceneggiatura originale, p. 12.

interno. Non è un caso che la sequenza d'apertura del film, da cui parte il lungo *flashback* che ricostruisce il matrimonio di Giulio con la giovanissima Vincenzina, mostri il protagonista davanti allo specchio di uno studio estetico, alle prese con una maschera anti- invecchiamento che gli dà un aspetto teso, immobile, spettrale».²²

Nonostante l'apparente equilibrio che domina il *ménage* familiare, evidenziato dalla presenza del bambino, l'inquietudine e le frustrazioni quotidiane accumulate da Vincenzina si materializzano e rivelano di colpo l'apparizione di un possibile "altro", dietro le fattezze del celerino Giovanni Pizzullo. A questo punto, lo spazio domestico si cristallizza e si sdoppia in una duplice scena parallela: quella abituale e sempre più stanca su cui interagiscono i due coniugi; e quella irta di tentazioni, resistenze e sensi di colpa, che unisce e divide Vincenzina e Giovanni. La rivelazione dell'adulterio innesta una terza scena, nelle forme del mascheramento e dell'autorappresentazione, in cui Giulio, pur disfatto dal dolore, recita la parte del "compagno moderno", settentrionale e tollerante («degli anni Settanta» appunto), per poi crollare, all'arrivo della lettera anonima, e recuperare, a beneficio del vicinato, almeno il ruolo del marito tradito che

²² Cfr. Leonardo De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico*, Marsilio, Venezia 2001, p. 153.

svergogna in pubblico la moglie fedifraga.

Si tratta di una scena di grande intensità; nel volto di Vincenzina si può leggere non tanto la vergogna di essere cacciata dal marito davanti a tutti i condomini, quanto la delusione di scoprire che il vero problema di Giulio era quello di preservare la propria immagine davanti agli occhi di tutti i suoi conoscenti e non il fatto di essere stato tradito dalla moglie (problema che stava cercando di superare con tutte le sue forze). Infatti, a determinare la scelta di Giulio è anche un incubo che lui fa dopo aver ricevuto la lettera anonima (scritta, tra l'altro, da Giovanni), nel quale sogna che durante la pausa pranzo viene resa pubblica, da una voce al megafono, la sua condizione di "cornuto": Blasetti si sveglia urlando ed è a questo punto che non riesce più a sostenere la situazione e a controllare il proprio istinto per salvaguardare la sua famiglia e la sua unione con Vincenzina. È un momento cruciale del film, quello nel quale lo spettatore viene coinvolto maggiormente perché è al corrente della buona fede di Vincenzina nel cercare di ricucire il suo rapporto con il marito e di recuperare la fiducia persa a causa di quel suo momento di debolezza.

Del resto, sin dall'inizio, l'atteggiamento di Giulio nei confronti di Vincenzina è quello dell'evoluto uomo del nord che si relaziona alla ragazza ingenua venuta dal sud e trattata un po' come una bestiolina

selvaggia (anche se le origini di Giulio sono meridionali tanto quanto quelle di Vincenzina).

Poi c'è il rapporto con il questurino, anche lui venuto dal sud: quando si incontrano per la prima volta, Giulio lo mette in ridicolo davanti a tutti, impartendogli lezioni di educazione dicendo: «Intanto dai del lei, poi chi ti conosce (...)),²³ e mostrando anche un certo pregiudizio nei confronti dei meridionali, pur avendone sposato una (si pensi alla frase nella quale egli dice: «Dal tuo accento ho capito che sei di giù, ma qui la prepotenza borbonica e malandrina non attacca, qui ci sono i diritti civili chiaro?»).²⁴

Secondo Lorenzo Cordelli, «quella compiuta da Monicelli, Age e Scarpelli è una descrizione dell'ambiente della fabbrica e della catena di montaggio che in Italia non era ancora stata fatta, se non in maniera molto fasulla da quel gruppo che faceva film attraverso i canali del Partito Comunista: mostravano sempre degli operai cupi, con la bicicletta in mano, il cui prototipo era Girotti. Operai che si innamoravano dell'operaia che era stata messa incinta dal padrone». ²⁵ In realtà, in questa sede preferiamo prendere le distanze da un giudizio così severo, anche perché riteniamo che

Romanzo popolare sia stato preceduto da film molto importanti riguardanti tale tema come, per esempio, *La classe operaia non va in*

²³ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , p. 22.

²⁴ Ivi , *op. cit.* , p. 23.

²⁵ Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *L'arte della commedia*, *op. cit.* , p. 92.

Paradiso (1971) di Elio Petri. È certo, invece, che con *Romanzo popolare*, tutti i partecipanti ai dibattiti, a Milano e a Torino, concordavano nel dire che per la prima volta gli operai venivano rappresentati per come sono realmente, con dei lati anche divertenti, con un modo di fare cordiale: degli operai che fanno l'amore, che litigano, che hanno i loro problemi da risolvere sul piano sindacale. Ovviamente è abbastanza evidente il rifacimento a *I compagni* (1963), altra splendida creatura dell'esplosivo trio Monicelli- Age- Scarpelli, con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico.

La narrazione è realizzata in maniera esemplare, e il “controllo” della moviola da parte di Giulio denota il forte coinvolgimento emotivo che lo travolge durante il racconto delle sue vicissitudini: è come se tornando indietro con il ricordo, o soffermandosi su un'immagine o una frase, tentasse di modificare il corso della storia, attraverso un'analisi critica ed inclemente soprattutto nei confronti di se stesso, come se il vero e unico colpevole delle azioni della sua piccola Vincenzina fosse stato lui. Del resto, era stato lui a portare a casa il suo nuovo amico, aveva deciso lui di partire da solo per il funerale della prozia di sua moglie e, soprattutto, era lui ad avere un'età inadeguata per una ragazza così giovane, che lo posizionava in una condizione di svantaggio rispetto al rivale.

Insomma, l'amore per la bella e dolce meridionale era talmente forte da impedirgli di compiere un'analisi obiettiva della situazione e generava nel profondo del suo cuore un senso di colpa capace di creare una ferita insanabile e più profonda rispetto a quella lasciata dal tradimento subito. Tra l'altro, Giulio racconta la sua storia dopo tanti anni e dunque quando è già cosciente di avere rinunciato all'amore più grande della sua vita per ridursi a vivere la sua vecchiaia in solitudine; perché la vera e unica colpa di questo operaio milanese è quella di non riuscire a dare una seconda possibilità alla sua donna, solo per paura di mostrarsi debole agli altri. E "gli altri", rappresentanti della società non solo del tempo, ma anche contemporanea, giocano un ruolo importantissimo in questo film (e nella vita quotidiana di ognuno di noi): sono "gli altri" a considerare singolare la storia d'amore tra Vincenzina e Giulio, al punto da renderlo pubblico nei rotocalchi; sono "gli altri" a scambiare Giulio per il padre di Vincenzina e a farlo sentire un depravato solo perché ha la colpa di amare una donna molto più giovane.

A tal proposito si pensi all'episodio in cui i due sposini vanno al cinema a vedere un film vietato ai minori di diciotto anni: alla ragazza (già al termine della sua gravidanza) viene vietato l'ingresso perché ha solo diciassette anni, e nei confronti di Giulio viene espresso un esplicito

disprezzo attraverso alcune battute neanche molto sottili («Me son cristiano. E tutta questa elasticità che ci sta in giro son contrari, compreso questo film qui che poi è anche brutto; la quale elasticità poi, caro te, consente anche certi matrimoni fra due persone che una volta li vedevi insieme solo perché lui la portava a vedere *Biancaneve* e lei gli diceva nonno! E chi l'ha voluta capire l'ha capita!))».²⁶

E sono stati sempre “gli altri”, guardando una foto di gruppo, a far notare a Giulio quanto fosse giovane questo Giovanni e a insinuare in lui il dubbio che potesse nascere qualcosa tra il ragazzo e la moglie, soprattutto nei giorni in cui lui era assente. Infine, “gli altri” sono anche i protagonisti dell'incubo di Giulio e sono gli spettatori dell'impetosa scenata che quest'ultimo mette in piedi nel momento in cui sbatte fuori di casa la moglie e il piccolo Ciccio.

Giulio è un uomo abituato a prendere in pugno la situazione e il rapporto instaurato con Vincenzina (in condizione subalterna perché più giovane) accentua questo tratto del suo carattere; infatti egli stesso durante il racconto si rimprovera di avere spesso modificato il corso naturale degli eventi per questa sua smania di decidere tutto (anche al posto della moglie)

²⁶ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , p. 16.

«da bravo capo di famiglia». Si pensi, per esempio, al momento in cui vengono a conoscenza della morte della prozia di Vincenzina: quest'ultima vorrebbe partire con Giulio (anche perché si è accorta di amare Giovanni e non vuole restare a casa senza di lui, perché ha paura di tradirlo), ma il marito si oppone e decide di andare da solo, senza tenere conto dell'opinione della sua giovane compagna, comunicandole implicitamente l'idea che per lui non conta la sua opinione e rivelando un atteggiamento molto maschilista e retrogrado, tipico di chi ritiene che la donna sia adatta solo a procreare, a badare alla casa e alla famiglia e a soddisfare le richieste del marito: un atteggiamento in totale contrapposizione con quello che Giulio predica anche all'amico Salvatore, preoccupato per la figlia che ha deciso di andare via di casa per vivere con un ragazzo che lui non gradisce (al punto da avergli affibbiato il nomignolo di "hippy olandese"). Giulio gli rivolge tali parole: «E là, sono ragazzi infine! Bisogna essere tolleranti, Salvatore! Ci sono i diritti dell'età e dell'amore che vengono prima di tutto, bisogna avere comprensione verso gli altri!»;²⁷ e quando l'amico gli chiede cosa avrebbe mai fatto se avesse scoperto di essere tradito dalla moglie, lui risponde, con convinzione, che l'avrebbe lasciata libera di scegliere. E in

²⁷ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , p. 40.

effetti Giulio crede realmente alle sue belle parole, ma nel momento in cui si scontra con la realtà si rende conto di quanto sia distante da ciò che dice e di quanto sia stato ipocrita e superficiale nel giudicare la reazione di Salvatore.

Con la confessione del tradimento, l'ego maschile e la sicurezza di Giulio (che fino a quel momento non aveva temuto confronti) cominciano a vacillare e lo spingono a compiere gesti umilianti e che mai avrebbe immaginato di fare (come piangere o andare in un centro estetico per tentare di sembrare più giovane).

Ma analizziamo più attentamente il personaggio della Muti che, come abbiamo già detto, a differenza di quello di Tognazzi subisce un'evoluzione nel corso del film, fino a raggiungere una trasformazione radicale. La ragazza, che era stata battezzata da Giulio, aveva idealizzato questa figura al punto da esserne sempre stata innamorata e da immaginare fin da bambina un futuro con lui. Inizialmente si dimostra molto gelosa nei confronti del passato del marito e delle diverse donne che lui ha frequentato, considerate tra l'altro da lei delle donne "dai facili costumi" perché si erano concesse facilmente ad un uomo che poi non avevano sposato. Inoltre Vincenzina considera la vasta esperienza amorosa del marito una minaccia alla loro stabilità perché poteva indurlo a tradire più

facilmente (mentre lei si sentiva misteriosamente immune da tali pericoli perché non aveva avuto altre esperienze all'infuori di lui). Così, paradossalmente, l'inizio del film non fa assolutamente presagire quello che accadrà successivamente; piuttosto insinua nello spettatore, in maniera latente, l'idea contraria. Inoltre, da queste iniziali schermaglie tra i due, si nota subito la differente maturità che divide (e allo stesso tempo unisce) i due coniugi: lei vive il suo rapporto con Giulio come un gioco, anche quando è gelosa; lui si erge al ruolo di uomo vissuto capace di insegnarle cose che altrimenti non avrebbe mai conosciuto. Anche i momenti di intimità tra i due vengono vissuti quasi esclusivamente come un gioco e come un modo per riaffermare i loro ruoli, all'interno della coppia, di predatore e preda; difficilmente diventano espressione del desiderio di comunicarsi amore, passione e appartenenza totale all'altro: Vincenzina proverà questo tipo di emozioni solo con Giovanni. Ma fino a quando la ragazza non incontra quest'ultimo, il suo mondo gira intorno a Giulio e lei crede di essere felice per il semplice fatto di non avere mai amato nessun altro e di non aver mai potuto fare un paragone.

Tuttavia, la donna vuole realmente bene al marito e con l'arrivo del bambino la loro famiglia sembra veramente completa e felice. E in effetti lo sarebbe se a irrompere nella loro vita serena non arrivasse Giovanni.

Quando Vincenzina prende coscienza dei suoi sentimenti per lui, tenta di lottare con tutte le sue forze per difendere la sua famiglia e il suo matrimonio, evitandolo e cercando di concentrarsi solo sulle faccende domestiche e su Ciccio: saranno l'insistenza e la scorrettezza di Giovanni a farla cedere.

Merita di essere sottolineata la maestria dei tre autori nel rendere gradevole al pubblico un personaggio fedifrago e dunque ostile al buon gusto comune: Vincenzina possiede una dolcezza e un'ingenuità disarmanti, che la rendono un personaggio positivo anche nel momento in cui confessa al marito il suo tradimento. La sua freschezza non è stata scalfita da quell'errore madornale, anche perché nel momento in cui confessa e viene messa di fronte a una scelta da Giulio, lei sceglie lui senza esitare. Ma in realtà lo spettro di Giovanni è sempre presente e le basta sentire una canzone che glielo ricorda per turbarla nuovamente (anche se tenta di non farlo capire al marito).

Ma la scena in cui ci si rende conto che quella ragazzina è diventata finalmente una donna, è quella in cui viene cacciata di casa: con grande dignità esce fuori di casa a testa alta, senza piangere e cercando di tranquillizzare il piccolo Ciccio (del quale, al contrario, il padre non si cura completamente). Solo nel momento in cui vede Giovanni, scoppia a

piangere e gli sottolinea il fatto che non voleva lasciare il marito e che se fosse dipeso da lei, loro due non si sarebbero realmente mai più rivisti. Subito dopo la donna si ritrova a prendere la prima vera decisione importante della sua vita: quando si rende conto di essere contesa come se fosse un oggetto dei due, lascia sia il marito che l'amante alla ricerca della sua indipendenza. Ed ecco che si capovolgono i ruoli: Giulio è in pensione e passa delle giornate molto noiose; mentre Vincenzina lavora e partecipa alle attività sindacali. A sottolineare questa inversione è la parte finale del film, in cui a narrare non è più Giulio, ma è lei che, fra le altre cose, racconta di avere ricevuto la proposta di Giulio di vedersi il sabato a pranzo. La sua risposta denota la sua totale autonomia e l'irreversibile capovolgimento del loro rapporto: «Va bene! Ma un sabato sì e un sabato no».²⁸ Inoltre, se analizziamo la figura di Giovanni, ci rendiamo conto del fatto che la “nuova” Vincenzina probabilmente non si sarebbe innamorata di lui: il questurino è un bravo ragazzo, ma (a differenza di Giulio) manca di carisma, di fascino, di astuzia e dimostra di essere molto infantile in diverse occasioni. Per esempio, quando viene rifiutato da Vincenzina, adotta una serie di subdole (anche se poco raffinate) strategie, come la

²⁸ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , p. 119.

minaccia di suicidio o il pedinamento insistente, che lo fanno apparire come un bambino che vuole avere a qualunque costo un determinato giocattolo. In fondo la ragazza rappresenta questo per lui, è un premio, un oggetto da dover sottrarre ad un altro, ad una persona che dal punto di vista sociale è sul suo stesso livello, ma che rispetto a lui ha una cosa in più: una famiglia, per di più con una donna molto più giovane e bella. Così Giovanni comincia a convincersi di meritare più di Giulio una vita del genere, perché è più giovane, perché anche lui è del sud e perché è più bello. Emblematico in tal senso è il dialogo finale, in cui Giovanni coglie l'occasione per tirare un colpo basso all'avversario: «Questo fa una persona seria? Spara? E tutte le tue chiacchiere, le tue lezioni civili? Se una donna assai più giovane di te non ti ama più, perché ama un altro, bisognerebbe tenere magnanimità. (...) Tu sì nu vecchio, guarda come è fatto un uomo! (...) Tu sei un mezz'uomo che cacci la moglie di casa per una lettera anonima!». ²⁹ E con queste frasi, forse, avrebbe potuto realmente dimostrare la sua superiorità a Giulio e riconquistare Vincenzina (che era chiusa nel bagno), se non ci fosse stato, però, il piccolo particolare che né Vincenzina né Giulio avevano mai menzionato come causa della fine del loro rapporto

²⁹ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , pp. 113-114.

una lettera anonima.

Ma a rincarare la dose ci pensa anche Vincenzina, che durante la confessione del suo tradimento, fa capire (in maniera neanche tanto celata) al marito che la prestazione dell'amante era stata molto più soddisfacente: «*Ti si buttò addosso e avvenne l'unione? Lei: L'unione dopo. Dopo cosa? Vedo lacrime di pianto nei suoi occhi e disse: Dopo baci da tutte le parti. Esattamente? Strillò: Da tutte le parti! Non lo sai che vuol dire! Come...come faccio io? Fece segno di sì, ma poi disse (lo ricordo perfettamente): Di più. Ci fu un colpo fortissimo della mia testa contro il muro della parete. (...) Fu un colpo volontario e non sarebbe stato il solo*».³⁰

Dunque Giovanni si tradisce stupidamente ed è costretto a confessare di essere l'artefice di quella lettera: così il ragazzo che un attimo prima si autodefiniva un "vero uomo" in confronto all'altro, toglie la maschera e si rivela per quello che è realmente (ovvero poco più di un ragazzino frustrato). Giulio, dal canto suo, dimostra la sua nobiltà d'animo e fa cessare la lite sedendosi col suo rivale per gustare un (amaro) caffè.

«*Romanzo popolare* cade all'apogeo della carriera di Monicelli (...).

³⁰ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , pp. 89- 90.

L'affresco di una classe operaia che esce dalla retorica (anche di sinistra) e che si avvia sulla strada dell'omologazione – come Pasolini va scrivendo proprio in quel periodo – è perfettamente riuscito. Monicelli ritrova la freschezza delle sue opere migliori, e quella matrice “nazionale” e “popolare” che lo caratterizza più di ogni altro regista italiano». ³¹

LA BELLA VITA

INTERPRETI E PERSONAGGI

Claudio Bigagli (Bruno Nardelli), Sabrina Ferilli (Mirella), Massimo Ghini (Gerry Fumo), Giorgio Algranti (Renato), Emanuele Barresi (Luciano), Paola Tiziana Cruciani (Rossella), Ugo Bencini (padre), Raffaella Lebboroni (Marisa Cavedani), Roberto Marini (Ello Morini), Silvio Vannucci, Mario Erpichini.

³¹ Cfr. Stefano Della Casa, *Mario Monicelli, op. cit.*, p. 63.

VALORI DI UNA TRAMA

La storia è ambientata a Piombino nel 1989. Bruno Nardelli, operaio dell'acciaieria Ilva, si sposa con Mirella, cassiera di un supermercato, dopo sei anni di fidanzamento, nel momento più alto della loro storia d'amore («Quando credevamo di essere diventati la quinta potenza economica del mondo»). Tre anni dopo, la fabbrica che dà lavoro a buona parte della città entra in crisi e i dipendenti, compreso Bruno, sono messi in cassa integrazione.

Trascurata dal marito ossessionato dalla sua sorte lavorativa, Mirella inizia una relazione con Gerry Fumo, presentatore di una televisione locale, incontrato durante una recita organizzata per sostenere la lotta operaia («L'altoforno non si spegne, come non si spense neanche nel '43 sotto le bombe», grida l'orgoglio operaio). In Mirella succede qualcosa: l'attrazione nei confronti di Gerry è irresistibile, anche se vuole bene a Bruno. Intanto Bruno si dimette incassando la buonuscita, con l'intenzione di aprire una società con due ex colleghi nel ramo dei laminati d'acciaio. Ad aprirgli gli occhi sulla moglie è Rossella, una sindacalista da anni innamorata di lui. Proprio mentre Mirella decide di troncare la relazione

con Fumo, in una notte di tempesta, Bruno vede la moglie insieme all'amante, e la caccia di casa.

Tempo dopo, a seguito di un incontro casuale con la donna – che adesso convive con il conduttore – e le difficoltà dei suoi sogni imprenditoriali, Bruno ha un attacco di cuore. Le sue condizioni di salute riavvicinano la coppia, che torna a vivere sotto lo stesso tetto, anche se presto si renderà conto che l'amore è finito. I due si lasciano e Mirella torna dai suoi genitori all'isola d'Elba.

Mesi dopo, nelle lettere che si scrivono Bruno racconta del suo nuovo lavoro in uno stabilimento balneare, Mirella del suo impiego di maestra in asilo. Mirella confessa di non riuscire a dimenticare Piombino.

RADICI E ASPETTI DEL FILM

Quando Virzì, con questo film, approda alla regia non ha nemmeno trent'anni. «È il 1993 e il cinema italiano sta faticosamente uscendo dal suo periodo più cupo, quello del deserto creativo del decennio precedente, dove pochi autori (tra tutti, Marco Bellocchio e Bernardo Bertolucci) si aggirano

in solitudine tra commedie sexy e inutili esercizi ombelicali». ³² Insomma: forse non è il momento più propizio per decidere di fare il regista, e infatti per Virzì la decisione è tormentata e, per molti versi, casuale.

Ha da poco aperto “la ditta” con Francesco Bruni e con lui scrive il copione di *Dimenticare Pomezia*, di Franco Brusati. Ma in realtà, l’origine della storia è un film a episodi scritto insieme a Scarpelli e Francesca Archibugi, intitolato *Cozze, siringhe e lacrime*, e composto da tre storie: una è ambientata a Roma ed è incentrata su un gruppo di ragazze brutte e perciò definite “cozze”; la seconda a Livorno, protagonista un ragazzino che scopre che il fratello è eroinomane; la terza, *Lacrime*, racconta il suicidio di una donna, tormentata dai sensi di colpa per aver tradito il marito operaio con il conduttore di una Tv locale.

Virzì e Bruni trasformano quest’ultimo spunto nella sceneggiatura per un lungometraggio e, seguendo i consigli di Scarpelli («Scrivi quello che conosci!»), spostano la *location* da Pomezia a Piombino, a ottanta chilometri da Livorno: il copione diventa *Dimenticare Piombino*. Durante le riprese il nome cambierà ancora (*Il fumo di Piombino*), per uscire infine nelle sale come *La bella vita*.

³² Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, op. cit. , p. 80.

Virzì si mette in cerca di un produttore e di un regista disposti a girare il film, e incontra sulla sua strada Angelo Rizzoli. È il *tycoon* milanese a rivolgergli la domanda che cambierà la vita dello sceneggiatore ventinovenne: «Ma perché non lo giri tu che lo racconti così bene?». ³³

Passano alcuni giorni e l'impero Rizzoli è travolto da un disastroso fallimento, ma Virzì non si perde d'animo. Si rivolge alla Dean di Pio Angeletti e Adriano De Micheli, che accettano di finanziare il film.

Virzì parte per Piombino e inizia il lavoro preparatorio, fatto di inchieste e ricerche: passa settimane a intervistare gli operai in sciopero, raccoglie informazioni sulle modalità di arrivo delle lettere di cassa integrazione, viene a conoscenza di episodi che gli serviranno da spunto, come quello del disoccupato che, a causa di un esaurimento nervoso, va a caccia di colombacci nella stagione sbagliata. ³⁴

Per la protagonista, Angeletti e De Micheli si impuntano sul nome della Brillì, ma Virzì si oppone: la Brillì seduta alla cassa di un supermercato sarebbe poco credibile.

I produttori perdono interesse, ma il film improvvisamente si sblocca:

³³ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, *op. cit.*, p. 81.

³⁴ *Ibidem*.

La bella vita trova, infatti, un nuovo produttore (Roberto Ciampanelli della Life) e una nuova protagonista poco conosciuta, Sabrina Ferilli. Il produttore accetta di ingaggiarla, a patto che venga mostrata il più possibile senza veli.

Ovviamente il titolo del film è ironico: «c'è infatti poco di bello nella crisi delle acciaierie Ilva di Piombino che lascia senza lavoro o in cassa integrazione tanti operai, privandoli di soldi, identità sociale, fiducia in se stessi. C'è poco di bello nel sindacato impotente e in quaranta giorni di scioperi vani, nelle banche che negano il credito a quegli operai che vogliono impiantare una nuova attività autonoma. C'è poco di bello in casa, se un operaio scopre che la moglie cassiera al supermarket s'è innamorata del teleconduttore e televenditore di una tv provinciale, localmente famoso, andando «a fare la bella vita con lui in un villino», se ogni tentativo di ricostruire la vita familiare fallisce nonostante le buone volontà, se nella separazione il matrimonio pare finito».³⁵

Ci sono invece molte cose belle nel film, in cui la storia è narrata dalla voce fuori campo dell'operaio-marito Bigagli: innanzi tutto, l'intreccio ben stabilito dalla sceneggiatura tra condizioni del lavoro e sentimenti, la ben

³⁵ Cfr. G. Volpi (a cura di), intr. di S. Della Casa, Paolo Virzì, Trevigiano – IX Premio A.I.A.C.E. , 1996, p. 12.

identificata interdipendenza tra vita sociale e privata. Il racconto è semplice, piano, accorato, credibile, senza forzature melodrammatiche né personaggi al limite, senza stereotipi grossolani: il marito operaio non è una vittima, l'amante televisivo non è una volgare carogna, la moglie bella non è una traditrice cattiva né un'appassionata romantica. «L'occasione per far uscire il film arriva nel settembre del 1994 con la Mostra del cinema di Venezia, dove è proiettato nella rassegna *Panorama italiano*. Anche se qualcuno lo accusa di aver girato un film carino e buonista, l'accoglienza è ottima. In particolare, Virzì conserva con affetto il ricordo di un entusiasta e commosso Leo Benvenuti che, avendo visto la pellicola in anteprima insieme ai giornalisti, trascina alla proiezione ufficiale in Sala Grande i “grandi vecchi” del cinema italiano: Monicelli, Suso Cecchi D'Amico e De Bernardi. La sala è al completo e i quattro resteranno ad applaudire seduti sui gradini. Al festival il film vincerà il Ciack d'oro, premio che all'epoca andava al miglior lungometraggio del *Panorama italiano*.

Quando esce nelle sale, resta in cartellone per diverse settimane nei pochi, ma affollati cinema delle grandi città dove è distribuito».³⁶

Anche la critica propende per un giudizio favorevole, sottolineando la

³⁶ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, op. cit. , p. 87.

continuità con la tradizione della grande commedia all'italiana. *La bella vita* si aggiudica il David di Donatello per il migliore regista esordiente e due Nastri d'argento, uno per Virzì e uno per Sabrina Ferilli.

Nota dolente la musica del film, ideata da Claudio Campanelli e della quale il regista livornese parla in questi termini: «Le musiche del mio primo film le cambierei tutte, sono state il risultato di un'imposizione produttiva. A me non piacevano e le avevo usate in maniera molto parsimoniosa, ma il produttore a mia insaputa le ha reinserite anche là dove io non le avevo messe. Io non avevo il potere contrattuale per fare nulla e ho dovuto ingoiare il boccone amaro».³⁷

Ottimo, invece, il cast del quale Virzì parla in questi termini: «(...) Sabrina Ferilli è perfetta, con la sua bellezza rigogliosa, con la naturalezza delle sue lacrime di donna semplice divisa tra due amori, entrambi sinceri e profondi: succede nella vita. Claudio Bigagli si porta addosso quella faccia mortificata, da uomo bastonato e mite, è credibilissimo come cassaintegrato. E Massimo Ghini è un Gerry Fumo giustamente cialtrone, però ci mette una gran dose di tenerezza. Con il cast, non potevo essere più fortunato di così».³⁸

³⁷ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, *op. cit.*, p. 269.

³⁸ Cfr. G. Volpi (a cura di), *Paolo Virzì*, *op. cit.*, p. 12.

FORME DEL NUCLEO FAMILIARE

In un'intervista rilasciata a Steve Della Casa nel 2002, Paolo Virzì diceva: «(...) In passato il cinema si è fatto carico spesso di testimoniare quel che succede in Italia, nelle famiglie».³⁹ Per Virzì, dunque, il nucleo familiare è quel microcosmo fondamentale che è necessario analizzare se si vuole comprendere la società in cui viviamo.

Ma come sono le famiglie del cinema di Virzì? Ne *La bella vita*, per esempio, abbiamo una famiglia popolare, povera, ma onesta, che va a pezzi a causa dell'insidia di un seduttore intrigante.

«In *Ferie d'agosto* (1996), nonostante le differenze di superficie, le due famiglie sono accomunate da un'identica infelicità: se il gruppo dei Mazzalupi, di origine piccolo-borghese, è formato da nuclei familiari tradizionali, in cui regna però sovrana l'ipocrisia (che prende le forme ora della reticenza, ora della menzogna, e infine della pietosa commiserazione), il gruppo che fa riferimento a Sandro Molino – i cosiddetti “alternativi” – è composto da famiglie allargate, coppie omosex, figlie con due padri e figli che di padri non ne hanno neanche uno. Però in entrambi i gruppi si nota un palese difetto di autorevolezza

³⁹ Cfr. Intervista televisiva di Steve Della Casa, Telepiù, 19 giugno 2002.

nella generazione dei “padri”. In *Ovosodo* (1997), la famiglia è esplosa, come dice la stessa voce narrante: «Mamma morta, babbo in galera e fratello handicappato»; ai quali si deve aggiungere una matrigna forte e ostile, e una madre vicaria (la professoressa) apprensiva e fragile.

In *Baci e abbracci* (1999), abbiamo una tribù: ambientato la notte di Natale, il film vede riuniti durante la più familiare delle festività nonni, zii, nipoti, cognati e amanti. Una cuccia dove trovare riparo quando fuori imperversa il maltempo.

In *My name is Tanino* (2002), è rappresentata l’ipocrisia di una classica famiglia americana wasp, la cui apparente solidità è messa in crisi da un banale incidente; le fa da stridente contrappunto il chiassoso clan di italo- americani, tra feste di nozze pacchiane e reminiscenze mafiose.

La famiglia di *Caterina va in città* (2003), è una prigionia, causa di infelicità; è infatti sufficiente che in casa Iacovoni il nucleo familiare si spezzi, perché tutti trovino il proprio motivo di soddisfazione: mamma Agata tra le braccia dell’amico e papà Giancarlo in fuga verso un imprecisato altrove.

I Papucci di *N. – Io e Napoleone* (2006), sono una famiglia acefala, una dinastia senza genitori, un gruppo di

ragazzini che si picchiano e litigano, ma decidono a turno di farsi da “padri”.

In *Tutta la vita davanti* (2008), c'è la famiglia disintegrata di Massimo Ghini (ma anche quella della povera Sonia non scherza), immortalata in una foto, ritratto di una felicità solo apparente, dietro cui si cela un presente di divorzi e arretrati da pagare. Oppure, nel racconto di Giorgio Conforti e Marta, sopravvive una famiglia arcadia, nel ricordo di un passato tanto felice quanto inesorabilmente irraggiungibile».

Tirando le somme, potremmo riassumere dicendo che nel cinema di Virzì trova spazio ogni tipologia di famiglia italiana (e non): la tradizionale e l'alternativa, nucleare e allargata, popolare e piccolo- borghese, famiglia esplosa e tribale, famiglia come prigionia da cui fuggire o come arcadia da rimpiangere. La famiglia disintegrata e le famiglie- cuccia. In ogni caso, quasi sempre una polveriera pronta a esplodere, fuoco sotto la cenere, in cui basta una scintilla (spesso un amore fedifrago) perché avvampi. Questo fino a *La prima cosa bella* (2010): è vero, anche qui la famiglia è centro propulsivo di tensioni latenti pronte a deflagrare, ma pare che ciò avvenga in modo diverso rispetto al passato. *La prima cosa bella*, forse perché nato sotto gli influssi condizionanti di un

matrimonio e di una nuova paternità, narra anche di una riconciliazione con l'istituto della famiglia».⁴⁰

Ma torniamo al film analizzato in questa sede. *La bella vita* inizia con il matrimonio di Mirella e Bruno: i due sembrano veramente felici e sinceri nel giurarsi amore eterno e si percepisce subito l'affetto che li lega profondamente. Sembra che il loro mondo cominci e finisca con e nell'altro e in effetti i due giovani, pur non essendo ricchi, danno l'impressione di non sentire il bisogno di nient'altro al di là del proprio amore, tanto che anche il fatto di non riuscire ad avere figli non li turba e non diventa un motivo di frattura all'interno del loro rapporto. Niente, insomma, lascia presagire quello che potrà accadere in un futuro non molto lontano, neanche il remoto presentimento di Bruno nel giorno delle nozze.

Mirella ha l'abitudine di guardare il programma serale di Gerry Fumo, insieme alle sue vicine di casa: quell'uomo così intrigante, intraprendente, simpatico e rappresentante di un mondo edulcorato e pieno di luci scintillanti, riesce a far sognare le donne comuni, le mogli degli operai, le cassiere dei supermercati, perché le allontana (anche se solo con l'immaginazione) dal loro mondo monotono e faticoso. Così, quando la

⁴⁰ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzi*, op. cit. , pp.235- 236.

donna incontra Gerry, non riesce a resistere al suo fascino, anche se tutto avviene inconsapevolmente e lei dimostra subito tutta la sua ingenuità. Del resto se fosse dipeso da lei, tutto si sarebbe esaurito in quella banale e fugace prima conversazione, interrotta da Bruno che inconsciamente si sente subito minacciato da quella presenza. Ma Gerry si innamora di Mirella ed è seriamente intenzionato ad avere ciò che vuole, anche perché lui è abituato ad essere circondato da donne che si offrono su un piatto d'argento solo perché subiscono il fascino della sua notorietà, e l'idea di trovarsi di fronte a una donna che non cade subito ai suoi piedi gli rende la sfida ancora più interessante. Gerry dà per scontato che un uomo come lui possa essere più interessante di un operaio medio e pensa che una donna così bella come Mirella meriti di stare con un uomo come lui, capace di offrirle una vita più agiata e desiderato da tante donne. Comincia così il suo corteggiamento spietato e assillante che genera nel cuore di Mirella una gran confusione perché lei tenta di allontanarlo con durezza, ma non ci riesce, anche perché lui le riserva delle attenzioni che il marito ormai non le dedica più e utilizza il fascino della televisione per farla sentire speciale, attraverso la dedica di una canzone d'amore.

L'indomani Mirella va all'appuntamento con lui, ma è talmente turbata che ci ripensa e, nella fretta di tornare indietro prima che il

corteggiatore la veda, tampona la sua macchina: questo evento giustifica a se stessa la concessione di un pranzo con quell'uomo che turba la stabilità del suo matrimonio... Nonostante ciò, la donna precisa subito di essere sposata con un uomo che ama molto, ma nello stesso tempo ammette di provare qualcosa per Gerry e scappa via.

Al suo rientro a casa, il senso di colpa la assale al punto da farle cambiare atteggiamento nei confronti del marito: è più affettuosa del solito, come se volesse in questo modo scusarsi per quello che prova per Gerry. Nello stesso tempo è anche molto pensierosa, perché riflette su quello che si è detta con quello sconosciuto già così familiare al suo cuore. Bruno, dal canto suo, non si accorge dello strano comportamento della moglie, perché è totalmente assorbito dai suoi pensieri di lavoro.

Nel lungo silenzio di quella sera, Mirella fa chiarezza (o almeno crede) nel suo cuore e così questa volta è lei a fare il primo passo con Gerry, presentandogli davanti alla porta di casa: la donna è imbarazzata e cerca di giustificare la sua presenza dicendo che l'ultima volta che si erano visti era stata troppo scortese. È titubante, non è sicura di avere fatto bene a presentarsi da lui, ma allo stesso tempo non ne ha potuto fare a meno. Gerry è molto sorpreso e per la prima volta si dimostra un po' impacciato ed emozionato, come se lei avesse la capacità di togliere la sua maschera da

“bello e impossibile” che era ormai abituato ad indossare con le altre donne. Ma nonostante l’imbarazzo iniziale, lui non le dà il tempo di completare la prima frase e la bacia appassionatamente.

A questo punto, dunque, subentrano nella vita di Mirella due elementi che sembra non aver conosciuto con Bruno: la passione e il desiderio. Questi due sentimenti sono talmente forti da farle annullare il rimorso nei confronti del marito e da consentirle di farsi amare totalmente da Gerry: la scena non ha niente a che vedere con le effusioni tenere ed affettuose tra i due coniugi; qui prevale la fisicità e l’appagamento di un desiderio carnale. E infatti, gli altri incontri tra i due amanti continueranno a muoversi sulla falsariga del primo: il poco tempo a disposizione (per esempio la pausa-pranzo di Mirella) viene impiegato per consumare il rapporto sessuale e mai per parlare o per scambiarsi qualche coccola. Anzi, nell’unica scena in cui i due dialogano quasi fossero una coppia legata anche da un sentimento più tenero, il pensiero di Mirella va subito al marito, come se le sembrasse più grave tentare di instaurare con l’amante un rapporto più intimo e quotidiano dal punto di vista sentimentale, piuttosto che da quello sessuale.

E in effetti Mirella continua ad essere la confidente di Bruno, il suo conforto, il suo punto di riferimento, soprattutto quando egli viene messo in cassa integrazione. Ma nel frattempo la notizia della relazione clandestina

tra Mirella e Gerry, comincia a circolare tra i colleghi del povero Bruno e così Rossella, innamorata di lui da sempre, in seguito ad una lite con lui accenna a questo segreto che ormai era tale solo per lui: in Bruno si insinua il dubbio che la moglie lo tradisca. È curioso notare come il povero operaio, preso dai suoi problemi di lavoro, cada dalle nuvole nell'apprendere quella notizia: lui aveva da qualche tempo l'impressione che la moglie non lo amasse più, ma non avrebbe mai creduto la sua Mirella capace di tradirlo con un altro uomo (infatti, quando lo scoprirà le dirà: «Non sono geloso, è qualcosa di più che ho qui dentro e non so dire»).

Bruno decide di seguire la moglie per vedere se quello che dicono i suoi colleghi è vero, ma vede Mirella con Gerry proprio quando lei aveva deciso di lasciarlo, perché quella storia stava facendo soffrire tutti e tre (lei che viveva col rimorso di tradire un marito che non lo meritava, Gerry che era costretto a vivere la sua storia d'amore in maniera clandestina e doveva accettare che la sua donna condividesse la sua vita con un altro e Bruno che veniva tradito nel momento più difficile della sua vita). Nel vedere sua moglie con un altro, Bruno resta basito e sconvolto e non riesce a reagire immediatamente. Mentre torna a casa decide di tentare di affrontare la moglie con calma, ma non riesce a controllarsi, scaricandole addosso una serie di offese e non curandosi delle sue lacrime e del fatto che lei gli ripeta

di volere restare con lui. Dopo questo sfogo, sembra sciogliersi di fronte all'abbraccio di lei e all'ultima richiesta di restare insieme; ma interrompe la riconciliazione una chiamata di Gerry, al quale non interessa salvaguardare Mirella, ma solo se stesso. Mirella non è capace di chiudere con fermezza la telefonata e Bruno va via, intimandole di lasciare libera casa sua entro la fine della settimana. Nonostante Mirella voglia restare con lui, non lo insegue e non lo cerca più, piuttosto torna tra le braccia dell'amante.

Anche Bruno sembra farsi scivolare addosso l'accaduto e si butta a capofitto sul suo progetto di lavoro, ma in realtà Mirella ha lasciato un grande vuoto nella sua vita e nonostante gli abbia fatto molto male, in cuor suo, lui continua a volerle molto bene e a sperare che tutto torni come prima. Ma quando incontra Mirella e Gerry al ristorante, cerca di dimostrare di avere superato il problema mostrandosi cordiale, anche se imbarazzato. Mirella, invece, avrebbe preferito che lui non si avvicinasse perché quella situazione la mette in estrema difficoltà; mentre Gerry cerca di ostentare un'indifferenza e una sicurezza che in realtà non gli appartengono.

A dimostrare la finta serenità di Bruno è il discorso che fa tornando al suo tavolo, in presenza del banchiere che gli avrebbe dovuto concedere il

prestito per finanziare il suo progetto di lavoro, al quale spiega la sua situazione con la ex moglie e mandando così in fumo ogni speranza di ottenere quel prestito; come se la visione di Mirella al tavolo con un altro avesse messo in secondo piano il progetto della sua vita. Perché la verità è che Bruno aveva già tentato di realizzare il suo progetto di vita nel 1989, quando aveva sposato Mirella: un progetto a due, dove l'amore sarebbe stato l'unico finanziatore e dove, al posto di un'acciaieria, sognava di creare una bella famiglia piena di bambini. Così tutti gli altri progetti, per quanto potessero essere grandi o importanti, non riuscivano a prendere il posto del suo vero sogno: un sogno che era stato vissuto ad occhi aperti fino a quando Mirella era rimasta al suo fianco. E infatti anche quando Bruno si risveglia in ospedale, in seguito a un infarto (guarda caso, avuto proprio dopo essere uscito dal ristorante in cui aveva incontrato Mirella), il suo primo pensiero è lei: vuole che sia avvisata, desidererebbe averla al suo fianco come era sempre successo nei suoi momenti difficili e, soprattutto, vuole vedere come la donna reagirà a quella notizia. E in effetti Mirella sta malissimo al pensiero che il suo Bruno sia in ospedale, ma non ha il coraggio di andarlo a trovare perché significherebbe affrontare anche i suoi genitori e i suoi amici. Ma proprio come era successo per Gerry qualche tempo prima, anche adesso sente una spinta più forte di lei che le dà il

coraggio di andarlo a trovare: Bruno è talmente contento di vederla che quasi non ci crede, e si accende dentro di lui subito la speranza che non tutto è perduto; lei è dolce e affettuosa e dai suoi occhi trapela tutto il bene che prova per l'ex marito, soprattutto nel momento in cui lo abbraccia e gli confessa di averlo sempre pensato e di volere tornare con lui.

Così Mirella lascia Gerry con molta decisione e senza un minimo di rimorso, neanche quando il conduttore cerca di trattenerla con un atteggiamento molto infantile, ma allo stesso tempo molto tenero: in fondo Gerry ha una grande paura di rimanere da solo e, comunque, ama veramente Mirella, quindi non vorrebbe perderla e farebbe di tutto per legarla a sé per sempre. Ma Mirella sente che il suo posto è al fianco di Bruno e torna a casa per prendersi cura di lui, accettando di lavare le scale pur di mantenere se stessa e il marito: sembrano felici come un tempo, tuttavia lei dà l'impressione di annullarsi sempre più per tentare di creare delle condizioni di vita serene che permettano al marito di riprendersi e di non avere ricadute. Bruno, come sempre, non riesce a carpire i silenzi della moglie e cerca di illudersi che tutto vada bene.

Ben presto, però, i nodi vengono al pettine e la loro scarsa intesa sessuale fa scoppiare in lacrime la giovane donna che si sente tremendamente in colpa perché non riesce più ad amare il marito,

nonostante si fosse prefissata di riuscirci e anche se lui è la persona a cui vuole più bene al mondo. Purtroppo nel parlare del rapporto tra i coniugi Nardelli, si usano sempre parole come “bene”, “affetto”, “legame”, ma mai “passione”, “desiderio”; viceversa possiamo usare i termini “passione” e “desiderio” se ci riferiamo al rapporto tra Mirella e Gerry: dunque Mirella non è riuscita a trovare in un solo uomo quello di cui aveva bisogno e così non riesce a scegliere. Questa condizione antitetica la spingerà a rinunciare ad entrambi, ritornando all’isola d’Elba dai suoi genitori e lasciando Piombino (un luogo che non riesce a dimenticare), con una differenza però: di Gerry non avrà più notizie, mentre con Bruno inizierà una comunicazione epistolare che lascia trapelare la possibilità di un altro riavvicinamento tra i due; anche se, come sempre, Mirella si lascia trascinare dagli eventi, senza prendere lei l’iniziativa (il primo a scrivere è infatti Bruno).

Comunque, riportiamo le parti più significative delle due lettere.

Bruno scrive:

«C’è una bella novità», sta annunciando a Mirella il progetto di convertire un’impresa industriale in stabilimento balneare. Come al solito la lieve mestizia della *voice over* è puntualmente contrappuntata dall’ironia: «Naturalmente mi hanno accolto con grande affetto», scrive Bruno, mentre

i soci gli stanno rispondendo: «Vaffanculo, maledetta *caàta*! Ti sei degnato di *venicci* a trovare!!». Quindi conclude: «Spero non ti dispiaccia che ti ho scritto questa lettera. Ti abbraccio forte. Bruno». A Mirella non dispiace per niente, infatti si affretta a scrivergli: «Non puoi nemmeno immaginare quanto piacere mi ha fatto ricevere la tua lettera del quattordici ultimo scorso, se non m'avessi scritto te, prima o poi l'avrei fatto io. Bruno caro, ti prego di continuare a scrivermi; anche io ti scriverò, oggi come oggi non lo fa più nessuno. Ti penso sempre e ti voglio tanto bene, Mirella».

Che cos'è questo, un finale lieto o amaro? Ecco la risposta del regista: «Bruno e i nuovi soci tenteranno forse di non imporre ad altri catene che sono state loro. La storia con Mirella ricomincia per finire di nuovo. Cinema di persone che hanno bisogno di cercare ancora, e che perciò si sobbarca il finale non lieto».⁴¹

Giorgio Algranti, amico del regista e interprete del film, ci fornisce un'altra lettura: «Paolo ne *La bella vita* voleva dare uno spiraglio di ottimismo. La scena di noi che mettiamo a posto il casotto sul mare per farlo diventare uno stabilimento balneare, è il suo modo di dire alla gente che dietro un destino infelice c'è sempre la possibilità di provare a

⁴¹ Cfr. S. Mauro, *Segnocinema*, n. 70, novembre- dicembre 1994, pp. 36- 37.

cambiarlo».⁴²

A nostro avviso, comunque, il regista preferisce lasciare uno spiraglio di luce in questa storia, permettendo allo spettatore di scegliere tra un proseguo della storia d'amore tra i due coniugi o la fine definitiva.

Alla fine del film si ha la sensazione che non ci siano vincitori e vinti, né buoni né cattivi: in fondo anche Gerry Fumo è un uomo solo, che quando viene lasciato da

Mirella mostra tutta la sua deriva, la sua triste aridità, il suo sentirsi perso; dunque le sue azioni dipendono da questa insicurezza e ricadono sugli altri senza che lui se ne renda conto realmente, anche perché non è un uomo abituato ad ottenere le cose attraverso la fatica e il sudore della fronte e il suo modo di affrontare le situazioni rivelano la sua visione della vita: una specie di programma televisivo in cui lui deve sempre essere il conduttore e il protagonista, la figura vincente insomma; così la fine della storia con Mirella fa crollare le sue certezze al punto da sortire degli effetti anche sulla carriera televisiva.

Mentre Mirella è senza dubbio il polo forte del *ménage* familiare di questo film: è lei che tradisce, per evadere da una vita troppo angusta per la

⁴² Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzi*, *op. cit.*, p. 290.

sua esuberanza; è lei che ritorna, perché forse è ancora innamorata di Bruno; è lei che decide di farla nuovamente finita, perché si accorge in lacrime di non esserlo più.

Una storia, secondo Gianluca Greco (definito dallo stesso Virzì una sorta di biografo del regista), «in cui succede qualcosa di insolito, e cioè che un regista maschio capisca e racconti il punto di vista femminile; il punto di vista di una donna-femmina, prorompente nella sua fisicità. Una carnalità che irrompe sullo schermo (oltre che sulla locandina), sancendo, in un certo modo, la centralità della donna. Sia detto qui per inciso che tale carnalità – intesa come fisicità dell'atto erotico, mostrato senza reticenze – sarà sempre presente nel cinema di Virzì».⁴³

Da questo punto di vista Virzì è molto distante da Monicelli che non ama le scene d'amore: «non mi sento quasi in grado di girarle. E quelle rare volte in cui mi è capitato di doverle fare, ho preferito commentarle con una buone dose d'ironia. Comunque non ho mai girato scene di sesso vero e proprio: mi imbarazzerebbero. Ce n'è una in *Romanzo popolare* ma ho fatto in modo che inducesse al sorriso».⁴⁴

Ecco come il regista parla del film e dei suoi personaggi:

⁴³ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, op. cit. , p.240.

⁴⁴ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli*, op. cit. , p. 60.

«Ricordo, quando ero ragazzino, l'immagine degli operai a Livorno: li riconoscevi, erano belli, forti, con la catena d'oro al collo, abbronzati, orgogliosi, le donne andavano matte per loro. Oggi sentono di aver perso fascino e orgoglio, ci si vergogna della condizione di operaio. La situazione operaia negli anni Novanta a Piombino, con scioperi, licenziamenti e cassa integrazione, era tutt'altro che allegra. Il malessere non era soltanto economico, è più nella perdita di identità di una categoria sociale. C'è un po' di malinconia, ma credo che raccontare il disagio sullo schermo serva a far sentire meno soli quelli che questo disagio conoscono e vivono. Io comunque ho cercato di raccontare in modo spiritoso vicende anche tragiche. E non è un dramma operaio, ma potrebbe riguardare una qualunque coppia in qualunque altra situazione. Con un finale tutt'altro che disperato. Bruno, per esempio scopre il mare, che le ciminiere delle fonderie gli avevano nascosto, e trova altre risorse per vivere. Forse la fine della fabbrica potrebbe essere vista come una liberazione. Credo che qualcosa del genere stia avvenendo, forzatamente, nella società italiana.

Mirella è la *Madame Bovary* di provincia, colei che vive il vero dramma. Bruno sembra una vittima di tutto nella vita, i problemi del lavoro e quelli dei sentimenti si

accavallano, mentre Gerry è il solito bischerone, vittima del narcisismo e del successo, della voglia di piacere a tutti, che mi sembra molto in voga in questo momento (...)).⁴⁵

Per il personaggio di Bruno, Virzì usa queste parole: «Ne *La bella vita* volevamo metterci l'idea che l'operaio se soffre, soffre con nobiltà, non mena le mani, dissimula. Fateci caso, a un certo punto c'è un fiacco spintone come attimo di massima rabbia. Nella separazione che avviene tra Bruno e la sua bella moglie volevamo metterci anche un tono civile, una gentilezza nobile. La generosità di farsi forza l'un l'altro per non soffrire».⁴⁶

E questo film è solo l'inizio di ciò che caratterizzerà le opere di Virzì: storie di gente comune, alle prese con le difficoltà di ogni giorno, ma che nel proprio futuro vede sempre uno spiraglio di luce.

⁴⁵ Cfr. G. Volpi (a cura di), *Paolo Virzì, op. cit.*, pp. 11 – 12.

⁴⁶ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì, op. cit.*, p. 187.

CONFRONTO TRA *ROMANZO POPOLARE* E *LA BELLA VITA*.

«Attraverso la storia di un *triangolo sentimentale di ambientazione popolare* (così lo definisce lo stesso Virzi), *La bella vita* aggiorna agli anni Novanta, con connotazioni amare, la commedia di costume nostrana, la cosiddetta “commedia all’italiana”. Il debito è soprattutto con due capisaldi del genere scritti da Age e Scarpelli: *Romanzo popolare* di Monicelli, con il suo triangolo tra un metalmeccanico, la moglie ingenua e un bel poliziotto; e *Dramma della gelosia* (1970), al quale Virzi prende in prestito una battuta: nel film di Ettore Scola, il muratore comunista interpretato da Marcello Mastroianni, in crisi per il tradimento dall’amante Monica Vitti, cerca conforto dai compagni di Partito con parole simili a quelle che Bruno rivolge all’amica sindacalista ne *La bella vita* (*Ma se tua moglie non ti ama più, il sindacato lo cataloga come problema piccolo o problema grande?*)».⁴⁷

Non a caso ne *La bella vita* la voce narrante fuori campo (un elemento

⁴⁷ Cfr. Alessio Accardo e Gabriela Acerbo, *My name is Virzi*, op. cit., p. 86.

stilistico che tornerà in tanti film di Virzì) è affidata all'eroe disgraziato della storia, Bruno. È con lui, con l'operaio in crisi, che Virzì vuole che lo spettatore si identifichi. Perché nelle intenzioni il film è una riflessione sulla perdita d'identità della classe operaia, costruito intorno alla dolorosa fine di un amore. In fondo, un tempo, le mamme di Piombino che cercavano un buon partito per le figlie dicevano: «Piglialo bimba, è di Magona» (la Magona era una delle acciaierie piombinesi). Ormai quell'orgoglio operaio era svanito.

«Nella visione politica di Virzì (nell'accezione più ampia del termine), il nucleo familiare è quel microcosmo fondamentale, che è necessario analizzare se si vuole comprendere la società in cui viviamo. Non è una novità, peraltro: basti pensare al regista Ettore Scola, che ha dedicato un intero film (*La famiglia*, 1987, per l'appunto, scritto peraltro assieme a Furio Scarpelli) a quel microcosmo fondamentale. Ma, in fondo, anche per l'altro grande patriarca della commedia all'italiana, Mario Monicelli, la famiglia era un "punto di vista" centrale per osservare luci e ombre della società contemporanea (*Panni sporchi*, 1999, e *Parenti serpenti*, 1992, per citare solo due titoli). Forse perché, in un paese tradizionalista e così impregnato dei valori del cattolicesimo come l'Italia (il paese che contiene lo Stato della Chiesa, e non solo geograficamente), l'istituto familiare è un

totem col quale, vuoi per santificarlo, vuoi per contestarlo, si deve fare i conti». ⁴⁸

Ma cerchiamo di addentrarci nel cuore della nostra analisi, tentando di individuare le analogie e le differenze tra le due opere. Per far ciò, però, è bene tenere presente che i due film appartengono a due fasi storiche diverse (*Romanzo popolare* è del 1974, *La bella vita* è del 1994), così come i due registi fanno parte di due generazioni molto distanti (Monicelli, come è già stato detto, è nato nel 1915; Virzì è nato nel 1964).

ANALOGIE

Tra le somiglianze da annoverare, una delle più importanti è, senza dubbio, l'aderenza linguistica alla realtà. Monicelli realizza una specie di *koinè* linguistica (cioè di lingua sovra-dialettale o regionale), soprattutto per il personaggio di Giulio ma anche di Salvatore (si pensi agli intercalari di Giulio del tipo «sa ghè!» ecc.), che viene arricchita da una serie di prestiti derivati dal politichese, appreso dal contatto strettissimo con il

⁴⁸ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, op. cit., pp. 234- 235.

sindacato, e dal linguaggio sportivo (o meglio calcistico), che caratterizza anche gli altri personaggi maschili del film (tra tutti Giovanni e Salvatore). Anche l'origine meridionale di Vincenzina, Giovanni, Salvatore e la sua famiglia, è sottolineata da una marcata cadenza locale e dall'uso di termini dialettali (si pensi alla frase detta in più circostanze da uno dei due gemelli, stufo di essere scambiato per il fratello: «Santo sugno!», con relativa postposizione del verbo, tipica dei dialetti meridionali). Inoltre Giovanni, il questurino, usa una serie di termini e di frasi stereotipate tipiche del linguaggio burocratico.

Analogamente, tutti i personaggi de *La bella vita* sono caratterizzati da un marcato accento toscano, proprio per mantenersi aderenti alla realtà.

Un altro aspetto molto importante riscontrato in entrambi i registi è la loro vena femminista: questo dato, oltre a essere molto raro, è molto curioso, perché difficilmente gli uomini riescono a cogliere così bene le sfumature dell'animo femminile e a raccontarlo con tanta delicatezza e maestria. Inoltre questo aspetto è confermato da alcuni elementi che non riguardano unicamente i due film in questione: per esempio Monicelli girerà un film nel quale le protagoniste indiscusse sono le donne (*Speriamo che sia femmina*, 1986) e già qualche anno prima aveva lanciato nel mondo della commedia Monica Vitti nel film *La ragazza con la pistola* (1968),

una specie di antenata della nostra Vincenzina di *Romanzo popolare*, che lascia la Sicilia per vendicare il disonore subito uccidendo l'amante Vincenzo Macaluso, ma una volta arrivata in Inghilterra conosce un mondo completamente diverso dal suo che le permette di emanciparsi e di trovare una vendetta molto più sottile (e non meno efficace), senza bisogno di ricorrere alla violenza.

Anche Virzì esprime la sua sensibilità nei confronti del mondo femminile in altri suoi film: si pensi a *Caterina va in città*, in cui la protagonista è una ragazzina di provincia la cui ingenuità viene minata dal suo trasferimento in città (a Roma); oppure si pensi a *Tutta la vita davanti*, dove una bravissima Isabella Ragonese cerca di sbarcare il lunario lavorando in un call center (nonostante una laurea in filosofia conseguita a pieni voti) e intreccia la sua storia con la vita di altre due donne: Sonia (Micaela Ramazzotti, moglie di Virzì), ragazza madre che di giorno lavora al call center e la sera lavora in un night, e Daniela (Sabrina Ferilli) responsabile del settore "Risorse Umane" del call center e amante del suo capo. In questo contesto, è impossibile non citare l'ultimo lavoro di Virzì, *La prima cosa bella*, la storia di una madre che non si perde mai d'animo (neanche durante la fase terminale della sua malattia), perché ama profondamente la vita e i suoi due figli.

Un'altra anomalia rilevabile è la struttura del finale, nel quale si nota, in entrambi i casi, un cambiamento repentino del punto di vista. Per quanto riguarda *Romanzo popolare*, inizialmente sembra che i coniugi Blasetti stiano riuscendo a superare i propri problemi di coppia in maniera esemplare e lo spettatore ha l'impressione che tutto sia tornato come prima, soprattutto dopo che Giulio (seguendo Vincenzina) ha potuto constatare con i propri occhi la fedeltà della moglie, che ormai esce solo per sbrigare le commissioni domestiche. Ma la lettera anonima, unita a qualche strano atteggiamento di Vincenzina (che smette di ballare con il marito perché sente la canzone che aveva ascoltato con Giovanni mentre davano libero sfogo alla propria passione; oppure invoca il nome dell'amante durante il sonno) e all'incubo fatto da Giovanni, mettono in crisi quest'ultimo che perde il lume della ragione. A questo punto, ci si aspetterebbe un ritorno di Vincenzina con uno dei due uomini (inizialmente il preferito sembra Giovanni perché l'accoglie in casa sua; subito dopo però guadagna terreno Giulio perché Giovanni confessa di aver tentato di rovinare il loro matrimonio con l'invio della lettera anonima), ma Vincenzina stupisce tutti (sia i due uomini, sia il pubblico), scegliendo una vita indipendente e svincolata dalla subalternità provata al fianco dei due amici/rivali.

Lo stesso copione si ripete (pressappoco) ne *La bella vita*: Mirella torna con Bruno e la loro vita di coppia sembra essere tornata alla serenità di un tempo, ma all'improvviso Mirella rivela tutta la sua insofferenza nei confronti di quella relazione e i due coniugi decidono di lasciarsi. Anche qui la soluzione più ovvia sarebbe un ritorno della donna al suo amante, invece Mirella sceglie di tornare nel suo paese d'origine per riscoprire se stessa e riuscire a discernere tra i suoi desideri contrastanti e poco chiari anche a lei.

Inoltre in entrambi i film troviamo un epilogo nel quale si racconta la nuova vita dei protagonisti e si nota la volontà di concludere con un finale aperto nel quale lo spettatore ha la possibilità di leggere due finali: uno positivo (si intravede la possibilità di un ricongiungimento delle due coppie) e uno negativo (si può supporre che per i Blasetti e i Nardelli il matrimonio sia solo un ricordo lontano, che non tornerà più realtà).

In queste due conclusioni emerge la stessa attenzione per il dettaglio e l'amore per un lavoro d'inchiesta che precede la stesura della sceneggiatura e permette la totale aderenza e fedeltà nei confronti della realtà.

Tuttavia questi due film non parlano solo di un amore finito ma ci forniscono anche un racconto dettagliato della situazione degli operai degli anni Settanta (nel caso del primo) e degli anni Novanta (nel caso del film

più recente). Per esempio, è molto profonda la scena in cui Giulio mostra a Vincenzina la fabbrica in cui lavora, dalla terrazza del proprio condominio: «Guarda, eccola là. La fabbrica. (...) È il fumo che la distingue. Come una bandiera, (...) sempre acceso, feriali e festivi! Vedi quella ciminiera col fumo scuro? Più a destra ce n'è uno verdino, e dietro un rossastro e a sinistra lo vedi quel bel fumo giallo? Quel fumo giallo è la fabbrica mia. L'hai vista? Io vedo un fumo tutto uguale, disse Vincenzina».⁴⁹ Ma Giulio spiega subito seguendo i suoi progetti futuri: «Ma a parte questa mia lealtà verso fabbrica e lavoro devo dire che oramai il mio obiettivo è il seguente: andare in pensione, anche perché volevo dedicarmi alla mia piccola famiglia magari avere altri figli, basta col trantran della fabbrica basta con lo sfruttamento! (...) Il sottoscritto lavora ai reparti montaggio e anche verniciatura da ben trent'anni! Svizzera, Germania (Dusseldorf), Milano, Sesto, riMilano! Credo avere diritto di essermi rotto i cosiddetti, e come me tanti operai uguali a me! Il ministro Preti a suo tempo ebbe a condannare pubblicamente la “disaffezione operaia”, ma che ci vuole fare onorevole, essa è diffusa perché stare alla catena per anni e anni è molto dura sa?».⁵⁰

Anche *La bella vita* dimostra molta attenzione nei confronti della crisi delle acciaierie di Piombino e, dunque, della vita degli operai che vi

⁴⁹ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , pp. 17- 18.

⁵⁰ *Ibidem.*

lavorano. Ecco cosa dice lo stesso regista del suo film: «Tra i “padri” dei quali riconosco l’influenza c’è Monicelli, lo zio nobile del mio piccolo film è *Romanzo popolare*, con Tognazzi, operaio sindacalizzatissimo, alle prese col problema delle corna. Anche lì c’era la classe operaia, ma lo stato d’animo era diverso. *Un operaio davanti alla fabbrica è come un bambino davanti al panettone* si diceva in quel film. In *La bella vita*, negli anni Novanta, invece mi sembra significativa la battuta *Una volta la classe operaia ispirava i politici e i poeti. Ora quando s’appare noialtri in televisione, cala l’audience*. È cambiato tutto. Ricordo, quando ero ragazzino, l’immagine degli operai a Livorno. Li riconoscevi, erano belli, forti, con la catena d’oro al collo, abbronzati, orgogliosi, le donne andavano matte per loro. Oggi sentono di aver perso fascino e orgoglio, ci si vergogna della condizione di operaio. La situazione operaia negli anni Novanta a Piombino, con scioperi, licenziamenti e cassa integrazione, era tutt’altro che allegra. Il malessere non è soltanto economico, è più nella perdita di identità di una categoria sociale. C’è un po’ di malinconia, ma credo che raccontare il disagio sullo schermo serva a far sentire meno soli quelli che questo disagio conoscono e vivono. (...) E non è un dramma operaio, ma potrebbe riguardare qualunque coppia in qualunque altra situazione. (...) Forse la fine della fabbrica potrebbe essere vista come una

liberazione. Credo che qualcosa del genere stia avvenendo, forzatamente, nella società italiana».⁵¹

Dunque, nel film di Virzì viene dedicato molto più spazio a questo argomento rispetto a quello di Monicelli: l'ambiente industriale e provinciale è d'un realismo attendibile; la perdita del lavoro non viene vista soltanto nei termini pancatastrofici sempre usati dai media; la conclusione non totalmente nera (invece di una piccola azienda i cassintegrati mettono su uno stabilimento balneare e, come già detto, i rapporti tra marito e moglie riprendono per lettera) sarà consolatoria, ma non è incongrua. Inoltre nella Piombino di quel periodo, raccontata da Virzì, il privato e il politico si mescolano.

Un'altra componente simile dei due film è la presenza di un "terzo incomodo": Giovanni nel film degli anni Settanta e Gerry in quello degli anni Novanta. Entrambi sconvolgono una vita di coppia apparentemente serena e stabile, o forse, più semplicemente, trovano spazio proprio perché in realtà quelle relazioni coniugali così tranquille lo erano al punto da aver ucciso l'amore e il desiderio dell'altro. Vincenzina e Mirella sono dominate dalla routine e hanno annullato se stesse per lasciare spazio ai loro mariti,

⁵¹ Cfr. G. Volpi (a cura di), *Paolo Virzì, op. cit.*, pp. 11- 12.

molto più attenti a se stessi che agli altri.

Ma tra Giovanni e Gerry si nota una differenza non di poco conto: Giovanni, infatti, è un amico di Giulio, frequenta assiduamente casa sua e deve molto all'amico perché prima di incontrarlo passava il tempo libero da solo. Con lui non trova solo un "compagno di giochi", ma trova una vera e propria famiglia che lo accoglie in casa come se fosse un parente. Nonostante ciò, non prova il minimo rimorso nel corteggiare insistentemente Vincenzina, o per aver minato per ben due volte la serenità e la vita di Giulio (rovinata per sempre dalla lettera anonima scritta proprio da lui). Anzi, c'è un dialogo tra Vincenzina e l'amante che chiarisce perfettamente la posizione di lui e il conflitto interiore vissuto da lei: *«Ma a Giulio non ci pensi? gridò Vincenzina. Non tieni infamia per lui, traditore? Sì, Giulio mi fa pena ma l'amore è più grande di un amico! L'amore se ne fotte di tutto: amicizia, onestà, ospitalità e disciplina! (...)»*⁵², risponde Giovanni. Così Giulio, a differenza di Bruno, si sente doppiamente tradito e, se già risulta difficile accettare un tradimento, è ancora più difficile sapere che tua moglie ti ha tradito da un amico che avevi accolto a casa.

⁵² Cfr. Age- Scarpelli- Moniceli, *op. cit.* , p. 86.

Bruno, invece, conosce Gerry solo di vista perché segue la sua trasmissione insieme a Mirella, quindi non se la prende con il rivale ma scarica tutta la rabbia sulla moglie fedifraga. D'altra parte, sia Giulio che Bruno dimostrano di essere superiori alle bassezze dei due rivali, nel momento in cui ne hanno l'occasione. Giulio quando va a cercare Vincenzina a casa di Giovanni e si accorge che è scappata: Giovanni gli offre il caffè e lui accetta, si siede accanto a lui, sorseggiano il caffè in silenzio e poi Giulio si chiede ad alta voce: «Ma perché se n'è andata? Chissà. Mah! Valle a capire, le donne».⁵³

Anche Bruno si dimostra indulgente nei confronti di chi ha preso il suo posto: infatti la sera in cui incontra al ristorante la nuova coppia, si avvicina e li saluta cordialmente; gesto che imbarazza Mirella e Gerry (che tra l'altro sono in compagnia di altri amici), forse perché gli fa sentire il peso delle loro azioni così ingiuste nei confronti di Bruno.

I narratori delle due storie sono, non a caso, i due mariti, vittime probabilmente della scarsa attenzione nei confronti dell'altro componente della coppia. Infatti Giulio pecca di eccesso di padronanza di sé e di scarsa considerazione per le opinioni della moglie: è lui a prendere le decisioni in

⁵³ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , p. 116.

casa, anche quando queste riguardano la moglie (come, per esempio, la decisione di partire da solo per la morte della prozia di Vincenzina), ed è sempre lui a credere che il mondo della moglie inizi e finisca con lui solo perché è molto più giovane e perché proviene dal sud. Purtroppo le sue certezze crolleranno repentinamente con la scoperta dell'amore di Vincenzina nei confronti dell'amico Giovanni. Inoltre, in un'intervista è lo stesso Monicelli a sottolineare che «il caso di Tognazzi in *Romanzo popolare* è uno dei pochi in cui il racconto in prima persona ha un senso, perché non sa effettivamente cosa fanno gli altri: sua moglie e il suo presunto amante. E quello che saprà in seguito lo saprà attraverso il racconto della Muti».⁵⁴ Anche Bruno si dimostra poco attento alle esigenze della moglie, perché troppo preso dai suoi problemi di lavoro, e perché troppo sicuro del fatto che la sua Mirella non cedrebbe mai a un altro uomo. Ma arriverà anche per lui il momento in cui la dura verità gli verrà sbattuta in faccia senza un briciolo di riguardo nei confronti della sua sensibilità.

Eppure tutti e due sono disposti a perdonare e comprendere la propria moglie, concedendole una seconda possibilità. Giulio prova subito a

⁵⁴ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, pp. 69- 70.

perdonare l'amata e a risollevarla la propria vita di coppia, ma dimostra molta diffidenza nei suoi confronti, al punto da pedinarla per capire se effettivamente la sua storia con Giovanni è finita. In più l'arrivo della lettera anonima gli impedisce di andare avanti perché ferisce troppo profondamente il suo orgoglio.

Al contrario, Bruno caccia di casa Mirella immediatamente, per poi accoglierla a braccia aperte nel momento in cui lei gli chiede perdono, nonostante abbia anche vissuto (durante il periodo della separazione) con Gerry. Tuttavia il loro rapporto non riesce a risollevarsi ed entrambi capiscono di non provare più niente l'uno per l'altra.

Un'altra somiglianza fra i due protagonisti maschili della vicenda è il modo di reagire al tradimento: entrambi quando lo scoprono passano molto tempo sotto la pioggia, quasi come se non si accorgessero di quest'ultima o, meglio, come se si sentissero di non avere più niente da perdere; entrambi si ripromettono di mantenere la calma e di cercare di comprendere la moglie, ma tutti e due non ci riescono, passando velocemente alle urla, agli insulti e rischiando addirittura di alzare le mani contro la propria amata. Ma alla rabbia segue subito il pianto, sintomo di una profonda delusione, mescolata all'amarezza e al dolore di scoprire che la tua donna ama un altro.

Un'altra caratteristica curiosa dei due film è che l'inizio non lascia assolutamente presagire quello che accadrà, anzi, nel caso di *Romanzo popolare*, si potrebbe inizialmente pensare che quello incline all'adulterio sia Giulio, un uomo che subisce molto il fascino femminile e che prima di incontrare Vincenzina ha avuto moltissime relazioni fugaci con donne di tutte le età e di diversi strati sociali. Così la giovane moglie si dimostra molto gelosa del passato del marito e si sente minacciata da questo suo passato libertino. Riportiamo un dialogo molto significativo in tal senso: «Chissà quante donne hai portato in questa stanza! Dice vago Giulio: *Bè. E essa: Lo ammetti leggermente. Io: È acqua passata non macina più*». (...) E aggiunse: *Quante volte hai fatto l'amore nella tua vita? Lalà, Vincenzina! Che domande? Ma vediamo un po'?* Facciamo una media di ogni tre giorni, va, in capo a un anno centoventi, moltiplicato trentadue anni abbiamo due per sei, dal risultato leva cinquecento giorni di prigionia e diciamo un totale di tremila e trecento volte. Come vedi Vincenzina tutto è scienza esatta non c'è più posto per la cieca gelosia, siamo nel decennio degli anni Settanta! E lei sbalordendomi: *E se pure io avessi fatto all'amore tremila e trecento volte come te? Alla tua età, dissi perplesso. Ma che diresti?* E io molto obiettivamente: *Direi esagerata. Sì? Non un'altra parola? Quale altra parola, casco dalle nuvole? Una parola che*

starebbe assai bene a quelle zozze che portavi in questa stanza e che comincia con Pu! Ridacchiavo sia lusingato dal suo amore che con imbarazzo: *Via via, è gelosa la mia cocchetta? (...) Amo solo te*». ⁵⁵ In questo momento nessuno, neanche Giulio, può immaginare che a tradire sarà proprio l'ingenua Vincenzina.

Anche nel film di Virzì l'inizio idilliaco non fa pensare ad una futura rottura del rapporto: il film inizia con il matrimonio di Mirella e Bruno e i due sembrano molto felici di coronare il loro sogno d'amore, niente fa pensare alla possibilità che Mirella possa tradire il marito.

Eppure sia Vincenzina che Mirella scoprono la passione solo dopo aver conosciuto i rispettivi futuri amanti, come se l'amore per il marito fosse qualcosa di diverso, di incompleto, che non ha nulla a che vedere con il fuoco che arde di cui parla Vincenzina, o con quella forza irresistibile di cui è vittima Mirella. Forse perché Giulio e Bruno rappresentano altro, non un amante: Giulio funge più da figura paterna, protettiva, capace di coccolare Vincenzina; mentre Bruno e Mirella si rendono conto di essere diventati come fratelli. In entrambi i casi, dunque, si tratta di un amore molto grande, ma ben diverso da quello che dovrebbe esistere tra marito e

⁵⁵ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, op. cit. , pp. 11- 12.

moglie.

Nonostante la loro infedeltà, però, le due donne non risultano sgradevoli agli occhi dello spettatore. Di certo, questo è merito degli autori del film, che hanno costruito ogni singolo personaggio (anche quelli minori) con grande cura e attenzione per il particolare. Vincenzina, per esempio, suscita tenerezza perché è quasi una bambina nel suo modo di fare, di relazionarsi a Giulio e inizialmente a Giovanni; è ingenua, è fresca, è sincera, al punto da non risparmiare al marito i particolari del suo tradimento solo perché lui le aveva chiesto di essere totalmente sincera e le aveva promesso che non si sarebbe arrabbiato.

Anche Mirella è molto ingenua e vive in un mondo tutto suo, fatto di sogni, di speranze, di voglia di vivere una vita diversa; in più è molto sensibile e pensa continuamente alla sofferenza provocata al povero Bruno.

Molto enigmatico il finale di entrambi i film: si tratta di un finale “aperto”, soggetto a diverse interpretazioni, ma che di certo vuole smorzare i toni malinconici della fine di un amore.

In *Romanzo popolare*, per esempio, Vincenzina e Giulio non riescono a ricreare lo stesso rapporto con un'altra persona (anche se Vincenzina, a differenza di Giulio, per lo meno ci prova), e la proposta di Giulio di incontrarsi qualche volta a pranzo fa trapelare il suo desiderio (magari

recondito e nascosto) di tornare con la moglie e fa capire quanto pesi su di lui il fallimento di quel matrimonio che sembrava perfetto. Vincenzina, invece, si dimostra più fredda e sembra quasi che non creda più nell'amore: del resto non è più la ragazzina disincantata e ingenua di un tempo, adesso è una donna abituata a vivere da sola, senza sentire necessariamente il bisogno di un uomo. D'altra parte, però, non rifiuta la proposta del marito, quindi probabilmente anche lei spererebbe in una riconciliazione. Forse, in questo momento, la donna sta solo cercando di esprimere il risentimento nutrito nei confronti del marito incapace di concederle una seconda possibilità e che ha usato un modo molto meschino per troncare la loro relazione, umiliandola davanti a tutti e senza curarsi del trauma subito anche dal figlio. Eppure, quella tra Giulio e Vincenzina sembrerebbe una storia destinata a un lieto-fine, anche perché i due si sono amati veramente, e probabilmente la giovane età di Vincenzina le ha fatto scambiare un'infatuazione banale (nei confronti del questurino) per un grande amore.

Stesso finale "aperto", come è stato già anticipato, per *La bella vita*; anche in questo caso è il marito a fare il primo passo: Bruno, infatti, decide di scrivere a Mirella, dimostrando la sua difficoltà a staccarsi totalmente da lei. Anche Mirella è molto contenta di sentirlo e, a differenza di Vincenzina, esprime questa sua gioia utilizzando un tono molto affettuoso

(«Bruno caro!») e esortandolo a continuare questa attività epistolare, che forse rivela l'animo romantico dei due, probabilmente incapaci di comunicare le proprie emozioni dialogando faccia a faccia e quindi facilitati da un mezzo di comunicazione comunque efficace e affascinante come la lettera (dice infatti Mirella: «Scrivimi ancora, ch  al giorno d'oggi non lo fa pi  nessuno»).   anche vero, per , che rispetto ai protagonisti del film monicelliano i coniugi Nardelli decidono di separarsi perch  si accorgono di non provare pi  niente per l'altro, solo un grande affetto: questo fa presupporre che una riconciliazione immediata non abbia molto motivo di esistere, ma non si esclude un lavoro di discernimento capace di far incrociare nuovamente le loro strade.

Dunque, le analogie tra i due film sono numerose ed evidenti e testimoniano la volont  di Virz  di rendere omaggio a uno dei padri della commedia all'italiana.

DIFFERENZE

Una delle differenze che saltano subito all'occhio riguarda la diversità stilistica nel raccontare la storia: *Romanzo popolare*, infatti, inizia con un lungo *flashback*, nel quale Giulio spiega quali sono i motivi che lo hanno ridotto a recarsi in un centro estetico per cercare di sembrare più giovane. Inoltre, ogni punto saliente della storia viene ripresentato allo spettatore attraverso una moviola immaginaria giostrata dalla mente di Giulio, che analizza con spirito critico ogni suo gesto (come se si sentisse l'unico vero colpevole della fine del suo matrimonio) e che se potesse farebbe di tutto per riscrivere la sua storia, evitando quegli imperdonabili errori. *Romanzo popolare* è il film più complesso di Monicelli dal punto di vista della costruzione temporale. Il *flashback* diventa parte della storia e gioca su due piani: uno è puramente descrittivo, l'altro esprime il punto di vista di Tognazzi che "usa" in prima persona la moviola (ferma l'immagine, riavvolge il nastro, commenta). Monicelli spiega la sua trovata in questo modo: «La storia comincia davanti allo specchio dell'estetista dove Tognazzi si è tinto i capelli e ha cambiato pettinatura. Il resoconto della sua disfatta amorosa riprende dall'inizio, per poi arrivare al punto di partenza e procedere verso il finale, in cui all'improvviso il punto di vista di Tognazzi si pone sullo stesso piano di quello della Muti e di Placido che raccontano

come le cose sono andate a finire per ognuno di loro. Questa costruzione è la più azzardata e la più riuscita nel mio cinema, anche per l'ottima resa del contrappunto ironico di Tognazzi, che "controlla" la moviola ma non può controllare gli sviluppi dei fatti». ⁵⁶

La bella vita, invece, è molto più lineare e semplice nel suo modo di raccontare le vicende degli operai di Piombino e della famiglia Nardelli: il racconto inizia con il matrimonio tra Mirella e Bruno, per poi seguire la cronologia della storia, fino alla separazione definitiva (o apparentemente definitiva).

Un'altra differenza tra le due coppie, riguarda il loro rapporto: Giulio e Vincenzina non hanno un fidanzamento lungo alle spalle come Mirella e Bruno, quindi anche dopo il matrimonio sono ancora alla scoperta dell'altro, sono molto attratti, non affrontano mai una discussione seria, tutto si riduce al gioco e ogni conversazione si conclude sotto le coperte, anche perché per Vincenzina (che ha solo diciassette anni) l'aspetto sessuale è ancora tutto da scoprire e da gustare. Ecco come racconta Giulio la reazione di Vincenzina dopo averlo visto litigare con l'uomo che le

aveva vietato l'ingresso al cinema perché minorenne: «Poco dopo sotto le lenzuola essa non fu mai tanto tenera e appassionata per il suo uomo che

⁵⁶ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana*, op. cit. , p. 72.

aveva visto battersi con successo contro quel ragazzo campione indiscusso di cing- fhu, in ogni sua carezza in ogni suo bacio sentivo ammirazione e delicatezza totale! Ero il suo uomo! (...)».⁵⁷

Bruno e Mirella, invece, non dimostrano la stessa attrazione l'uno per l'altra e l'aspetto sessuale non sembra rappresentare un punto cardine del loro rapporto. Forse è proprio per questo che Mirella cade così facilmente tra le braccia di Gerry: perché non si sente desiderata da Bruno e perché si sente fortemente attratta da Fumo. Neanche quando Mirella lascia l'amante per tornare con il marito, i due riescono a trovare un'intesa sessuale, e così comprendono che il loro amore si è trasformato in un profondo affetto, simile a quello tra un fratello e una sorella.

Comunque è anche vero che tra Giulio e Bruno c'è una differenza enorme: Giulio è un uomo estremamente intelligente e affascinante, che mira a migliorarsi (almeno fino a quando non lascia Vincenzina), che non ha paura di affrontare il suo capo a muso duro. La sua vitalità riesce a creare un clima sempre molto gioviale all'interno delle quattro mura

domestiche, e nonostante il suo lavoro sia faticoso e poco soddisfacente, non fa mai mancare le sue attenzioni a Vincenzina. Ma dietro a questo suo atteggiamento apparentemente superficiale nel modo di affrontare la vita

⁵⁷ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , p. 17.

c'è un uomo profondo, riflessivo e sensibile, che cerca di comprendere la moglie nel momento in cui lo tradisce e che chiede a se stesso di superarsi tentando di concederle il perdono. Tenerissimo è il dialogo tra i due quando decidono di ricominciare da capo: *«Ricordati Giulio, essa rispose, che io t'ho detto tutto per essere pulita, anche se me ne cacci. Io non ti caccio. Sei tu che devi scegliere. E mi alzai. Già l'ho fatto. Tra te e esso ho scelto mio marito. Perché io sono tua moglie e questa è la nostra creatura. In fondo era vero, aveva ceduto una sola volta (anche se circa quattro) ma s'era ripresa subito. E poi era inutile stare tanto a soppesare, io non potevo fare a meno di lei. Dissi con malinconia: Vorrà dire che non sarai più la moglie bambina. Solo la moglie, disse lei. Non è meglio? Ci pensai poi dissi così: Forse. Importante è stare insieme».*⁵⁸

In fondo Giulio è un uomo che dimostra di credere saldamente in determinati valori, quali la famiglia, la fedeltà, il rispetto della libertà altrui, il perdono; e anche quando, attraverso il pianto, ci dimostra tutta la sua

fragilità e il suo amore totale nei confronti della moglie, la sua immagine non perde credito in termini di virilità, anzi quel suo gesto lo rende ancora di più un uomo vero, un uomo che non ha paura di mostrarsi debole agli occhi della moglie, perché le ha offerto tutto se stesso. D'altra parte questa

⁵⁸ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.*, p. 94.

esperienza così traumatica lo renderà molto insicuro, al punto da sentire il bisogno di ringiovanire il suo aspetto; e dopo l'abbandono definitivo di Vincenzina, pian piano la sua vitalità e il suo carisma perderanno smalto perché Giulio sente di aver perso la sua "linfa vitale": la sua amata famiglia.

Al contrario Bruno si mostra subito come un uomo debole, mediocre, che si accontenta di ciò che ha già senza capire che le relazioni vanno alimentate come un fuoco attraverso tanti piccoli gesti. Così la sua famiglia appare da subito un po' sottotono, inadatta a una donna spumeggiante come Mirella, soprattutto nel momento in cui subentrano i problemi di lavoro: da quel momento Bruno viene totalmente assorbito da questo problema, al punto da trasformarlo in una vera e propria ossessione che lo porta a proferire parola con la moglie solo per parlare di questo. È talmente preso da altro che non si accorge neanche dei cambiamenti di Mirella. Così la scoperta del tradimento della moglie lo scuote come una doccia fredda e gli fa capire che è il momento di reagire, di riprendersi in mano la sua vita; anche se in realtà Bruno si fa sempre trascinare dagli eventi, non prende mai una decisione, (tranne quando lascia la moglie): l'idea di aprire un'impresa è dei suoi amici e anche il riavvicinamento con Mirella avviene grazie a lei; così come alla fine verrà lasciato da quest'ultima che capisce di

non amarlo più. Però, a differenza di Giulio, questo evento provocherà un cambiamento positivo in Bruno, che riscoprirà il piacere di vivere e addirittura prenderà la decisione di scrivere alla sua cara Mirella, con la quale, vada come vada, non ha intenzione di sciogliere il legame sentimentale che li unisce.

Come è già stato accennato nel paragrafo precedente, un'altra differenza si riscontra nel rivale dei due uomini, perché nel caso di Giulio si tratta di un amico del quale Giulio si fida al punto da considerarlo parte integrante della sua famiglia, quasi alla stregua della famiglia di Salvatore. Giulio e Giovanni sono sempre assieme: la domenica vanno allo stadio, la sera giocano a carte, oppure escono tutti insieme a svagarsi un po' (insieme a Vincenzina). L'unica occasione in cui Giovanni non viene invitato a casa Blasetti è l'anniversario di matrimonio dei due coniugi. È Vincenzina a decidere di non invitarlo, perché si è accorta di amarlo e cerca di evitarlo per mantenersi fedele al marito: *«E adesso tutti a tavola che è pronto!* Vincenzina dice. Armetta dice strofinandosi le mani contento: *Ci siamo tutti? Và che masnada!* Gli altri dicono accomodandosi: *Tutti!. No,* dice non mi ricordo chi, *Manca il Giovanni! Non viene il Pizzullo Giovanni?* Io guardai Vincenzina dispiaciuto di quella dimenticanza e essa disse con curiosa e improvvisa rabbia: *NO! Non viene! Non gliel'abbiamo detto! Mi*

*pare meglio stare fra noi amici intimi, sempre questo Giovanni! Armida dammi una mano a scolare la pasta!...Io restai un po' perplesso e anche gli altri forse mentre Armetta legandosi il tovagliolo col fiocco dietro al collo mi diceva piano: Perché, non è simpatico il Giovanni? E io alzandomi di spalle: A me sì, si vede che a lei no, peccato. E con allegria strillai: I bicchieri! Un bel brindisi!!».*⁵⁹

Quindi Giulio dovrà fare i conti con un doppio tradimento: quello della moglie e quello dell'amico, e alla fine li perderà entrambi.

Completamente diversa la condizione di Bruno, che non conosce il suo rivale, se non di vista perché conduttore di una trasmissione televisiva locale. Infatti Bruno, quando scopre il tradimento, è completamente concentrato sulla delusione causata dalla moglie e non dimostra rabbia nei confronti di Gerry (a differenza di Giulio che va da Giovanni con il fucile in mano per ucciderlo e lavare l'onta del disonore subito). Anzi, quando

Bruno incontra Mirella e il suo nuovo compagno, dimostra di essere molto civile e "moderno" nel suo atteggiamento.

Inoltre, Bruno non si pone neanche lontanamente il problema di essere tacciato dagli altri come "cornuto", il suo problema è unicamente quello di essere stato tradito dalla persona della quale si fidava di più; così, anche

⁵⁹ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, op. cit. , p. 43.

quando ritornano insieme, Bruno non ci pensa due volte a riaccogliere a braccia aperte Mirella.

Giulio, invece, ha esattamente la reazione opposta: fino a quando crede che l'unico a essere a conoscenza dell'adulterio della moglie sia lui, riesce a perdonarla e a ricominciare da zero (anche se con un po' di legittima diffidenza). Ma l'arrivo della lettera capovolge completamente il punto di vista dell'uomo, e la difesa del proprio onore vince addirittura la voglia di non perdere Vincenzina.

C'è da dire, però, che Giulio e Bruno appartengono a due generazioni completamente diverse: in fondo Giulio, per quanto possa essere moderno e aperto alle novità del suo tempo, è pur sempre un uomo degli anni Settanta e, se relazionato a questo dato, il suo comportamento risulta più che elastico. Non solo: la lettera anonima è stata scritta da Giovanni, dunque da una persona che conosceva bene Giulio e sapeva in che modo provocarlo. Giusto per capire a cosa ci si riferisce, ecco il testo della lettera: «SI NOTIFICA CHE LA DI LEI CONIUGE LA TRADISCE COL SUO AMICO IN DIVISA. SEI SULLA BOCCA DI TUTTI, TUTTI RIDONO DI TE, CHE ASPETTI A CACCIARLA DAL TUO TETTO CHE NON SI

MERITA? SE SEI UN UOMO DI CUI SENZA OFFESA DUBBITIAMO.
IN FEDE. FIRMATO UN AMICO».⁶⁰

Comunque sia, le due vittime di questi due film restano Giulio e Bruno e, come tali, è affidato a loro il compito di raccontare la storia; perché sono quelli che sono stati segnati maggiormente da queste vicende, soprattutto perché succubi di una decisione altrui. Ma nel tono e nel modo di raccontare la storia ci sono delle differenze: Giulio, infatti, cerca di rivivere l'accaduto analizzandolo passo dopo passo per cercare di comprendere il motivo di quel tradimento, dunque per trovare un alibi alla sua ingenua mogliettina che egli non riteneva capace di un simile atto. Il risultato è che le sue continue moviole riguardano lui e i suoi atteggiamenti, come se si sentisse il vero responsabile di quel tradimento. Questo aspetto da un lato lo nobilita perché capace di compiere un'autocritica anche di fronte a un'azione della quale lui, almeno agli occhi degli altri, non ha colpa; ma dall'altro lo porta ad assumere un atteggiamento eccessivamente colpevolista che lo rende sempre più insicuro e abitato dal rimorso.

Bruno, invece, nel suo racconto rasenta una serenità sbalorditiva, non perché non sia rimasto ferito, ma probabilmente la perdita del lavoro, unita

⁶⁰ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.*, p. 103, abbiamo mantenuto il carattere in stampatello presente nella sceneggiatura.

alla separazione dalla moglie e all'infarto, lo ha reso più freddo e disincantato, come se avesse deciso di rassegnarsi agli inconvenienti della vita, perché convinto che l'uomo è solo un burattino nelle mani di un crudele destino.

Un'altra differenza si nota nel rapporto coniugale tra i personaggi dei due film: per esempio, la differenza d'età che intercorre tra Vincenzina e Giulio aveva innescato un tipo di rapporto poco paritario tra moglie e marito, perché lui (essendo più anziano) si sentiva in diritto di prendere delle decisioni senza consultare la moglie, ma anche lei riconosceva nel marito la figura di una guida, di un protettore, probabilmente di un padre.

Quello tra Mirella e Bruno, invece, è un rapporto molto più paritario, solo che entrambi sono due figure deboli e non riescono a scambiarsi sicurezza. Inoltre pian piano le loro attività di routine e la loro sporadica attività sessuale trasformano il loro rapporto di coppia in mera amicizia. Le loro cene sono molto silenziose e Mirella mostra la sua esuberanza solo quando sono con gli amici. Ma nessuno dei due cerca di migliorare quella situazione rischiosa. Anche quando tornano insieme, non cercano di reimpostare diversamente il loro rapporto, ma ricadono negli stessi errori, accentuando, addirittura, questa condizione di incomunicabilità e di stanchezza reciproca.

Forse è proprio questa differenza nel rapporto di coppia a determinare un'altra differenza: l'approccio con l'amante. Vincenzina, tenta di respingere Giovanni in tutti i modi, nonostante provi una forte attrazione nei suoi confronti; il problema è che Giovanni approfitta dell'ingenuità della ragazza per attirarla in un tranello dal quale lei non riuscirà a difendersi (appunto perché stava lottando contro il desiderio di stare con lui per non rovinare il suo rapporto con Giulio. Ecco, infatti, quello che dice la donna, quando confessa il tradimento al marito: «Una donna sente quello che sta per succedere ancor prima che succede, e quella paura è già amore. Da quando mi portasti in casa Giovanni ho sentito subito quella paura! (...) Lo guardavo e incontravo sempre i suoi occhi! Allora non lo guardavo ma sapevo che lui guardava me. Il primo amore è sempre con gli occhi. (...) A me però bastava così, ero contenta di guardare e di essere guardata. (...) Ero ritornata padrona di me, lo spinsi fuori di casa, (...) Tu non tornavi mai, Giulio!...Che facevi al paese, perché non tornavi? (...) Non ti credere, sono venuta solo per dirti che devi scomparire dalla mia casa e da me stessa. Se sei un uomo d'onore rispetta queste mie ultime volontà. (...) Rischia che se Giulio lo sa ti spara una fucilata! (...) Io sono una donna perbene!».⁶¹ È stata l'insistenza di Giovanni a farla cedere; altrimenti, se lui avesse rispettato la richiesta di sparire dalla sua vita, non sarebbe successo

⁶¹ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.*, pp.77- 84- 86.

niente e Vincenzina non avrebbe rovinato il suo matrimonio con Giulio e la sua famiglia, alla quale si era sempre dedicata con devozione. D'altra parte, però, l'insistenza di Giovanni era dettata dalla percezione di avere trovato terreno fertile in Vincenzina. La prova è nel finale: Vincenzina viene cacciata di casa e va da Giovanni precisandogli subito che non sapeva a chi rivolgersi e che se Giulio non l'avesse cacciata di casa, lui non l'avrebbe davvero mai più rivista. Questo conferma che il vero amore della ragazza era il marito e che Giovanni era stato solo uno sbandamento passeggero, comprensibile nella vita di chiunque, soprattutto a diciassette anni.

Diversa situazione troviamo per Mirella, che se inizialmente si mostra fredda con lo spasimante subito dopo pranza con lui e l'indomani si presenta a casa sua e tradisce immediatamente il marito. Inoltre intraprende con l'amante una relazione clandestina, frequentandolo quotidianamente. Questo non vuol dire che non abbia dei rimorsi o che non pensi a Bruno, tanto è vero che a un certo punto decide di lasciare Gerry, anche se il motivo non è la fine dell'amore per lui, ma è la difficoltà ad abbandonare il marito in un momento di fragilità assoluta. Inoltre la donna, quando viene scoperta e buttata fuori di casa da Bruno, torna dall'amante e va a vivere da lui, nonostante abbia detto in lacrime al marito di volere stare con lui. D'altra parte, qualche mese dopo si accorge di non amare Gerry e di volere

tornare con Bruno, ma anche quel tentativo risulterà fallimentare. Quindi Mirella, rispetto a Vincenzina, è un personaggio molto più enigmatico e dimostra la sua confusione totale in questo continuo tira e molla con il marito e l'amante. Così, anche la scelta di tornare dai genitori sembra condizionata dalla sua incapacità di scegliere tra i due uomini, anche se trapela un trasporto maggiore per il marito.

Il personaggio di Vincenzina, a differenza di quello di Mirella, subisce un'evoluzione: da ragazzina alle prese solo con le faccende domestiche e inconsapevole del mondo che si trova al di fuori delle mura di casa sua (e delle ali protettrici di Giulio), diventa una donna capace di gestire da sola suo figlio, pur lavorando, e comincia a frequentare il sindacato, interessandosi dei problemi che la riguardano in quanto operaia e ragazza madre. Così, mentre prima dipendeva totalmente da Giulio e veniva tagliata fuori dai discorsi di politica e sindacato, adesso è diventata totalmente indipendente e capace di affrontare la sua vita anche senza avere un uomo accanto.

Mirella, invece, piuttosto regredisce, perché torna dai genitori (anche se poi affitta una casa da sola) e passa da un lavoro stabile e discretamente retribuito come quello di cassiera del supermercato a un lavoro part-time e poco stabile come quello di baby sitter. Inoltre Mirella non riesce a lasciarsi

alle spalle il passato e pensa continuamente alla sua vita a Piombino, tanto che nella lettera scritta a Bruno sottolinea di aver affittato una casa che le ricorda quella in cui abitava con lui.

Un altro elemento divergente tra *Romanzo popolare* e *La bella vita* è la presenza di un figlio nella coppia Tognazzi-Muti, coronamento del loro amore, segno del desiderio di rendere stabile e duraturo il proprio rapporto, legame imprescindibile nonostante la separazione. Ciccio, infatti, è anche il “mezzo di comunicazione” dei due ex coniugi; è il loro filo conduttore, colui grazie al quale l’uno non perde le tracce dell’altra, e ricordo sempre presente del grande amore vissuto insieme. Tanto è vero che Giulio chiede alla moglie di incontrarsi a pranzo tramite il figlio: «*Ciccio, gliel’hai detto alla mamma quella cosa? Il ragazzino se ne era ricordato solo in quel momento: Ah, sì sì sì! E intanto saliva nella frotta dei passeggeri spingendo con la testa e dando la cartella negli stinchi di tutti. Giulio sul marciapiede era un po’ ansioso: E lei che ha detto? Prima che lo sportello si fosse richiuso il viso di Ciccio era riapparso fra le gambe dei passeggeri: Ha detto che va bene! Un sabato sì e un sabato no puoi venire a pranzo da noi! E lo sportello si chiuse con uno sbuffo. (...)».*⁶²

Invece, la coppia Ferilli-Bigagli, anche se sembra non soffrirne, è incompleta, non è riuscita a concretizzare il proprio amore con un bambino,

⁶² Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.*, p. 119.

anche se ci ha provato. Così i due, forse, non riescono a sentirsi mai pienamente una famiglia e pian piano assumono l'atteggiamento di chi si ritrova ad abitare assieme quasi per caso, perché ci si trova bene, come potrebbe succedere con un coinquilino qualunque. Probabilmente anche questa "assenza" rispecchia il baratro nel quale inconsapevolmente i due sono caduti: una vita di coppia dove l'affettività era scemata troppo velocemente e si era trasformata in amore fraterno. Così le scelte di Mirella, rispetto a quelle di Vincenzina, sono molto più libere, perché non c'è di mezzo il frutto del loro amore e lei si sente svincolata da qualunque dovere nei confronti del coniuge. Nonostante ciò, prova a recuperare il suo matrimonio ritornando con Bruno, ma si rende conto che insieme non sono più felici.

Anche le figure dei due amanti sono abbastanza dissimili: se da un lato li uniscono l'immaturità e la vigliaccheria che dimostrano nel gestire i loro sentimenti a discapito dei sentimenti altrui (anche della donna amata), dall'altro i due personaggi sono molto diversi. Per esempio, Giovanni è un bell'uomo, ma privo di fascino, *savoir faire* e carisma. Il corteggiamento che riserva a Vincenzina è rude e infantile e manca di tatto e rispetto, per esempio quando la bacia mentre dorme o quando le propone di andare da

lui («Ho una camera in affitto, qui c'è l'indirizzo, verrai oggi?»⁶³); ma anche quando simula il suicidio per spaventare Vincenzina e attirarla al suo tranello, non fa altro che prendersi gioco della sua ingenuità. Ma il suo atteggiamento tocca il fondo in due occasioni: quando scrive la lettera anonima, nella speranza di rovinare il matrimonio dei coniugi Blasetti e senza chiedersi se Vincenzina desideri davvero la fine di quel rapporto; e quando rivela a Giulio che sua moglie è nascosta nel bagno, solo per dimostrargli che lui è il più forte, e senza preoccuparsi di recare un'ulteriore umiliazione alla donna che, pure, dice di amare follemente («No, non è roba tua! Vuoi vedere che è roba mia? È venuta qui DA ME!»). Tra l'altro, non dimentichiamoci che Giovanni e Giulio sono stati amici prima di questa storia.

Gerry, invece, nonostante sia egoista e superficiale, è anche affascinante e seduttore e riserva a Mirella delle attenzioni che la fanno sentire unica e desiderata come nessun'altra donna. Inoltre, a differenza di Giovanni, quando viene lasciato da Mirella non cerca di legare a sé la donna screditandola agli occhi del marito, ma simula teneramente una specie di malessere per non farsi abbandonare e, non riuscendoci, sparisce

⁶³ Cfr. Age- Scarpelli- Monicelli, *op. cit.* , p. 82.

dalla scena. Ciò non vuol dire che il suo comportamento sia ineccepibile, perché ha pur sempre corteggiato una donna sposata e non ha esitato, per esempio, a chiamare a casa sua nel cuore della notte pur sapendo che l'avrebbe messo in difficoltà. Ma questi gesti sono più un sintomo di immaturità che di cattiveria, perché in realtà Gerry Fumo ha solo paura di restare solo.

Un elemento presente nel film di Monicelli e totalmente assente in quello di Virzì è il riferimento alla dissennatezza dei lavori pubblici e alle calamità naturali: l'inutile bretella che congiunge due paesi sperduti del Sud, e la tragedia dell'ennesimo terremoto (in cui muore la prozia di Vincenzina); mentre lo zio Pasquale «morì di voragine nel novembre scorso». Il senso di tali riferimenti va ricercato nella volontà di denunciare l'insensatezza della politica, con cui sono stati buttati via miliardi per molti lavori pubblici e che ha rovinato la maggior parte dei paesaggi italiani. Per quanto riguarda il terremoto, invece, ecco cosa dice il regista: «Grazie a questo terremoto ho girato uno dei funerali più belli della mia carriera. Con le bare che sbucano dai vicoli per incolonnarsi in fila indiana».⁶⁴

D'altra parte, anche nel film di Virzì si tocca un tema, quello del

⁶⁴ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 44.

suicidio, che in *Romanzo popolare* viene più che altro utilizzato in chiave ironica per suscitare il riso (quando Tognazzi apre il gas della cucina o cerca di annegare in un centimetro d'acqua), o per scimmiettare il melodramma (quando la Muti tenta di buttarsi dalla terrazza insieme al figlio). In *La bella vita*, invece, è una scena rappresentata in tutta la sua drammaticità e inquietudine, senza però scadere nel tentativo di suscitare il pietismo dello spettatore.

Dunque, oltre a molte analogie, questi due film presentano anche molte differenze che ci forniscono così diverse chiavi di lettura sugli argomenti trattati. E se Monicelli, quando realizza *Romanzo popolare*, era già un regista affermato, a Virzì va il merito di aver reso omaggio a un grande artista, evitando il rischio però di imitarlo e senza rinunciare alla propria originalità.

CONCLUSIONI

Dall'analisi dei due film in oggetto, *Romanzo popolare* e *La bella vita*, si evince la vicinanza tra i due registi nonostante la distanza generazionale.

C'è molto di Monicelli nei film di Virzì, non solo in questo preso in esame. Per esempio, *Tutta la vita davanti* ha qualcosa in comune con *I compagni* di Monicelli: lo sfruttamento dei lavoratori, anche se *I compagni* è un film più amaro, con un finale che lascia senza parole per la sua tristezza; mentre *Tutta la vita davanti*, nonostante tratti un argomento molto delicato, lascia intravedere comunque uno spiraglio di luce. Ma questo film richiama anche *C'eravamo tanto amati* (1974) di Ettore Scola e, guarda caso, ancora partorito dalla premiata ditta Age- Scarpelli.

A proposito di una maggiore “positività” di Virzì, ecco come si esprime in una intervista lo stesso Mario Monicelli:

Sarebbe divertente leggere la commedia all'italiana in chiave di storia della maleducazione dal dopoguerra a oggi...Nel cinema di oggi si avverte una " riscoperta" della realtà. Tra quelli che la ritraggono con uno spirito affine al vostro c'è senz'altro Virzì, che prima di tutto è un bravo sceneggiatore.

«*Caterina va in città* (2003) è l'ennesima variante della *Dolce vita* (1960), la storia della provinciale che va nella grande città e si corrompe. In questo caso c'è anche una ragazzina. Non ha certo quello squallore autentico e disperato di *La bella vita* (1994) che era a tutti gli effetti una commedia all'italiana. Il rischio di oggi è di limitarsi

all'aspetto esteriore senza un progetto interno, l'intenzione di raccontare una condizione reale. (...) Oggi mi sembra che manchi la responsabilità critica. Il buonismo e il *politically correct* strozzano all'origine ogni intento dissacratorio. La satira invece si regge sul contrario: il suo principio è abbattere le ipocrisie del senso comune. (...) Guardando ai giovani è evidente che si stanno battendo nuove strade, alcune molto personali e interessanti. La riuscita di due film originali come *L'uomo in più* (2002) di Sorrentino e *Tornando a casa* (2001) di Marra è la dimostrazione che il modello della commedia all'italiana non è l'unico: esistono altri modi per raccontare il proprio tempo con un'energia capace di raggiungere l'intelligenza dello spettatore. (...) Con la commedia all'italiana abbiamo inciso sull'indole degli italiani. Smascherando, sempre con lo stesso spirito ludico, i vizi, i difetti, i tabù, i pregiudizi. La rappresentazione di una società spogliata del suo velo perbenista e colta nella sua più vera pochezza ha messo il pubblico davanti a se stesso. Benché, pur riconoscendosi inconsciamente, non l'ha mai voluto ammettere fino in fondo».⁶⁵

⁶⁵ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana*, op. cit. , pp. 31- 32.

Un giudizio per certi versi severo, dunque, anche se sembra più che altro un modo per esortare ad avere più coraggio nel rappresentare le proprie idee. Si tratta quindi, di un consiglio dato da un veterano del cinema ai giovani artisti, per i quali, comunque nutre stima e rispetto.

Del resto, qualunque sia stato il pensiero di Monicelli, è ormai indiscusso il fatto che si consideri Paolo Virzì come l'erede della commedia all'italiana, uno dei generi più solidi e riconoscibili del nostro cinema, che da *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli in poi ha saputo intrattenere le platee in modo intelligente.

Vediamo il punto di vista del regista livornese a tal proposito: «Alla civetteria d'autore, preferiamo il cinema dei nostri nonni. Scola, Age, Scarpelli, Benvenuti e De Bernardi hanno avuto intorno a loro una specie di bottega, di scuola, di tendenza estetica e culturale, cosa non successa a Bellocchio, Bertolucci, Moretti, ciascuno solo con i propri bei film, che però non avevano generato una stagione collettiva, ma solo qualche imitatore. C'è stato un salto di generazione. Gli autori trentenni degli anni Novanta si sono affrancati dall'influenza di padri poco vogliosi di essere tali, per guardare alla lezione dei propri nonni. Il linguaggio della commedia all'italiana di oggi è una profanazione moderna di quella

stagione, ma naturalmente ha una sua storia, si nutre di *roba nuova*, nella sostanza e nello stile». ⁶⁶

Dunque, appurato che alcune tracce di quell'eredità sono rinvenibili nel suo cinema, rimane da capire quale sia la "roba nuova" di cui si nutre la commedia di Virzi.

In un incontro pubblico con il regista de *I soliti ignoti* Virzi afferma: «Mario Monicelli dice che non esiste commedia senza tragedia. È sacrosanto, non esiste disgiunzione tra dramma e comico: il dramma da solo mi sembra melenso, il comico da solo rischia di essere sciocco e quindi di non far nemmeno ridere». ⁶⁷

Ma anche quando a Monicelli viene chiesto se secondo lui è ancora possibile parlare di commedia all'italiana, egli risponde così:

«Di commedia all'italiana si può parlare sempre perché la commedia all'italiana non è nata nel 1950, dopo la

Seconda guerra mondiale, da quel gruppo di italiani, Germi, Risi e compagnia bella, di cui facevo parte anch'io, è invece una cosa che viene da lontano: dalla commedia dell'arte, dalla *Mandragola* di Machiavelli. D'altra parte la matrice della nostra civiltà, della nostra cultura è un libro

⁶⁶ Cfr. Intervista televisiva di Steve Della Casa, Telepiù, 19 Giugno 2002.

⁶⁷ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzi*, *op. cit.*, p. 167.

che si chiama *La Commedia* di Dante (...). Questa nostra propensione a trattare la verità, il sociale, i temi della sopraffazione, della morte, della malinconia con i toni divertenti della commedia, che spesso fa ridere ma fa anche orrore. Ci sono sempre nuovi comici nel cinema italiano, anche quando è scomparso quel primo gruppo di attori che ha fatto importantissima e internazionale la commedia all'italiana, sono venuti Benigni, Troisi, Verdone e ne verranno degli altri, l'importante è farli lavorare, trovare dei personaggi adatti per loro. Ci sono anche dei nuovi autori che fanno la commedia come Soldini, ci sono questi ultimi film come *Notte prima degli esami* (2006), che non è giusto trattare con sufficienza come fossero pellicole di serie B. Queste storie servono per tenere in piedi una piccola industria del cinema italiano».⁶⁸

«Non si è modificata, quindi, la natura anfibia di un genere capace di innestare elementi di comicità nel corpo di un neorealismo che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, aveva sempre meno panni sporchi da lavare

⁶⁸ Cfr. Ivana Delvino, *I film di Mario Monicelli, op. cit.*, p. 29.

in pubblico e sempre più *mores* da castigare, ridendo. La sua essenza costitutiva: il carattere “tragicomico”». ⁶⁹

«Così come è rimasta intatta, di quel cinema, la capacità di essere geneticamente popolare e anti-elitario.

Proprio come accadeva con la commedia di Risi e Monicelli, c'è chi, (...) partendo dall'attenta e impietosa osservazione della realtà contemporanea, tenta di contattare un pubblico che altrimenti resterebbe emarginato.

Un tentativo perseguito consapevolmente». ⁷⁰

Riassumendo, della commedia all'italiana Virzì conserva: la commistione di tragico e comico, la medietà popolare dell'ispirazione e del *target*, lo status di cinema “di genere” e perciò non immediatamente “d'autore”.

Bruni, co-autore con Virzì di tutti i copioni dei suoi film, ha un'idea ben precisa sull'evoluzione della commedia all'italiana: «L'accostamento con la commedia all'italiana di Monicelli, Age, Scarpelli, mi lusinga ma credo che nel frattempo si sia aggiunto un sentimento di pessimismo. Credo che abbia influito anche la commedia inglese alla Ken Loach». ⁷¹

⁶⁹ Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Cfr. P. Mereghetti, *Corriere della sera*, 28 marzo 2008.

In un'altra intervista egli precisa: «Se penso a *I soliti ignoti*, a *La grande guerra* (1959), mi viene in mente anche la tinta drammatica, ma il dramma è più di sussistenza, nel senso che sono personaggi che hanno problemi di cibo , di casa e di lavoro, ma sono comunque vitali, proiettati verso il futuro. In quei personaggi non trovi il pessimismo che c'è nei nostri, specialmente in quelli più recenti, in *Caterina va in città* o in *Tutta la vita davanti*. In quei casi la malinconia è un sentimento latente, mentre nei nostri esce allo scoperto. Già con *La bella vita*, uscendo dal cinema, mi ricordo le reazioni di alcuni amici che dicevano: *Mannaggia a voi, quanto mi avete fatto piangere!*».⁷²

Infatti, *La bella vita* racconta questo triangolo sentimentale sullo sfondo delle acciaierie di Piombino, tutto percorso di struggente malinconia e da un suicidio: il primo della filmografia di Virzì, ripreso da lontano, quasi a distanza di sicurezza.

Ma la malinconia non è l'unica eredità della tradizione “scarpelliana” e “monicelliana” che Virzì intende far rivivere, rinnovandola. Scorrendo la sua filmografia, è impossibile sottrarsi all'impressione di un regista che vuole continuare a pedinare i tanti “perdenti” che hanno popolato le sceneggiature di Scarpelli: dai ladruncoli de *I soliti ignoti* (1958) di Monicelli, all'agitatore di rivoluzioni mancate de *I compagni*, dall'editore

⁷² Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzì*, op. cit. , p. 171.

in crisi d'identità di *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968) di Ettore Scola, allo sceneggiatore che per l'incapacità di compiacere il produttore finisce in una clinica psichiatrica ne *La terrazza* (1980) sempre di Scola. Anche nel cinema di Virzì sembra esserci sempre qualcuno al posto sbagliato nel momento sbagliato: come per esempio Marta (protagonista di *Tutta la vita davanti*), laureata in filosofia, ma impiegata in un call center; o Sergio Castellitto in *Caterina va in città* che ha scritto una sceneggiatura ritenuta valida solo da lui. Una schiera di inadeguati. È lo stesso Virzì ad ammettere questo rapporto di filiazione con Scarpelli: «Se c'è una cosa che mi garba tanto della sua maestria e del suo talento, è proprio di essersi avvicinato a tanti personaggi, di solito disgraziati, umili, con uno sguardo tenero, con un grande affetto, anche quando li prendeva in giro, anche quando li canzonava, anche quando li sbertucciava facendoli parlare in maniera strampalata».⁷³

In realtà, però, ad amare questo accostamento di Virzì con la commedia all'italiana e, in particolare, con Monicelli, è più che altro la critica e il pubblico; come dimostra anche un commento dello stesso Virzì:

⁷³ Cfr. F. Govoni (a cura di), *Paolo Virzì parla di Furio Scarpelli*, saggio inedito.

«Penso di essere artefice di una piccola mistificazione perché non sono convinto che le mie siano davvero delle commedie all'italiana. Se accetto questo accostamento, con un pochino di imbarazzo, lo faccio solo per una specie di convenienza, perché può darsi che le mie storie, in genere amarognole e anche tragiche, se sopra hanno il marchio della commedia all'italiana, incutano meno preoccupazione nei committenti e non mettano in soggezione gli spettatori». ⁷⁴

Un'affinità, dunque, quella tra Monicelli e Virzi, che viene riconosciuta da tutti; e anche in questo nostro modesto percorso, l'analisi di *Romanzo popolare* e de *La bella vita* avvalora la tesi di una vicinanza nello stile, nei temi e nella visione della vita in generale inconfutabile tra i due autori toscani.

D'altra parte, la storia di Mario Monicelli è già stata scritta; mentre a Paolo Virzi auguriamo una lunga e brillante carriera, piena di successi, proprio come lo è stata quella di Mario Monicelli.

Quello che a noi interessava in questa ricerca era evidenziare il legame strettissimo tra i due film presi in esame: legame che, comunque vadano le cose, resterà impresso nella pellicola.

⁷⁴Cfr. Alessio Accardo e Gabriele Acerbo, *My name is Virzi*, op. cit. , p. 173.

CAP. 2 TOTÒ CERCA CASA, SPERIAMO CHE SIA FEMMINA, PARENTI SERPENTI E PANNI SPORCHI.

INTRODUZIONE

«Se, compiendo un gesto di retrospezione storica, rivolgiamo lo sguardo verso l'Italia degli ultimi quarant'anni (dal boom economico ai prodromi della globalizzazione), può accadere di rendersi conto che, più che il cinema *d'autore*, analizzabile immediatamente alla luce di poetiche e pratiche di scrittura individuali, un cinema *medio*, di alto artigianato, come quello di Monicelli, rappresenta un deposito di personaggi, intrecci, iconografie ben più prezioso, in quanto ben più sintomatico, qualora ci si ponga l'obiettivo di interrogare l'immaginario collettivo intorno ad alcuni valori di riferimento condivisi, come la famiglia per esempio. Un deposito prezioso che si è accumulato spesso al di là degli intenti (artistici o anche sociologici) del regista, nonché dei suoi sceneggiatori e attori; o, per meglio dire, che si è prodotto sulla scorta della programmatica volontà di

essere popolari, stabilendo e mantenendo un dialogo costante con una platea estesa, plurale, interclassista». ⁷⁵

D'altra parte va ricordato che, durante il periodo del fascismo, la critica o la denuncia sociale non erano ben accolte, e la censura aveva il compito di bloccare o “deviare” i messaggi considerati scomodi dal regime. Questo clima di costrizione e di controllo ha generato, nell'animo di alcuni artisti emergenti del dopoguerra e cresciuti in quel periodo, la voglia di “sfogare” il proprio pensiero. L'istituto della famiglia ha rappresentato un bersaglio privilegiato per questi registi, si pensi per esempio a *Divorzio all'italiana* (1961) o a *L'immorale* (1967) di Pietro Germi.

Per quanto riguarda Monicelli (che tra l'altro collaborò con Germi più volte fino a sostituirlo alla regia di *Amici miei*, 1975, per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute), non c'è dubbio che nella sua filmografia e già dall'inizio della sua collaborazione con Steno, l'analisi della famiglia ha rappresentato una componente importante.

Già con *Totò cerca casa* (1949) la famiglia appare un tema centrale, ma si connota di caratteri originali: essa diventa il tramite tra il protagonista (spesso il “capofamiglia”) e la società che lo circonda, subendo di tanto in

⁷⁵ Cfr. Leonardo De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico, op. cit.*, p. 146.

tanto le frustrazioni, i fallimenti o i piccoli successi del singolo membro; oppure diventando un ostacolo all'integrazione dell'individuo e riservando, dunque, una serie di spunti interessanti su cui riflettere.

Altri film di Monicelli che trattano questo tema, ma su cui non ci soffermeremo in questa sede, sono: *Guardie e Ladri* (1951), che vede protagoniste la famiglia dei Bottoni (il cui capofamiglia è un brigadiere, Aldo Fabrizi) e gli Esposito (guidati dal ladro Totò); *Totò e i re di Roma* (1952), in cui la famiglia Pappalardo vive diversi momenti di conflitto (come, per esempio, l'opposizione del padre al fidanzamento della figlia); *Le infedeli* (1953) e *Padri e figli* (1957), accomunati dalla presenza di più nuclei familiari; *Donatella* (1956), in cui troviamo una famiglia proletaria priva della presenza materna; *Renzo e Luciana* (1962, episodio di *Boccaccio '70*), a partire dal quale Monicelli avvia una riflessione personale sulla coppia italiana e sulla famiglia moderna che continua con *Alta infedeltà* (1964) e *Le coppie* (1970): con questi tre episodi «Monicelli ci proietta violentemente nella società *di massa*, che schiaccia gli individui, riducendoli a forza lavoro e a consumatori: tutti gli spazi della diegesi, non solo quello domestico, appaiono dominati dalla presenza di una folla

compatta e alienata, dalla fabbrica, al locale notturno, alla piscina».⁷⁶

Molto interessante anche *Gente moderna* (1964), episodio del già citato *Alta infedeltà*, nel quale Reguzzoni (Bernard Blier) propone al protagonista (Ugo Tognazzi) di pagare i propri debiti di gioco concedendogli una notte d'amore con la moglie.

Ovviamente in questo elenco non può mancare *Romanzo popolare*, del quale abbiamo ampiamente parlato nel capitolo precedente. Anche *La ragazza con la pistola* (1968) è “abitato” dallo spettro della famiglia: Assunta, infatti, è decisa a riconquistare l'onore uccidendo Vincenzo Macaluso, ma i suoi continui fallimenti provocano in lei degli incubi ricorrenti che hanno la sua famiglia per protagonista, la quale resta immobile e impassibile di fronte ai tentativi della ragazza di riscattare la propria onorabilità di fronte all'intera comunità.

Appartenente a questo filone “familiare” è anche *Toh è morta la nonna!* (1969), nel quale la morte apparentemente banale della ricca nonna Adelaide mette in contrapposizione le due famiglie candidate all'eredità, che aspettavano da tempo di potersene impadronire e che finiscono per ammazzarsi l'un l'altro. Il tema si ripresenta con *Caro Michele* (1976), in

⁷⁶ Cfr. Leonardo De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico, op. cit.*, p. 151.

cui il rapporto di Michele con i parenti è solo epistolare o telefonico e quindi evanescente e mai diretto. Un'altra opera che vede come protagonista una famiglia è *Un borghese piccolo piccolo* (1977), un film dai risvolti inaspettati, con un Alberto Sordi per la prima volta nei panni di un personaggio un po' meno "gradevole" rispetto a quelli abituato a interpretare. In questo film un evento drammatico (la morte del figlio) manda in frantumi il nucleo familiare dei Vivaldi, paralizzando la madre e convincendo il padre a farsi "giustizia" da solo.

Altro film "familiare" è *Viaggio con Anita* (1979) con Giancarlo Giannini, in cui il protagonista ripiomba all'improvviso nella casa della sua famiglia d'origine, a causa della morte del padre.

Per quanto riguarda il già citato *Totò cerca casa, Speriamo che sia femmina* (1986), *Parenti serpenti* (1992) e *Panni Sporchi* (1999), cercheremo di tracciare un'analisi più approfondita di essi, in quanto considerati un valido campione sul quale sviluppare un'attenta osservazione sulla visione che Monicelli ha della famiglia italiana.

TOTÒ CERCA CASA

INTERPRETI E PERSONAGGI

Totò (Beniamino Lomacchio), Aroldo Tieri (Checchino), Marisa Merlini (la patronessa), Folco Lulli (l'ambasciatore del Kukistan), Mario Riva (il proprietario dell'agenzia), Cesare Polacco (il vicecustode), Alda Mangini (Amalia Lomacchio), Luigi Pavese (il capoufficio), Mario Castellani (l'imbroglione), Lia Molfese (Aida Lomacchio), Mario Gattari (Otello Lmacchio), Enzo Biliotti (il sindaco), Alfredo Ragusa (il bidello), Flavio Forin (il vedovo), Lilo Weibel (l'amante dell'ambasciatore), Pietro De Vico (il cinese), Liana Del Balzo (la contessa), Nino Marchetti (il professore della terza B), Gino Scotti (il dinamitardo), Eugenio Galadini, Luigi A. Garrone, Ina Lajana, Claudio Melini, Mario Molfesi, Attilio Torelli.

VALORI DI UNA TRAMA

Beniamino Lomacchio è un impiegato comunale che ha perso la casa a causa della guerra e ora vive con la sua famiglia (la moglie e i due figli) in un'aula scolastica a Roma. Quando l'anno scolastico ricomincia, gli abusivi sono costretti ad abbandonare lo stabile.

Con un piccolo imbroglio, Beniamino riesce a trovare un lavoro che prevede anche l'assegnazione di un appartamento, ma egli scopre troppo tardi di aver accettato un lavoro come custode al cimitero e che la casa si trova proprio all'interno di esso. La nuova casa è tetra e minacciosa e la prima notte per i Lomacchio è funestata da terrori ed equivoci. La famiglia Lomacchio decide, allora, di tornare al liceo: qui Beniamino viene sorpreso in mutande da un professore e, per evitare di essere scoperto, si finge uno studente. Ma viene presto scoperto e allontanato, in compagnia dell'inseparabile famiglia.

I quattro trovano sistemazione nello studio di un pittore, ma una seducente modella persiana si presenta senza veli davanti agli occhi increduli di Beniamino, che non fa in tempo a spiegare l'equivoco quando sopraggiunge furioso il marito di lei, l'ambasciatore del Kukistan. Salvata la pelle per miracolo, i Lomacchio si trasferiscono al Colosseo, ma nel

frattempo scoprono di aver vinto un milione di lire con un concorso a premi. Beniamino acquista un appartamento con tutti i confort, ma il finto proprietario dell'agenzia che ha procurato la dimora ai Lomacchio è un truffatore che ha già affittato l'appartamento ad altre persone (un gruppo di ragazze straniere, un cinese e l'ambasciatore del Kukistan). Durante la notte i Lomacchio incrociano gli altri inquilini della casa: quando l'ambasciatore vede Beniamino, si ricorda di lui e comincia a inseguirlo per tutta la casa. Beniamino scappa prendendo "in prestito" la prima auto che trova, nella quale alcuni terroristi hanno collegato una bomba ai freni per uccidere l'ambasciatore. Beniamino sfreccia per le vie di Roma devastando muri, negozi, bancarelle e, in ultimo, la statua appena inaugurata dal sindaco, simbolo della ricostruzione italiana. Così il capofamiglia Lomacchio trova finalmente alloggio: viene internato in manicomio.

RADICI E ASPETTI DEL FILM

Come è già stato accennato nel capitolo precedente, il passaggio alla regia di Steno e Monicelli avviene un po' per caso: Carlo Ponti, produttore esecutivo della Lux, ha un contratto di otto settimane con Totò per

L'imperatore di Capri (1949) di Comencini, ma il film viene girato in meno tempo, così da lasciare Totò libero e a disposizione per quattro settimane. Steno e Monicelli hanno pronta una sceneggiatura, quella di *Totò cerca casa*, e decidono di proporla a Ponti che, non avendo altri registi disponibili, affida loro la regia.

L'idea di scrivere questo film nasce da *La famiglia Sfollatini* delle celebri vignette di Attalo (nome d'arte di Gioacchino Colizzi, disegnatore di vignette umoristiche degli anni Quaranta). Ecco cosa racconta il regista: «inserimmo il numero di avanspettacolo della stanza affittata a tre persone e rielaborammo una scena della commedia napoletana *Il custode* di Moscardiello, che ci chiese e giustamente ottenne i diritti».⁷⁷ Inoltre fu ripescato anche un celebre numero di Totò dello spettacolo *L'Orlando curioso* quando, preso da un raptus, comincia a timbrare tutto quello che gli capita a tiro, freneticamente, in un crescendo di trasgressione che culmina nel timbro sul sedere del sindaco che sta per inaugurare la scuola. A teatro, invece, scendeva in platea e cominciava a timbrare gli spettatori divertiti.

Nonostante queste note di leggerezza, la storia dei protagonisti del film parte da un problema sociale realmente esistito e disarmante: tra il

⁷⁷ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 62.

1948 e il 1952, a fronte di ventinovemila richieste di alloggio a Roma, la Iacp (Istituto autonomo di case popolari) ne soddisfa milleciquecentoundici. È lo stesso regista a fornirci un quadro completo di questa commistione tra realtà e finzione: «(...) tutte le fonti da cui attingemmo (...) furono rifuse in una farsa calata nella realtà, con riferimenti molto precisi all'attualità. L'incertezza non solo politica in cui si viveva allora viene fuori dal credo politico di Beniamino Lomacchio *socialdemocratico, monarchico, repubblicano*, tanto per non sbagliare. Il politico interpretato da Bigotti è già un figlio dei nuovi tempi. Retorico e opportunisto, inaugura nuovi monumenti mentre la gente non trova un buco dove stare. Allora noi ci vendichiamo facendo abbattere con la macchina da Totò il monumento alla Ricostruzione italiana. E lo facciamo gridare in un impeto un po' qualunquista: *sfollati di tutto il mondo, unitevi! (...)*».⁷⁸

I modelli a cui Steno e Monicelli si sono ispirati sono Chaplin, Keaton, i fratelli Marx, ma anche le *slapstick comedies*: si pensi alla scena del cimitero in cui Flavio Fiorni è travestito da donna, o a Totò che si finge bambino in una classe elementare occhieggiando con troppo interesse la patronessa Marisa Merlini, o quando Beniamino fa credere al bidello di essere capace di fare le uova. In questi casi, come in tutti gli inseguimenti

⁷⁸ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 84.

tradizionalmente legati alle comiche, l'ambizione realistica è soverchiata dalla farsa.

Questo lato comico, però, non voleva togliere spazio al problema sociale della casa. Anzi, sui cartelloni pubblicitari Totò implorava: «Sto cercando casa. Aiutatemi a trovarla!» e questo dato contribuì a inquadrare la sua figura in un contesto di vita comune che prima non aveva, al punto che lo stesso Monicelli definì il film «il primo incontro di Totò col neorealismo. (...) Lo stesso Totò è stato modificato da me e Steno: prima il suo cavallo di battaglia era fare la marionetta in film surreali come *Fifa e Arena*⁷⁹; noi lo inserimmo nel filone del neorealismo, la sua comicità vedeva la farsa spostarsi con elementi realisti. Anche i comprimari erano personaggi reali, di quelli che in quel periodo si incontravano davvero, anche se le loro caratteristiche erano ovviamente deformate dalla farsa». ⁸⁰

Totò cerca casa ebbe soltanto qualche problema con la censura, per alcuni termini considerati scurrili: nel 1949, infatti, la censura ancora risentiva dell'anarchia degli anni immediatamente precedenti.

Il film incassò oltre mezzo miliardo e non sfuggì all'interesse del pubblico e della critica (nell'annata '49- '50 fu secondo solo a *Catene di Matarazzo*). Riportiamo un articolo del *Messaggero*:

⁷⁹ Il film è del 1948 ed è stato diretto da Mario Mattioli.

⁸⁰ Cfr. Stefano Della Casa, *La commedia umana, op. cit.*, pp. 19- 20.

«Che Totò sia il miglior comico italiano e uno dei maggiori oggi esistenti in Europa, non c'è, credo, chi voglia metterlo in dubbio. La sua vena è irresistibile e nessuno gli resiste, disarmato da un gioco mimico che non è parodia e nemmeno buffoneria, ma che dell'una e dell'altra ha il mordente ora burlesco, ora caustico, ora salace. (...) Il carattere irrazionale del suo estro è un ostacolo pressochè insormontabile all'adattamento cinematografico; (...) *Totò cerca casa* è il più riuscito esperimento del genere: per la prima volta Totò dà allo schermo ciò che può e ciò che sa. Steno e Monicelli si sono opportunamente rifatti ai modelli classici di Mak Sennet, di Cretinetti e di Ridolini congegnando le più spassose e inverosimili avventure farsesche (...). Non tutto è di buona lega nel film. Una minore facilità di invenzione, una più avvertita scelta di ingredienti, un gusto maggiore del particolare, avrebbero giovato all'insieme; ma l'incalzare degli sviluppi che si accavallano senza dare respiro, trascina infantilmente alla risata attraverso effetti di schietta natura cinematografica».⁸¹

⁸¹ Cfr. Ivana Delvino, *I film di Mario Monicelli, op. cit.*, p. 39.

FORME DEL NUCLEO FAMILIARE

Rispetto agli altri film appartenenti al campione che stiamo analizzando nel nostro lavoro, *Totò cerca casa* presenta delle differenze riconducibili a diversi motivi: prima di tutto si tratta di un'opera della fine degli anni Quaranta, dunque appartenente a una realtà sociale completamente diversa da quella degli altri film in questione, risentendo ancora (come abbiamo visto) degli effetti deleteri della Seconda Guerra Mondiale e del fascismo. In secondo luogo, la presenza di Totò, considerato dal pubblico (e non solo) come una maschera, condiziona gli sceneggiatori e li induce a pensare a delle scene adatte a questo personaggio, per non deludere gli spettatori. Inoltre, ci troviamo in un periodo nel quale ancora la famosa “commedia all'italiana”, della quale Mario Monicelli è uno dei padri fondatori, non ha ancora visto la luce (generalmente la sua “nascita” viene ricollegata all'uscita de *I soliti ignoti*, 1958, sempre del grande regista toscano, anche se risulta un po' limitativo relegare a una data così rigida e ben definita la nascita di uno dei momenti più importanti del nostro cinema). «La spinta decisiva viene, come è noto, dal successo della *Grande guerra* (1959) per quanto riguarda la

riappropriazione della storia, mentre *I soliti ignoti* fa scattare un fenomeno imitativo che presto dilaga su altri piani». ⁸² In realtà, dunque, si è trattato di un processo graduale in cui «film dopo film si crea una folla, dove il singolo ritratto diventa emblema di una condizione generale, le voci individuali diventano voci collettive». ⁸³

Dopo questa premessa, fondamentale ai fini di una comprensione più profonda di questi testi filmici, cerchiamo adesso di cogliere le sfumature che il film in questione ci offre sul nostro tema: la famiglia.

Già dalla prima sequenza si può notare l'enorme differenza che intercorre tra Beniamino e sua moglie Amalia. Il loro aspetto fisico anticipa il loro carattere e, addirittura, il loro rapporto di coppia: Beniamino è un uomo gracile e minuto, con due occhi furbi e ammiccanti e un muoversi un po' dimesso. Lei, al contrario, è robusta, alta e la sua voce possente le conferisce una maggiore autorità, la quale viene confermata anche da una postura che ostenta sicurezza e dai suoi gesti coercitivi. Insomma, sin dall'inizio si capisce che il vero "capofamiglia" non è Beniamino (del quale

⁸² Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, p. 361.

⁸³ *Ibidem*.

si prendono gioco anche i figli), ma è la signora Lomacchio. L'unica occasione in cui Beniamino si impone alla moglie è quando lei si rifiuta di andare ad abitare al cimitero: «Signora, si ricordi che la moglie segue il marito!». Amalia, dal canto suo, non è del tutto consapevole del suo aspetto ingombrante e del suo fare dittatoriale. Durante il soggiorno al cimitero, infatti, i due coniugi cominciano ad inseguirsi, convinti che l'altro sia un fantasma, ma quando si accorgono dell'equivoco, Amalia dice al marito: «ma non avevi riconosciuto la tua piccola moglie!».

I due personaggi con cui Beniamino cerca di imporsi con maggiore fermezza (anche se con scarsi risultati) sono Otello (il figlio di circa nove anni) e Checchino (il fidanzato della figlia Aida), ma senza ottenere buoni risultati: con Otello, Beniamino si mostra troppo severo, rivolgendosi a lui solo per picchiarlo o per censurarlo. Il bambino non riceve mai un incoraggiamento o un gesto affettuoso e sembra rappresentare per il padre solo l'anello debole su cui scaricare le sue frustrazioni. Con questo comportamento, però, Beniamino non riesce a guadagnarsi il rispetto del figlio, il cui punto di riferimento indiscusso è la madre («come sei carino in mutande, mi sembri un pinguino!», dice Otello al padre).

Per quanto riguarda Checchino, il signor Lomacchio non nasconde l'antipatia provata nei suoi confronti («generi come te non ne voglio, io

voglio solo generi alimentari!», esclama stizzito già all'inizio del film). Questa avversione nei confronti del futuro genero è dovuta, prima di tutto, a una naturale gelosia nei confronti della figlia; ma è giustificata anche dal fatto che Checchino contribuisce a rendere impossibile la vita di Beniamino, a causa dei guai che spesso combina per vedere furtivamente Aida o per cercare di accalappiarsi la simpatia del futuro suocero. Inoltre Checchino è un paparazzo squattrinato che sogna di scattare una foto scandalosa per acquistare credito agli occhi dei colleghi e per diventare ricco; ma Beniamino avrebbe preferito una persona capace di tirare fuori la sua famiglia da quella condizione di disagio. Infatti Beniamino concede a Checchino di chiamarlo “papà” quando il ragazzo gli offre una sistemazione temporanea da un suo amico pittore. Purtroppo, però, anche quella soluzione si rivela disastrosa per i Lomacchio, così l'ostilità di Beniamino nei confronti del giovane si ripresenta in maniera ancora più esplicita («I guai li combina Checchino, la colpa è tutta sua!»). Ma i divieti che Beniamino impone alla figlia per impedire che veda il fidanzato, risultano nulli a causa della moglie, che regge il gioco ai due innamorati screditando il marito agli occhi dei due figli e del genero.

È anche vero, però, che lo stesso Beniamino non fa nulla per cercare di migliorare la propria immagine di fronte ai figli: quando deve affrontare

un problema scappa, combinandone di tutti i colori; l'unica casa che è stato in grado di trovare si trova al cimitero e l'ha ottenuta con l'inganno; dimostra di essere un codardo sia al cimitero, sia con l'ambasciatore del Kukistan (al cimitero infatti Amalia dice alla figlia con un tono ironico: «non aver paura, tanto c'è tuo padre che sta sveglio!»); acquista un appartamento con un milione di lire in contanti accontentandosi di una semplice ricevuta e facendosi truffare clamorosamente. Insomma: agli occhi dei suoi cari, Beniamino non è affatto credibile, al punto che anche quando dice la verità (per esempio quando dice di vedere nella nuova casa delle valigie che non appartengono a loro) viene preso per visionario e viene imbottito dalla moglie di psicofarmaci.

Ma in realtà, Beniamino non è l'unico “combinaguai” della famiglia: anche Amalia è artefice di una serie di azioni che mettono in difficoltà l'intera famiglia. Per esempio quando i Lomacchio vanno a vivere al Colosseo e nel frattempo scoprono di aver vinto un milione di lire: Amalia è talmente euforica che rovescia una pentola di acqua bollente addosso al sindaco e alla sua illustre ospite (una principessa) e costringe così tutti alla fuga. In altre occasioni, invece, la donna non si cura di mettere in difficoltà il marito perché accecata dalla gelosia: è il caso dell'episodio a scuola, quando la donna trova il marito (che sta fingendo di essere un bambino) in

braccio a una benefattrice e rivela a tutti la sua identità per il gusto di umiliarlo. Questo comportamento, però, si ritorce contro l'intera famiglia, costretta a quel punto ad abbandonare la scuola.

In altre occasioni, invece, la famiglia Lomacchio si presenta molto unita e solidale: per esempio quando Beniamino viene inseguito per la prima volta dall'ambasciatore. In quel caso Amalia e i figli aiutano Beniamino a sfuggire alle grinfie dell'uomo infuriato.

Già con questo film, dunque, Monicelli offre una visione della famiglia svincolata dall'immaginario comune e dagli stereotipi: una famiglia matriarcale, con un capofamiglia poco autorevole e infantile e due figli con cui questi non riesce a dialogare realmente. D'altra parte, però, è una famiglia che resta unita anche di fronte a un problema serio come quello della ricerca di una casa, il simbolo più concreto dell'unione e della stabilità familiare. I Lomacchio, inoltre, hanno il pregio di essere degli inguaribili ottimisti e non perdono il buonumore neanche quando le loro vicende non si risolvono in un lieto fine: per esempio, quando tornano a occupare la scuola (dopo aver abbandonato il cimitero), il loro risveglio lì non è accompagnato da lamentele o piagnistei, ma la famiglia riprende tranquillamente le sue attività di *routine*, con Beniamino che non tarda a combinare un altro guaio.

Alla fine del film le risate e la spensieratezza vengono per un attimo sostituite dall'amarezza provata nel vedere Beniamino e Amalia ricoverati in un manicomio: il loro sogno di vivere sereni in casa propria sembra andare in frantumi per sempre.

SPERIAMO CHE SIA FEMMINA

INTERPRETI E PERSONAGGI

Liv Ulmann (Elena), Catherine Deneuve (Claudia), Giuliana De Sio (Franca), Philippe Noiret (Leonardo), Giuliano Gemma (Nardoni, il fattore), Bernard Bliere (zio Gugo), Stefania Sandrelli (Lolli), Lucrezia Lante Della Rovere (Malvina), Paolo Hendel (Giovannini), Athina Cenci (Fosca), Adalberto Maria Merli (Cesare Molteni), Francesca Calò (Martina), Simona Cera (Imma), Paul Müller (il direttore dell'ospizio), Ron (se stesso), Ennio Drovandi (don Maurizio), Nuccia Fumo (la signora Nardoni), Carlo Monni (il camionista), Mario Cecchi, Riccardo Diana.

VALORI DI UNA TRAMA

In un bel casale in Toscana vive una famiglia al femminile: Elena (la matriarca, separata dal conte Leonardo), con la figlia minore Malvina; la domestica, Fosca, con la figlia Imma e Martina (la figlia della sorella di Elena, Claudia, che invece vive a Roma e fa l'attrice). Unico uomo della casa è lo zio Gugo, un vecchietto rincitrullito e smemorato. Intorno alla proprietà gravitano: il Nardoni, l'amministratore della tenuta, legato sentimentalmente alla contessa, e Leonardo, che vive a Roma con la sua amante Lolli, ma non riesce a staccarsi dal sostegno affettivo ed economico dell'ex moglie.

Leonardo si trova in difficoltà economica e si reca dalla moglie per convincerla a restaurare le terme per aprirle al pubblico. Elena è molto restia di fronte a questa richiesta e decide di consultare Nardoni. Così una sera si ritrovano tutti riuniti a tavola: il Nardoni, Leonardo, tutte le donne di casa e Franca (la figlia maggiore di Elena e Leonardo) giunta per l'occasione con il nuovo fidanzato, un professore specializzato in glottologia. L'entusiasmo della serata viene interrotto l'indomani dall'incidente d'auto in cui muore Leonardo: sconvolte dal lutto, le donne

mettono in discussione la loro vita. Sommersa di debiti (compreso quello del marito con l'amante Lolli), Elena decide di vendere la tenuta e di trasferirsi a Roma dalla sorella. Anche la domestica progetta di partire con la figlia per l'Australia per raggiungere il marito. Lo zio Gugo viene sistemato in un gerontocomio e tutto è pronto per il contratto e la vendita (l'acquirente è proprio il Nardoni).

Inaspettatamente, però, Franca ritorna a casa: è rimasta incinta, ma ha lasciato il suo fidanzato. L'evento capovolge la situazione: tutte scoprono di non voler partire e persino l'amante di Leonardo, Lolli, e la sorella di Elena decidono di trasferirsi nella tenuta. Nel frattempo lo zio Gugo era scappato dal ricovero ed era tornato a casa. E anche Fosca, che doveva raggiungere il marito in Australia, scopre che quest'ultimo si è rifatto una vita con un'altra donna e decide dunque di restare con Elena.

Elena si ritrova ancora una volta a essere il perno della famiglia e la sua decisione è una sola: non venderà la proprietà e resteranno tutte unite, con cambiali in scadenza e problemi a non finire, ma aiutandosi a vicenda e aspettando un nuovo arrivato, sperando che sia femmina!

RADICI E ASPETTI DEL FILM

Dal 3 all'11 gennaio 1997 a New York , al Lincoln Center, venne allestita una grande retrospettiva su Monicelli intitolata *Serious Comedy*, organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura di New York. Si tratta di una rassegna di dieci film tra cui i capolavori *La grande guerra* (1959) e *I soliti ignoti*, e pellicole ancora poco note al pubblico americano, come *Romanzo popolare*, *L'armata Brancaleone* (1966), *Amici miei* (1975), *Caro Michele*, *Un borghese piccolo piccolo* e *Speriamo che sia femmina*. Ammirato e rispettato da sempre, ma considerato un po' distante ed "etnico" per i gusti degli americani, Monicelli in questi anni viene rivalutato dalla critica statunitense, che esalta la grandezza e l'universalità della sua opera.

In un'intervista Monicelli parla del cast "internazionale" di questo film:

«Erano quasi tutti attori consumati, Athina Cenci veniva dai Giancattivi, e sostituì Marina Confalone dimostrandosi una commediante di grande presenza. La Lante Della Rovere fu una piccola rivelazione. La scelsi in parte per la sua conoscenza dell'inglese. Man mano che giravamo veniva fuori sempre meglio: se la cavò con naturalezza in mezzo a tanti attori affermati. Anche se

alla fine la doppiati perché andavamo di corsa, rimasi molto soddisfatto della sua prova. Liv Ullman accettò divertita, spiegandomi che l'unica volta che aveva recitato in una commedia il risultato era stato rovinoso. La Deneuve la conoscevo, ma non avevo mai lavorato con lei. Fu disponibile per una parte di secondo piano. La De Sio si inserì a meraviglia. La Sandrelli è la Sandrelli. Con Noiret e Blier si lavora a occhi chiusi. Paolo Hendel lasciò nel film un segno della commedia all'italiana classica con una macchietta molto divertente, come Enio Drovandi nella parte del prete. Giuliano Gemma si prestò bene a fare un po' il coglione. E poi c'erano le bambine. All'inizio recitavano tutti in inglese, ma con il passare dei giorni subentrò un po' di stanchezza e ognuno cominciò a recitare nella sua lingua, il che è un grande aiuto perché non pensi, e allora viene fuori il mestiere. Faccio sempre il paragone con i balletti quando devo dirigere un gruppo di attori. Per far sì che il gioco riesca, è necessario appoggiare le battute degli attori a movimenti ben precisi. Hai in mente il finale di *Speriamo che sia femmina?* Ci sono in campo almeno cinque donne, poi arrivano anche le due ragazzine. La scena si svolge tutta mentre apparecchiano la tavola e preparano da mangiare. Una mette i piatti, l'altra apre il

frigo mentre si lega il nodo del grembiule, l'altra ancora affetta il pane, e così via. Mentre recitano devono fare qualcosa, perché se pensano alla battuta gliattori sono tutti cani».⁸⁴

Per quanto riguarda la Sandrelli, ecco cosa dice il regista sempre nella stessa intervista: «la Sandrelli è immensa – e non solo perché è di Viareggio. Ha una sensibilità innata. Coglie lo spirito di un personaggio da attrice di razza. Purtroppo sono capitate occasioni marginali. Lei però ha sempre accettato le parti da comprimaria con grande professionalità e intelligenza. Ha dato un tocco di ironia alla finta disperazione dell'amante-vedova di Noiret in *Speriamo che sia femmina* e una nota di tristezza all'ex amante di Giannini in *Male oscuro* (1989)».⁸⁵

Di fronte a un cast di “prime donne” è normale chiedersi come abbia fatto Monicelli a gestire la situazione. Ecco la sua risposta: «ho notato una cosa buffa. Quando in un film i divi sono molti fila tutto liscio. In tutta la mia vita di regista non ho mai fatto questione con uno dei miei attori. Sullo stesso set ho avuto Totò, Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Peppino De Filippo, Vittorio Gassman, e anche in quel caso ognuno voleva dimostrare all'altro

⁸⁴ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, pp.169- 170.

⁸⁵ Ivi, p. 160.

che non aveva intenzione di primeggiare, che non gli pesava arrivare per primo al trucco o avere la *roulotte* peggiore. (...) Durante la lavorazione di *Speriamo che sia femmina* andò tutto bene: Liv Ullman fu deliziosa, la Deneuve anche, Stefania Sandrelli recitò alla grande avendo capito fino in fondo l'incisività del suo piccolo ruolo. E poi Giuliano Gemma, Bernard Blier, Athina Cenci. A conferma della mia tesi, tutti si sforzarono di parlare in inglese per star dietro alla Ullman che parlava solo quella lingua e non capiva una parola di italiano e francese».⁸⁶

Monicelli racconta che la gestazione del film fu molto lunga (circa sei anni). Ma com'era il progetto originale? Il soggetto di Tullio Pinelli fu quasi completamente modificato («c'era addirittura un incesto, figurati un po'! (...)»⁸⁷), ma rimase l'idea centrale: il protagonista aveva una casa in campagna nei dintorni di Pitigliano e un vasto numero di ettari di terra attorno. Aveva come vicine di podere due sorelle zitelle le quali mandavano avanti la loro tenuta agricola con molto impegno e fatica (alzandosi molto presto al mattino, lavorando con i trattori, controllando i contadini), come se fossero state due uomini. Queste signore erano chiamate “le contesse” (infatti inizialmente il film doveva chiamarsi così).

⁸⁶ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli*, *op. cit.*, pp. 29-30.

⁸⁷ Cfr. Lorenzo Cordelli, *L'arte della commedia*, *op. cit.*, p. 134.

Prima di ritirarsi in campagna, le due donne avevano vissuto una vita normale, assieme ai loro mariti. Su questa idea è nato il film, anche se la storia apparsa sullo schermo è molto diversa da quella appena raccontata.

La *location* è andata incontro ad alcune difficoltà di natura finanziaria: «con lo scenografo Fiorentini avevamo scelto per le riprese un casale molto bello e tutto sommato più adatto al film di quanto non sia quello in cui poi abbiamo girato. Si trovava nella Maremma, con un declivio di ulivi, con i cipressi. Tutto questo comportava una spesa molto grossa, perché tutta la troupe e questi grossi attori in trasferta avrebbero comportato una spesa di centinaia di milioni. Conscio dello sforzo che stava facendo il produttore Di Clemente, sono stato in giro attorno a Roma per cercare un posto qui vicino e ho trovato con Fiorentini quest'altro casale. Non è toscano, intendiamoci, ma insomma poteva andar bene, sia per l'esterno che per l'interno. L'interno è stato molto modificato, abbiamo buttato giù certe mura, costruito degli archi, chiuso delle scale (...).»⁸⁸

Anche il periodo in cui è stato girato il film è stato modificato: la sceneggiatura, infatti, era stata scritta per una stagione invernale, fatta di nebbie, di alberi spogli e di freddo; ma l'unica stagione in cui tutti questi attori erano disponibili era l'estate.

⁸⁸ Cfr. Lorenzo Cordelli, *L'arte della commedia*, op. cit. , p. 134.

Ma vediamo cosa dicono di Monicelli alcuni tra gli attori che lavorarono a questo film e il produttore Di Clemente.

Giuliana De Sio:

«Il mio rapporto con Monicelli va al di là del fatto che i nostri destini professionali si sono incrociati. In realtà mi ritengo, spero a ragione, una sua amica. (...)

Credo che lui mi abbia scelto per *Speriamo che sia femmina* perché in quel momento andavo di moda. Lo dico con molto affetto e lui stesso, credo, sottoscriverebbe la mia osservazione. Mario è uno che non lavora con attori che non possano definirsi tali, ha sempre detto che gli attori debbono fare il loro mestiere ed il regista il suo. (...)

Ma lui però sa scegliere gli attori; è difficile che sbagli perché è un bravo regista, una persona che conosce bene il suo mestiere. Professionalmente, glielo ho detto tante volte, sono stata sempre di passaggio nei due film che abbiamo fatto insieme. *Speriamo che sia femmina* era un film molto corale, in cui eravamo tutte elementi di un progetto complessivo. E, sebbene fosse uno dei più bei cast della storia del cinema, non c'era un attore che dicesse una battuta che non fosse un grande attore, gli attori hanno avuto individualmente poca soddisfazione personale, ma semmai la soddisfazione di far parte di un

grande film. Come operazione cinematografica credo che *Speriamo che sia femmina*, di tutti i film che ho fatto sarà uno dei pochi, se non l'unico, che passerà alla storia. (...) Abbiamo fatto un viaggio in treno (...). Durante il tragitto, ogni tanto, si avvicinavano persone che mi riconoscevano. Ad un certo punto, un cameriere del ristorante ed una ragazza mi hanno chiesto se Mario fosse mio padre. Ad entrambi lui ha risposto di sì, ed è stata una cosa che mi ha reso felice, l'ho trovata meravigliosa. Anche se l'ha detto con il suo solito senso dell'umorismo, mi ha lusingato moltissimo».⁸⁹

Athina Cenci:

«Per me Monicelli è stato un regista molto importante. Ho fatto con lui il primo film da sola. Facevo parte di un gruppo che si chiamava “I giuncattivi” con Francesco Nuti e Alessandro Benvenuti; e Monicelli mi ha fatto fare il suo primo film senza i ragazzi accanto, per cui da *Speriamo che sia femmina* è cominciata la mia carriera da attrice indipendente dal gruppo. È stato un successo, io ho vinto il David di Donatello. Considero Monicelli un maestro sia

⁸⁹Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *L'arte della commedia, op. cit.*, pp. 85- 86- 87.

sul set che fuori dal set, perché io ero molto ansiosa e lui, che sembra così burbero ed è invece una persona sensibilissima, avendo capito il mio stato d'animo si comportava di conseguenza. (...)

Sul set di *Speriamo che sia femmina* c'era un'atmosfera abbastanza strana. Me l'ha ripetuto anche poco tempo fa, in occasione di un'intervista. (...) La cosa che mi divertiva di più era quando faceva l'arrabbiato e poi si girava verso di me e faceva l'occholino come a dire *guarda che ora sto fingendo*».⁹⁰

Giovanni Di Clemente:

«L'incontro con Monicelli è avvenuto nel modo più classico: mi è stato portato il copione di *Speriamo che sia femmina*, non ricordo bene da chi. Mi è piaciuta l'idea ed ho deciso di fare il film. Sono io che ho suggerito il titolo perché alla fine c'era questa battuta sul desiderio che il bambino fosse femmina ed ho detto: perché non lo intitoliamo così? Monicelli, in qualche maniera, è un fotografo della realtà (...) forse per questo siamo amici perché, nonostante la grande differenza d'età, abbiamo lo stesso modo di vedere la vita (...)».⁹¹

⁹⁰ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli*, op. cit., pp.89- 90.

⁹¹ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli*, op. cit., pp. 83- 84.

In effetti, come è già stato accennato, la sceneggiatura di *Speriamo che sia femmina* era pronta da molto tempo. La prima casa di produzione alla quale Monicelli si rivolse fu la Gaumont italiana, che era allora nel suo massimo splendore. Ma quando la Gaumont lesse la sceneggiatura, decise di non produrre il film. A questo punto il regista si rivolse a tutti gli altri produttori esistenti (Vides, Titanus, De Laurentis ecc.), ma nessuno accettò di produrre un film considerato poco interessante: «delle donne che stavano in una casa di campagna, delle vicende poco “eccitanti”, non c’era sesso, né comicità, né violenza, nulla di quegli ingredienti che secondo questi produttori “mostri sacri” funzionano (...)».⁹² Per un periodo Monicelli fu in contatto con una casa di produzione americana, ma alla fine anche loro rifiutarono l’offerta. «Poi all’improvviso ricevetti una telefonata da un signore che non conoscevo, il giovane produttore Gianni Di Clemente, che mi disse: *ho letto questa sceneggiatura e la vorrei fare. (...)* E lui l’ha realizzata, affrontando delle spese non indifferenti, con quel cast lì. Certamente, se io l’avessi fatto con quei produttori che citavo prima, non sarebbe venuto fuori questo cast. Invece lui ha fatto un bello sforzo, non trovando peraltro una distribuzione. È andato con il copione dai vari

⁹² Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *L’arte della commedia, op. cit.*, p.132.

distributori, Titanus, De Laurentis e gli altri, i quali conoscevano già il progetto e gli rispondevano: *ma che? Ancora ritorni con questo affare qui?* Quindi ha trovato tutte le porte chiuse, perciò ha dovuto affrontare il film senza avere la distribuzione. E anche adesso il film è distribuito a percentuale, non ha nessun minimo garantito».⁹³

La coproduzione di questo film è francese e anche questa circostanza ha avuto un risvolto un po' sgradevole per chi ha lavorato al film: tra gli sceneggiatori, infatti, appare la firma di una certa Jacqueline Lefevre che in realtà non ha mai lavorato al film e non ha mai incontrato il regista. Ma per la coproduzione francese è indispensabile avere anche un nome francese fra gli autori.

Nonostante questa serie di “incidenti di percorso”, il film fu un vero successo, come dimostrano i sette David di Donatello e i tre Nastri d'argento.

⁹³ Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *L'arte della commedia, op. cit.*, p. 132.

FORME DEL NUCLEO FAMILIARE

Speriamo che sia femmina è una storia molto toccante e tenera, è un viaggio all'interno del mondo sconfinato e a volte apparentemente incomprensibile delle donne, nel quale il regista passa al setaccio i punti di forza e le fragilità, la tenacia e la sensibilità, il coraggio di affrontare la vita anche senza un compagno e la capacità di sentirsi solidali nei confronti delle altre donne.

«Il discorso è costruito sull'assenza, la debolezza, l'egoismo dei maschi che qui appaiono falliti, svaniti o addirittura infantili.

La crisi della famiglia è in realtà la crisi degli uomini in questo racconto corale che evoca sensazioni, emozioni di un tempo passato più confortante e destinato a non tornare».⁹⁴

Ma cerchiamo di tracciare un profilo più dettagliato dei personaggi, cercando di capirne gli stati d'animo e le delicate relazioni che li legano l'un l'altro, cominciando dai principali.

Elena (Liv Ullmann) è una donna molto elegante, bella e gentile, ma

⁹⁴ Cfr. Ivana Delvino, *I film di Mario Monicelli, op. cit.*, p.24.

porta su di sé tutto il carico della sua famiglia “allargata”. È lei a occuparsi del casale: la mattina si alza molto presto e cerca di non fare mancare niente alla figlia più piccola, Malvina, e alla nipotina Martina che vive con lei. È il punto di riferimento dell’intera famiglia e la cosa sembra farle piacere, tutti si rivolgono a lei se si trovano in difficoltà e lei cerca di rendersi disponibile il più possibile: aiuta la sorella Claudia (Catherine Deneuve) accogliendo in casa la figlia, per permetterle di stare a Roma a svolgere la sua professione di attrice; accudisce lo zio Gugo (Bernard Blier) assecondandolo nelle sue occupazioni stravaganti, e tratta Fosca (la domestica) e la figlia Imma come se facessero parte della famiglia. Anche con Leonardo (Philippe Noiret), l’ex marito, cerca di essere molto comprensiva e gentile, ma non lo ritiene affidabile nella gestione dei beni economici, così quando lui le chiede di restaurare le terme per aprirle al pubblico, cerca di rendergli indolore il rifiuto contattando l’amministratore e cercando di fargli capire che il suo progetto è irrealizzabile. Ma Leonardo non accetta un rifiuto e si scalda al punto che si accende tra i due un dibattito nel quale traspare il risentimento di Elena nei confronti del marito: «È tutto il giorno che mi prendete in giro!» dice Leonardo alla moglie. Elena a questo punto risponde in maniera categorica: «La risposta è no!». Leonardo si infuria ed esclama: «Tu non hai mai creduto in me!», ma a

quel punto Elena, mantenendo il suo tono pacato, risponde: «Non è vero, le prime quindici volte ci ho creduto». Subito dopo Elena si pente delle parole troppo dure usate nei confronti dell'ex marito e per smorzare i toni lo invita a restare a dormire lì per qualche giorno: «in fondo è casa tua!». L'ottusità di Leonardo, però, gli fa travisare l'invito e lo spinge a tentare una riconciliazione con la moglie che respinge il goffo abbraccio del marito: «non ci rendiamo ridicoli, Leonardo, vai a dormire!». Da queste ultime due semplici battute si può cogliere tutta l'amarrezza provata nei confronti di quel rapporto finito male. Ma questa non è l'unica occasione di tensione tra i due: l'indomani, infatti, i due ex coniugi tornano a discutere a causa della figlia maggiore, Franca, che qualche minuto prima Leonardo aveva trovato a letto con il fidanzato. Leonardo va da Elena per raccontarle l'accaduto, è molto adirato, ma Elena difende la figlia a spada tratta. Di fronte a questo atteggiamento ritenuto troppo elastico, Leonardo esclama: «suppongo che per te è una cosa normale, (...) io non permetto che casa mia si trasformi in un casino!». Ma ancora una volta la donna trova un modo per suscitare in lui dei sensi di colpa: «siccome delle tue figlie non te ne sei mai occupato, non lo farai neanche ora! Il ruolo di educatore non ti compete, (...) lascia fare a me». Elena, dunque, mette subito in chiaro con il marito che il ruolo

di “capofamiglia” è il suo, dal momento che lui l’ha rifiutato: e ormai non ha intenzione di cederlo.

D’altra parte, però, nel momento in cui vede Franca, si capisce chiaramente che in realtà dava ragione al marito: «ti ho difesa, ma non credere che mi sta bene».

Quello tra Elena e Leonardo è, dunque, un rapporto con molti conti in sospeso, molto probabilmente perché lei ha deciso di sollevare un muro e di fingere che tutto sia acqua passata, ma basta poco per rompere il loro apparente equilibrio.

La rabbia, però, non impedisce alla donna di volere bene all’ex marito, tanto che la notizia della sua scomparsa la lascia completamente spiazzata: non piange, non si dispera, perché una reazione del genere non le appartiene, ma dietro ai suoi occhi di ghiaccio, dietro a questa sua rigidità, si nasconde l’animo di una donna che ha già sofferto molto per la separazione dal marito e che adesso non sarebbe stata pronta ad affrontarne la perdita definitiva. Anzi, la morte di Leonardo e il conseguente sfogo delle figlie che la ritengono in qualche modo colpevole, fanno crollare la donna in una crisi profonda che la spinge a desiderare di cambiare radicalmente vita, vendendo la tenuta e cominciando a pensare solo a se stessa. Elena si ritrova a doversi caricare sulle spalle anche il dolore delle

figlie, ma questa volta non ci riesce, anche perché si sente il capro espiatorio di quella situazione. Durante la discussione, infatti, Malvina le dice: «Forse bastava dargli quello che chiedeva». Elena si sente molto ferita da questa affermazione e risponde: «così per voi è colpa mia se Leonardo è morto?». Claudia cerca di calmare le nipoti, ma Franca risponde: «lui non è mai contato niente per la mamma e lei ci ha educate in questo modo!». Allora Elena le dice, con le lacrime agli occhi: «credi che non avrei preferito avere un marito normale, che ci pensava lui alla famiglia? (...) Cosa hai avuto sempre contro di me, Franca?».

Questa discussione dolorosa, unita alla decisione di Claudia di portare con sé Martina e alla scelta di Fosca di raggiungere il marito in Australia, inducono Elena a voltare pagina, vendendo tutto e trasferendosi a Roma. Malvina, però, non è d'accordo ed esprime il suo dissenso alla madre che tronca la discussione dicendo (quasi come se dovesse convincere anche se stessa): «la decisione l'ho presa pensando a me».

Quella di Elena è la reazione di chi ha sacrificato la propria vita per gli altri, per i propri ideali, per la propria famiglia e che non si sente gratificata di tale sforzo da chi ha ricevuto queste attenzioni.

Dopo la fine del suo matrimonio, la contessa aveva intrapreso una relazione con il Nardoni (Giuliano Gemma), il fattore. L'uomo è anche

l'acquirente dell'intera tenuta, un affare al quale mirava da tempo («compra tutto il Nardoni, ce l'ha fatta, è il sogno della sua vita!», dice Fosca con un pizzico di cattiveria»). Ma il fattore non vorrebbe chiudere la sua relazione con Elena e le fa una proposta che probabilmente per un'altra donna sarebbe stata allettante: «io compro, ma tu resti». Elena risponde con un tono sarcastico: «compri a cancelli chiusi, con me dentro?». «Così resta tutto come prima!» suggerisce il Nardoni. Ma Elena sottolinea subito: «no, è tutto il contrario perché prima io ero la padrona». Nardoni le chiede di sposarla, ma Elena risponde con decisione: «non potrei mai fare un matrimonio di interessi». Lui la corregge: «tu non faresti matrimoni di nessun tipo!».

È evidente che Elena ha un rapporto con l'altro sesso molto complicato: da quando ha trovato il coraggio di lasciare Leonardo, non ammette più la possibilità di poter amare un altro uomo o di rischiare di ricreare una relazione nella quale lei, in quanto donna, occupi il posto di subalterna.

Alla fine del film le diverse vicende delle donne che si ritrovano a casa per “l'ultima cena” scacciano dal cuore di Elena quella sensazione di solitudine che l'aveva accompagnata da quando aveva deciso di vendere: in fondo la decisione era stata presa perché la casa si era svuotata, ma la presa

di coscienza della inutilità di una presenza maschile nella loro vita, induce quelle donne a ritornare sui loro passi, e offrono alla capofamiglia una visione diversa della sua situazione: Elena decide di non vendere più e di continuare ad affrontare le difficoltà a fianco alle sue figlie, la sorella, Fosca e una nuova amica, l'amante del defunto marito.

Se Elena è l'emblema della serietà e della maturità, Leonardo è esattamente il suo opposto, tanto che il motivo della loro separazione fu proprio la loro incompatibilità dei caratteri. Leonardo si dimostra infantile in qualunque ambito della propria vita: sperpera il denaro accumulando debiti; colleziona amanti; partorisce idee imprenditoriali poco concrete e non si cura minimamente delle sue figlie (per esempio ignora il fatto che Franca sia fidanzata). Questa sua immaturità lo mantiene legato alla ex moglie, dalla quale dipendono le sue scelte.

Nel suo rapporto con le figlie e con la nipote, Leonardo non assume una posizione autorevole, da adulto, ma sembra allinearsi al comportamento delle ragazze. Per esempio, quando parla del suo progetto a Malvina, la ragazza gli spiega che in realtà la madre le aveva promesso che avrebbero aperto un maneggio. Lui non si cura dell'importanza che la figlia attribuisce a quell'idea e la liquida dicendole che accanto alle terme avrebbero aperto un piccolo maneggio. Malvina, al contrario, comprende

che il padre tiene molto al suo progetto e cerca di convincere la madre ad assecondarlo assumendo lei il ruolo di adulta: «vedi un po' se gli si può dare una mano», dice alla madre.

Anche con Franca Leonardo appare distratto e sembra ricordarsi di lei solo quando la trova a letto col fidanzato.

Per non parlare della nipotina: Leonardo è stato incaricato di andare a prendere la nipote Martina e la figlia di Fosca (Imma) dalla scuola, ma non ricorda più il loro aspetto e confida nella memoria dello zio Gugo (al quale manca qualche venerdì). Quando finalmente le trova, guarda la nipote e le dice: «tu sei Cosina?». Nel tragitto di ritorno le bambine esprimono il desiderio di andare a Siena al concerto di Ron e chiedono allo zio di accompagnarle. Lui ovviamente rifiuta e loro cercano di convincerlo spiegandogli che altrimenti non avrebbero dato loro il permesso. Lo zio, che non si pone il problema di avere di fronte due bambine, gli chiede: «ma dovete sempre chiedere il permesso a qualcuno?» e le bambine rispondono: «siamo femmine, se eravamo maschi come te non dovevamo chiedere niente a nessuno». Questo dialogo non solo evidenzia la scarsa dimestichezza del conte con i bambini, a riprova della noncuranza nei confronti delle figlie, ma chiarifica anche la concezione che si ha nei confronti del sesso femminile già in tenera età.

D'altra parte, però, Leonardo sembra alla ricerca di un po' di appoggio e di comprensione da parte della sua famiglia e la percezione di essere poco considerato lo ferisce profondamente, anche perché il fatto che fosse incapace di fare il padre e il marito non gli impediva di provare un profondo affetto per le "sue donne", cosa che forse diventerà chiara a quest'ultime solo al suo funerale quando incontreranno Lolli: «Povero Leonardo! Aveva ragione, siete proprio belle!».

La prova più eclatante di questa indifferenza nei confronti dell'uomo si trova proprio nel giorno della sua morte: Leonardo esce con Gugo e a causa di un equivoco cade da un burrone con l'automobile. Quando Gugo torna a casa senza di lui, ha già dimenticato l'accaduto e riferisce solo di un guasto alla macchina. Le donne non si preoccupano minimamente, anche perché a occupare i loro pensieri è la fuga delle due bambine (che sono andate al concerto di Ron). Durante la ricerca disperata delle due discole, i carabinieri informano le donne che è stata trovata un'automobile in fondo a un burrone con dentro un uomo morto: la mente delle donne non viene sfiorata neanche per un secondo dal dubbio che in quella macchina ci potesse essere il conte.

Così Leonardo muore nella noncuranza totale della moglie e delle figlie che nell'apprendere la notizia si fanno assalire da una serie di sensi di

colpa e di domande senza una risposta (è stato veramente un incidente o ha deciso di togliersi la vita? E se non è morto sul colpo e si poteva salvare? E se Elena avesse accettato il suo progetto? E se non avesse visto Franca a letto con il professore? E se avessero mostrato solo un po' più di interesse? Almeno Lolli gli era stata vicino...).

Eppure la scomparsa di Leonardo genera la crisi all'interno della famiglia e spinge le donne a mettersi in discussione: Claudia decide di portare a Roma con sé Martina; Fosca decide di raggiungere il marito in Australia; Franca decide di sposarsi e Elena decide di vendere tutto e di trasferirsi a Roma.

Per quanto riguarda Franca, rispetto a Malvina sembra quella che ha patito maggiormente l'assenza del padre, reagendo a tale assenza cambiando continuamente partner e non trovandone mai uno adeguato («è che sono tutti inconsistenti», aveva confidato al padre). Quando Leonardo si arrabbia con lei per la mancanza di rispetto che aveva avuto nei suoi confronti dormendo con il fidanzato, Franca non dà molta importanza all'accaduto, ma la morte del padre cambia la sua visione della vicenda: decide di sposarsi per “rimediare” in qualche modo a quell'azione. Ma superato lo shock iniziale, Franca si rende conto di non amare il professore

e, dopo averlo lasciato, ritorna dalla madre con due novità: non si è sposata, ma attende un figlio da lui che è intenzionata a crescere da sola.

Malvina, invece, dimostra la sua piena sfiducia negli uomini osservando la vita di chi la circonda: il padre è assente, l'amante della madre è poco affascinante, il fidanzato della sorella è un disadattato, l'uomo della zia è un immorale, il marito di Fosca è un bugiardo. Insomma Malvina arriva alla conclusione che sarebbe meglio fare a meno degli uomini, infatti chiede a Fosca con tono sarcastico: «Fosca a cosa ti è servito un marito?». «A nulla!», risponde sonoramente la domestica.

Malvina è anche l'unica che tenta di mantenere unita la famiglia quando sembra andare in frantumi, dimostrando di essere più matura della sorella Franca.

Altra figura interessante è Lolli (Stefania Sandrelli): è una donna molto diversa da Elena, non ha la stessa eleganza e sembra molto più debole caratterialmente. Ma la sua disperazione per la morte di Leonardo è dovuta più che altro alla paura di non ricevere più i soldi che gli aveva prestato. Lolli sembra anche una donna molto sola e l'accoglienza di Elena e della sua famiglia sembra risollevarla da questo peso.

Interessante anche il personaggio di Paolo Hendel (il professore), del quale Monicelli parla così: «la figura del glottologo è un po' una

macchietta che appartiene alla tradizione della commedia all'italiana più tipica».⁹⁵

Per il Nardoni invece Monicelli dice: «avevo bisogno per quel ruolo di un uomo piacente, col quale la Ullman avesse un rapporto soprattutto di sesso. Un bell'uomo ma che fosse un po' scialbo. Gemma l'ha reso molto bene, un po' coglione, con la grettezza propria di chi maneggia un'amministrazione (...)».⁹⁶

Alla fine l'unico uomo della famiglia resta lo zio Gugo: «anche lo zio appartiene un po' alla tradizione di quei vecchi svaniti che se ne stanno dentro casa e fanno tenerezza. È comunque una tipologia che esiste e che non ho inventato io... Il vecchio zio alla fine rimane a far la calza, anche perché fa tenerezza, non è più né uomo né donna, ha perso la sua virilità».⁹⁷

Un personaggio marginale ma molto importante ai fini della storia è il giornalista che ha una relazione con Claudia: «di personaggi come quello del cosiddetto intellettuale ne conosciamo tanti! Anzi siamo circondati di giornalisti, scrittori, semi-falliti che non vogliono farlo vedere, pieni di imbrogli e di impicci con le donne e compagnia bella... Vicini a donne che

⁹⁵ Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *L'arte della commedia, op. cit.*, p. 139.

⁹⁶ Ivi, p. 138.

⁹⁷ *Ibidem.*

si mediocrizzano. Infatti il personaggio della Deneuve dice: *figurati, ce lo siamo disputato io e la moglie; lei si voleva ammazzare, io volevo ammazzare lui*. E poi lui era di una mediocrità assoluta. Avevamo tanti esempi che era abbastanza facile rendere questo personaggio (...).⁹⁸

Infine c'è il personaggio di Fosca: una donna di polso, molto simile a Elena. Si occupa con dedizione della casa sentendosi parte integrante della famiglia, pur mantenendo il rispetto tipico di una governante anche con lo zio Gugo che ogni tanto le fa perdere la pazienza. Anche per quanto riguarda le bambine, è lei a occuparsene di più, facendo però un po' di differenza tra la sua (che a volte viene punita con uno schiaffo) e la figlia di Claudia.

CONCLUSIONI

«Certo, si sapeva da tempo quanto e quale cineasta sia Mario Monicelli. In *Speriamo che sia femmina* lo soccorrono, però, un tocco di classe, uno stato di grazia davvero rari. Così da fare di questo film un'opera esemplare. (...) Per l'appassionata, partecipe evocazione

⁹⁸ Cfr. Lorenzo Cordelli (a cura di), *L'arte della commedia, op. cit.*, p. 140.

di una storia interamente, convincentemente “dalla parte delle donne”. Ed infine per l’equilibrio pressoché perfetto di un intrico narrativo pure, per tanti versi, enigmatico, ambiguo. Molti ritengono Monicelli uno dei padri nobili della commedia all’italiana. (...) Egli è anche un sapiente, acuto indagatore del Pianeta Donna».⁹⁹

Questo articolo spiega, in poche righe, il film e i sentimenti che lascia a chi lo vede. La percezione che si ha è che quella di Elena è senza dubbio una famiglia anomala, ma conserva l’autenticità dei legami che intercorrono tra i soggetti che ne fanno parte. Anche con Leonardo, che sembra essere poco considerato anche dalle sue figlie, in realtà c’è un grande legame, solo che purtroppo le protagoniste prendono coscienza di questo legame dopo aver appreso la sua scomparsa e quindi quando ormai era troppo tardi. Così, come abbiamo già spiegato, la morte del conte diventa la chiave di volta del film, il motore che muove gli altri personaggi, come se, paradossalmente, con la sua assenza Leonardo riesca a essere più presente. Ma è proprio qui che si nota la maestria del regista: in fondo, chi non dà per scontato la presenza dell’altro, nei propri rapporti familiari? E quante volte ci si rende conto di essere profondamente legati a un’altra persona solo quando scompare o si allontana?

⁹⁹ Cfr. Sauro Monelli, *L’Unità*, 8 febbraio 1986.

Ma a tal proposito vediamo cosa dice lo stesso Monicelli: «(...) *Speriamo che sia femmina* è un ritratto di una famiglia borghese allargata, come ce ne sono tante al giorno d'oggi, in cui i toni della commedia convivono con quelli drammatici di ogni esistenza umana trovando l'equilibrio in un tono medio, favorito dal contesto un po' irreale della vita di campagna. Rispetto alla commedia all'italiana gli angoli sono più smussati, uniformati da uno sguardo meno aggressivo, più attento ai chiaroscuri che alle sottolineature».¹⁰⁰

Ci troviamo di fronte a un film nel quale l'apparente e iniziale serenità, mascherata anche dal racconto lento e dai toni pacati, lascia piano piano il posto alla "crisi": la crisi dell'istituto della famiglia, la crisi irreversibile dei ruoli maschili, la crisi delle donne che sentono dentro la voglia di emanciparsi, di cambiare, di scegliere. In poche parole, attraverso il microcosmo domestico, Monicelli indaga e smaschera, ancora una volta, la società.

Inoltre, il successo inaspettato di questo film fa supporre che, ancora una volta, il regista toscano sia stato in grado di toccare le corde più profonde dell'animo umano, senza il bisogno di ricorrere ad effetti

¹⁰⁰ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 236.

particolari, ma solo con quella semplicità di racconto che da sempre lo contraddistingue.

PARENTI SERPENTI

INTERPRETI E PERSONAGGI

Tommaso Bianco (Michele), Renato Cecchetto (Filippo), Marina Confalone (Lina), Alessandro Haber (Alfredo), Cinzia Leone (Gina), Eugenio Masciari (Alessandro), Paolo Panelli (nonno Saverio), Monica Scattini (Milena), Pia Velsi (nonna Trieste), Eleonora Alberti (Monica), Riccardo Scontrini (Mauro), Alfredo Cohen, Cornelia Buonanno, Elisabetta Centore, Roberto Corbiletto, Carlo Picone, Renato Rinaldi, il gruppo musicale *Rudy De Cesaris*.

VALORI DI UNA TRAMA

Per la vigilia di Natale, in un piccolo paese dell'Abruzzo, giungono da varie città d'Italia quattro fratelli: Lina (con il marito Michele e il figlioletto Mauro), Milena (con il marito Filippo), Alessandro (con la moglie Gina e la figlia Monica) e Alfredo, l'unico scapolo. I quattro sembrano desiderosi di trascorrere il Natale con i propri genitori: Trieste, ancora attiva e lucida, e Saverio, un ex carabiniere con la mente un po' annebbiata.

Salamelecchi e smancerie fanno da cornice alla riunione familiare, ma dopo i primi momenti di serenità, affiorano screzi e pettegolezzi (soprattutto nei confronti di Gina). Ben presto, però, una situazione particolare occuperà i loro pensieri, distogliendoli dalla preoccupazione di screditarsi a vicenda: nonna Trieste, infatti, commossa dalle tante dimostrazioni di affetto, durante il pranzo di Natale comunica ai congiunti che lei e il nonno vorrebbero andare a vivere a casa di uno di loro, perché terrorizzati dall'idea dell'ospizio. La nonnina, inoltre, aggiunge, che chi si prenderà cura di loro erediterà il loro appartamento e usufruirà della loro pensione.

La proposta della donna sconvolge il fragile equilibrio familiare, creando un tremendo imbarazzo fra i presenti: nessuno vuol prendersi cura

dei due vecchietti. Da questo momento si scatenano continue liti tra i figli che, al riparo dagli sguardi degli anziani genitori, si rinfacciano colpe e responsabilità. Tutti rifiutano l'accoglienza e iniziano a parlare di un ospizio di "lusso", quando il telegiornale dà notizia di un'abitazione esplosa a causa di una bombola a gas: è la soluzione giusta per tutti, basta un solo sguardo di assenso.

Così la notte di Capodanno i figli regalano ai genitori una moderna stufa a gas prima di recarsi al cenone di mezzanotte, e proprio quando i fuochi d'artificio riempiono il paese la stufa esplode uccidendo i due vecchietti.

Ma nel compito sulle vacanze, a scuola, il piccolo Mauro (l'unico ad avere un legame sincero con i nonni) rivela un dubbio: non riesce a spiegarsi perché i parenti abbiano raccontato ai giornali che la stufa era molto vecchia, anziché ammettere che era stata regalata il giorno stesso dell'incidente.

RADICI E ASPETTI DEL FILM

Il film venne girato a Sulmona (in provincia dell'Aquila), nonostante le proteste di Carmine Amoroso, lo sceneggiatore, che voleva ambientarlo a tutti i costi a Lanciano, il suo paese d'origine, dove si svolgono le vicende del soggetto.

I titoli di coda scorrono sulle note della canzone *Vivere* di Enzo Jannacci, che aveva già collaborato con Monicelli in *Romanzo popolare*.

Il film non ha riscosso al botteghino grande successo, ma ha guadagnato con il tempo enormi consensi grazie alle proiezioni televisive e alla successiva pubblicazione in vhs o (recentemente) in dvd.

La processione, a cui partecipa tutto il paese (compresi i nostri protagonisti) durante la vigilia di Natale, è stata più volte paragonata a quelle che amava mettere in scena il grande Pietro Germi (si pensi, per esempio a *Divorzio all'italiana*, 1962). A tal proposito, però, Monicelli ci tiene a puntualizzare un cambiamento: «(...) La sfilata in paese è un cerimoniale pubblico da cui dipende l'onorabilità della famiglia. Rispetto a quelle di Germi, la nostra si svolge in Abruzzo nei primi anni Novanta:

ormai è diventata soprattutto una fonte inesauribile di pettegolezzi femminili». ¹⁰¹

Ma come parla Monicelli degli attori di questo film? Riportiamo un altro frammento dell'appena citata intervista:

«(...) lo ricordo come uno dei film meno faticosi della mia vita, girato con attori di mestiere che lavoravano benissimo. Forse un grande attore avrebbe sbilanciato la coralità della storia. Con questo non nego che la forza espressiva di un Sordi o di un Tognazzi trasformava le nostre sceneggiature in pezzi di bravura.

Tra le felici sorprese della lavorazione, ci fu Pia Velsi nella parte della nonna. Io la ricordavo quarant'anni prima come soubrette. Di cinema ne aveva fatto pochissimo. Non me la sarei aspettata così brava». ¹⁰²

Comunque il film scatenò diverse reazioni, anche se fu accolto discretamente dalla critica. Riportiamo qui una delle recensioni a nostro avviso più interessanti:

«Al centro di *Parenti serpenti* (1992) c'è una tavola da pranzo, (...) una famigliaccia piccolo-borghese: tutti

¹⁰¹ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, pp. 238- 239.

¹⁰² *Ibidem.*

pronti alle più ridanciane espansioni sentimentali, come alle lacrime, alle proteste più teatrali come alle aggressività convulse e insieme melense. Una famigliaccia, quanto mai solidale negli egoismi, nei gusti vittimistici, infelicissima e malata, bombardata dal crepitio dei rotocalchi e della televisione, ma non per questo da assolvere. Anzi, e qui si fa avanti l'istinto ispido di Monicelli, una famigliaccia da non assolvere per niente, da far esplodere alla lettera. (...) E il film è raccontato dal basso: è un ragazzino appena pubere che guarda gli adulti, (...) ma nella cui falsamente ingenua oggettività c'è il nerbo della rivolta e (...) anche quello della pietà».¹⁰³

FORME DEL NUCLEO FAMILIARE

Il film è accompagnato da una voce fuori campo che narra la storia: quella del nipotino Mauro che sta leggendo alla maestra il suo tema sulle vacanze di Natale. Ma a un certo punto le immagini del film prendono le

¹⁰³ Cfr. Enzo Siciliano, *L'Espresso*, 10 maggio 1992.

distanze dal racconto ingenuo del ragazzino, mostrando una realtà diversa da quella che lui sta raccontando. La scelta di affidare il racconto a Mauro è stata criticata da Sebastiano Mondadori con tali argomentazioni:

Non capisco la voce fuori campo del ragazzino in apertura e chiusura del film. Come dicevano i telecronisti di un tempo, è un po' "telefonata", visto che lui è un personaggio di contorno.

«Il soggetto autobiografico di Amoroso era raccontato in prima persona da lui bambino. Faticando a trovare un finale secco, che esulava dalla storia originale, la voce del ragazzino ci è parsa la soluzione migliore per chiudere con un colpo a effetto. Il suo tema delle vacanze si trasforma in un'accusa implicita di assassinio ai suoi parenti».¹⁰⁴

Inoltre la vicenda è strutturata in due parti: nella prima vengono rappresentate le caratteristiche della commedia realistica di costume, ponendo molta attenzione al dettaglio; nella seconda, tali caratteristiche vengono stilizzate e volgono alla farsa, raggiungendo il culmine con il feroce cinismo della conclusione della storia.

Ma, a tal proposito, cerchiamo di capire meglio il punto di vista dell'autore: «La prima parte la vedo come una preparazione della farsa che

¹⁰⁴ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli op. cit.*, p. 238.

si sviluppa nella seconda. Il gioco al massacro non conosce più i limiti del decoro. Scoppia tutto quello che era sottaciuto. Vengono a galla magagne e segreti. La condanna di sobbarcarsi in casa i vecchi genitori è il movente di tutto ciò, e a me interessava sottolineare la profonda crudeltà che si scatena una volta che vengono intaccate le proprie certezze».¹⁰⁵

Insomma, anche questa volta il regista viareggino non ha intenzione di edulcorare la sua visione della famiglia, fornendoci un'analisi lucida, distaccata e (in parte) amaramente realistica.

Ma cerchiamo di analizzare più da vicino i diversi personaggi della storia, ognuno creato con una cura minimalista.

Iniziamo dalle due sorelle: Lina e Milena. Lina è la madre di Mauro (il narratore della storia), lavora alla biblioteca comunale ed è sposata con Michele, un geometra che lavora nell'ufficio tecnico del comune di Teramo. Come madre Lina si dimostra molto ansiosa e rigida («Basta dormire con i nonni, ché ormai sei grande!», dice a Mauro); come figlia sente sempre il bisogno di dimostrare la sua superiorità rispetto ai suoi fratelli, mettendosi in competizione soprattutto con la sorella e covando una profonda invidia nei suo confronti, perché considerata la più carina tra le

¹⁰⁵ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 239.

due. Le due si trovano d'accordo soprattutto quando devono spettegolare alle spalle della cognata, che ha una pessima reputazione a causa delle sue continue "scappatelle".

Il suo rapporto di coppia sembra andare a rotoli ogni giorno di più, e la scoperta della relazione clandestina tra Michele e la cognata Gina (moglie del fratello di Lina) fa precipitare le cose. In poche parole Lina è un'insoddisfatta: frustrata, invidiosa, pessimista e avida.

Milena, invece, sembra una donna più fragile anche a causa dell'impossibilità di avere dei figli con il marito Filippo, un maresciallo dell'aeronautica. Basta poco per farla commuovere. Per esempio durante il pranzo di Natale, mentre parlano di "chi è meno fortunato di loro", lei esclama in lacrime: «io non ci posso pensare, mi si stringe il cuore!». E continua a singhiozzare anche quando la madre, non curandosi del disagio della figlia, dice: «siamo stati fortunati ad avere dei figli, ma quando penso a quelli che non ne hanno...Poveri loro!». Milena dimostra, dunque, una spiccata sensibilità, soprattutto nei confronti di se stessa perché non prova nessun rimorso, per esempio, nel rivelare alla sorella l'adulterio del marito con Gina; né batte ciglio quando decide di "eliminare" i genitori per non intaccare la propria vita.

Nonostante i dissapori, inizialmente l'incontro tra le due sorelle e la cognata sembrano idilliaci, passando ore «a parlare delle malattie dei loro conoscenti» (come scrive Mauro nel suo tema) e spettegolando di chiunque gli capiti a tiro. Ma i reali sentimenti nutriti nei confronti dell'altra trapelano durante lo scambio dei regali: le tre donne, infatti, avevano utilizzato il regalo per farsi un dispetto, scegliendo oggetti banali come, per esempio, il cavatappi.

Anche Gina mostra le sue frustrazioni, riversandole sulla figlia, Monica, che vorrebbe fare la soubrette, ma che è troppo golosa di dolci per rinunciarvi e viene quindi ammonita continuamente dalla madre.

L'altra donna della famiglia è Trieste, la matriarca, una donna dalla personalità molto forte, capace di dare ordini anche al marito (un ex carabiniere). Le frasi che Trieste rivolge al marito suonano tutte come un ordine indiscutibile, al quale nonno Saverio obbedisce senza batter ciglio: «quando ti dice una cosa Trieste la devi fare e basta! (...) Saverio esci! È un ordine!». Ed è sempre Trieste a creare le condizioni per tenere unita la sua famiglia, nonostante i propri figli abbiano dato vita a un proprio nucleo familiare. Così a tavola si mette a ricordare il passato con aneddoti sull'infanzia dei quattro figli, e alla fine del racconto conclude dicendo: «Lo dico sempre a Gesù: fa soffrire noi, ma non far soffrire loro! (...) Se

non fosse per voi!». E i figli assecondano la madre con discorsi qualunquisti: «Si è perso il senso della famiglia! (...) Bisogna tenersi per mano e dare tanto, tanto amore!».

Insomma, le vacanze natalizie sembrano scorrere felici: Trieste viene ricoperta di attenzioni dai figli, sotto l'albero ognuno ha riposto un regalo per l'altro, dopo cena tutti scendono allegramente a giocare con la neve e a mezzanotte si recano devotamente alla veglia di Natale (peraltro occasione per fare "taglio e cucito" sui compaesani). Anche l'omelia del prete non si discosta da quest'aria di ipocrisia che si respira a casa dei nostri protagonisti e assume dei toni qualunquistici e retorici: «Guardando la televisione veniamo a conoscenza di tante cose brutte, (...) Gesù viene accolto da gente dal cuore semplice e disponibile e allora non serve mettere le luci per le strade (...)».

Ma ecco che finalmente arriva il pranzo di Natale e questa volta Trieste è intenzionata a mettere in moto un meccanismo al quale i figli (obbedienti e remissivi) non possono sottrarsi. Decide infatti di far leva sulle emozioni e i sensi di colpa: «Basta vivere sempre da soli!». Questa affermazione sembra mettere tutti d'accordo, così nonna Trieste viene incoraggiata a rincarare la dose: «Che bella consolazione a tenere figli come voi! (...) Adesso si pone il problema con chi andare a vivere, (...)

sarete voi a decidere. (...) Oltre alla metà della pensioncina, vi intestaremo la casa (...)».

Sulla tavola cade il gelo. La sera i figli si riuniscono per decidere chi di loro sia più adatto ad accogliere i genitori in casa: manca solo Alfredo e le sorelle pensano di affidare i genitori a lui perché celibe e quindi, secondo il loro punto di vista, perfetto per un ruolo simile. Gina, invece, non approva il ragionamento delle cognate e non trova corretto decidere senza averne parlato con il diretto interessato.

Sono tutti coesi, però, nel trovare “esagerata” la proposta di intestare la casa solo a chi si prenderà cura di Trieste e Saverio.

Nel frattempo le due sorelle piangono perché la loro sensibilità è stata turbata dalle parole della “povera” madre: così Lina piange all’idea che i genitori lasceranno la loro casa, mentre Milena si dispera perché i due avevano addirittura pensato di andare all’ospizio. Poco dopo, però, le tre cognate cominciano a contendersi il comò dei genitori perché molto antico e di valore.

Tornati a casa, i tre fratelli comunicano ad Alfredo che durante la sua assenza avevano pensato a lui come al più idoneo a prendersi cura dei genitori, ma Alfredo non è affatto d’accordo e va su tutte le furie: «Secondo voi dovrei rinunciare alla mia vita per queste quattro mura in

più? (...) Sono dieci anni che coabito!». A tali parole Milena risponde dispiaciuta: «Ma allora ci sono dei segreti tra noi...E come si chiama?». E lui: «Si chiama Mario!».

Il rifiuto di Alfredo alla proposta delle due sorelle scatena il putiferio in casa: scoppia la guerra di tutti contro tutti.

Il dispiacere delle sorelle per le parole della madre durante il pranzo si trasforma repentinamente in cinismo ed egoismo: «Mettila a letto, ti si immobilizzano a letto e che fai, eh? Chiami Cristo che ti aiuta?».

Le liti durano per giorni (ovviamente all'insaputa dei due vecchietti), ma un giorno qualcosa placa i loro animi. Dopo essersi rimpallati l'un l'altro l'onere dell'accoglienza dei genitori, gli eredi prendono spunto, in una ritrovata unanimità, da un fatto di cronaca riferito al telegiornale e si accordano per il delitto perfetto: una stufa a gas difettosa, un botto di Capodanno appena più forte degli altri.

Del resto giorni prima i figli avevano rimproverato Trieste perché aveva l'abitudine di portare il braciere in camera da letto: «È troppo pericoloso!», le avevano detto preoccupati.

Così decidono di regalare una fiammante stufa a gas agli anziani genitori, rendendoli molto felici.

“Casualmente” la notte di Capodanno, mentre tutti e nove (compresi Mauro e Monica, i due nipotini) sono a ballare, la bombola della stufa esplode.

«Questa volta, a salvarsi dalla catastrofe antropologica allusa, rimane il piccolo Mauro che, in un tema sulle vacanze di Natale, racconta e commenta quanto è accaduto davanti ai suoi (e ai nostri) occhi»:¹⁰⁶

Non ho capito perché i miei genitori hanno detto che è stata colpa della stufa perché era troppo vecchia. Invece la stufa era nuova, perché gliel'avevano regalata proprio quel giorno.

Così tutti quei gesti affettuosi, quelle parole amorevoli, la voglia di restare uniti e di passare del tempo tutti insieme, finiscono in cenere insieme a Saverio e Trieste e alla casa di famiglia.

Tra i figli, l'unico che forse meriti un'attenuante è Alessandro, marito di Gina e impiegato alle poste di Modena. Alessandro non sembra contrario all'idea di accogliere i genitori in casa, ma viene obbligato dalla moglie a rifiutare, che minaccia di lasciarlo nel caso in cui accettasse.

Alessandro è succube di sua moglie, è un uomo senza personalità e dignità che non riesce ad affrontare la donna neanche quando scopre il suo

¹⁰⁶ Cfr. L. De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico, op. cit.*, p. 159.

adulterio con il cognato. Da un uomo così, che non riesce a difendere neanche se stesso, non ci si sarebbe aspettata un'improvvisa capacità di imposizione sulle pretese della moglie fedifraga.

Resta invariato il fatto che tutti, chi per un motivo, chi per un altro, preferiscono uccidere i genitori piuttosto che occuparsene, perché accoglierli in casa avrebbe comportato uno sconvolgimento del proprio equilibrio familiare.

CONCLUSIONE

Già con *Speriamo che sia femmina* (di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente), Monicelli aveva rappresentato un nucleo familiare apparentemente coeso, ma che si frantuma a causa di un evento “di rottura”: la morte di Leonardo. Ma rispetto a *Parenti serpenti*, *Speriamo che sia femmina* mantiene dei toni molto più pacati.

Molto diversa appare l'intenzione del regista in *Parenti Serpenti*: «la sua visione tocca punte di cinismo mai raggiunte, e il messaggio iconoclasta appare tanto più esplicito in quanto viene veicolato da

un'estetica agli antipodi dall'iperrealismo o dall'espressionismo, che richiama la trasparenza mistificatoria e tranquillizzante della fiction televisiva, rovesciata sul piano ideologico».¹⁰⁷

Con questo film Monicelli smaschera il perbenismo che accomuna molte famiglie italiane, molto attente alla forma, all'apparenza, ma vulnerabili a qualunque ingerenza esterna e pronte a crollare nel momento in cui la libertà del singolo si sente minacciata. Così non bastano le moine di Alessandro, Lina, Milena e Alfredo nei confronti di Trieste per dimostrare che la loro sia una famiglia come poche («Non bisogna credere che la gente sia tutta come noi», sottolinea Lina alla sorella): basta poco per dimostrare che il loro non è un amore incondizionato come quello che un genitore prova, generalmente, per un figlio.

Anche la scelta di ambientare il film durante le vacanze natalizie non è casuale, perché per antonomasia il Natale è «l'evento in cui continua a essere celebrato l'italico culto della famiglia».¹⁰⁸ Il Natale è la festa cristiana che, oltre a festeggiare la nascita di Gesù e dunque la Sua venuta sulla terra per salvare tutti gli uomini, è anche la festa della Sacra Famiglia (che si festeggia il ventinove dicembre), quindi è il momento in cui le

¹⁰⁷ Cfr. L. De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico, op. cit.*, p. 159.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

famiglie (cristiane e non) dovrebbero ricordarsi su cosa hanno piantato le proprie radici. E in effetti, quella dei nostri protagonisti sembra una famiglia molto religiosa, ma in realtà si reca in chiesa solo per “timbrare il cartellino” e per curiosare sulle faccende altrui. Ma la proposta di Trieste scatena le reazioni dei figli che mettono allo scoperto la meschinità e l’egoismo che abitava da sempre il loro animo.

Unica voce al di fuori del coro è quella di Mauro, al quale il regista affida il compito di narrare la vicenda e di smascherare, con la sua ingenuità, la crudeltà e l’ipocrisia dei suoi parenti. Così l’intero film è accompagnato da questa discordanza tra la visione ingenua e senza filtri del bambino e le immagini di astio e vigliaccheria a cui assiste lo spettatore, quasi a voler sottolineare l’impossibilità dell’uomo a conservare un animo puro come un bambino, a causa delle ingerenze esterne.

Inoltre «qui è un’intera generazione (i padri – e le madri) a costituirsi in associazione a delinquere contro quella precedente (i nonni), senza rinunciare per giunta al piacere rassicurante dei riti familiari».¹⁰⁹

Questa denuncia senza mezzi termini della famiglia denuda l’uomo delle sue maschere ed emergono così i suoi pensieri più reconditi e

¹⁰⁹ Cfr. L. De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico, op. cit.*, p. 159.

nascosti, quelli di cui si vergogna anche solo per averli pensati e che preferirebbe seppellire nel proprio inconscio per dimenticarli per sempre. Monicelli è cosciente di correre il rischio di toccare corde troppo profonde dell'animo umano, ma il suo compito è quello di fornirci una chiave di lettura sulla nostra società senza filtri e senza effetti speciali, quasi come se fosse uno specchio fedele e deformante insieme.

Il finale grottesco di *Parenti serpenti* ricorda lo stile di Marco Ferreri, si pensi (per citarne solo uno) a *La grande abbuffata*, 1973.

PANNI SPORCHI

INTERPRETI E PERSONAGGI

Paolo Bonacelli (Amedeo), Marina Confalone (Lina), Alessandro Haber (Genesio), Benedetta Mazzini (Tiziana), Mariangela Melato (Cinzia), Gianni Morandi (se stesso), Ornella Muti (Bruna), Michele Placido (Furio), Luigi Proietti (prof. Ridolfo Melchiorri), Pia Velsi

(Isolina), Gianfranco Barra (don Paolo), Gianfelice Imparato (l'avv. Pierattoni), Francesco Guzzo (Camillo), Alessandro Guccio (Carlino), Elisabetta Perotto (Giada), Mimma Lovoi (Fosca), Kassandra Voyagis (Fiore), Cristina Maccà (l'amica di Bruna), Angelo Orlando (Ginko), Roberto Corbiletto (il direttore della banca), Renzo Martini (il commissario), Paolo Triestino (il preside), Vittorio Viviani (il maresciallo), Paolo Lombardo (il dottor Collodi), Roberto Della Casa (Rubattini), Mia Benedetta (il collega di Rubattini), Nicoletta Boris (Samantha), *Cornetti Caldi* (l'orchestrina del matrimonio), Luca Di Girolamo (Trimalcione), Francesco Gabbrielli (Andrea), Marisol Gabbrielli (la signora Mari), Maria Vangale (la signora Collodi), Maria Gradi (Righetta), Cristiana Liguori (il signor Pierattoni), Luciano Luminelli (l'amministratore), Cristina Maccà (l'amica di Bruna), Oumar Mamadou Ba (il portiere dell'albergo delle terme), Renzo Martini (il commissario), Jessica Mozzanti (Simona), Giuseppe Oppedisano (il cameriere), Paolo Paoloni (il farmacista), Guido Polito (il giovane accompagnatore), José Luis Puertas (Enver), Vittorio Rap (il cameriere dell'hotel centrale), Donato Turco (il tassista).

VALORI DI UNA TRAMA

La famiglia Razzi, di Macerata, gestisce da due generazioni un'impresa produttrice di caramelle a base di cicoria con proprietà digestive: la cosiddetta "cialda", brevettata dal nonno farmacista e diffusa presso una clientela limitata e fedele. A capo dell'azienda c'è Furio, il marito di Cinzia Razzi, figlia del veterano Amedeo che è stato messo da parte per inettitudine. Il vecchio, però, non ce la fa a rimanere fuori dagli affari della ditta e, sotto consiglio del giovane nipote Camillo, si esibisce in una pubblicità di una televisione locale per sponsorizzare il proprio prodotto. I ridicoli contenuti dello spot provocano la derisione da parte degli abitanti della città, oltre ai notevoli costi che gravano sulla cassa della famiglia.

Umiliato e addolorato, Amedeo ha un infarto e muore (anche a causa di una strana "pillola" data dall'adorato nipote). Furio rimane da solo a cercare di mandare avanti la fabbrica. I suoi figli, Carlino e Giada, sono giovani e inetti, così decide di affidare l'educazione della figlia al professore Melchiorri che, giunto in occasione dei funerali di Amedeo, si scopre essere il figlio del patriarca. Il professore attira su di sé le attenzioni

di Lina e, per non crearle false illusioni, decide di confessarle la sua omosessualità.

C'è poi lo zio Genesisio che, allontanatosi dalla casa natale molti anni prima con l'obiettivo di fare l'artista, ritorna perché ha bisogno di soldi e porta a sorpresa la giovane moglie albanese, Fiore: Furio non può aiutarlo economicamente e così Genesisio, disperato, si uccide.

Nella confusione, Camillo prende in mano le redini dell'azienda, progetta grandi investimenti e organizza una spettacolare festa per il suo matrimonio con Tiziana. Ma la festa si rivela un disastro: le nozze vanno in fumo e i conti non tornano. Inoltre Camillo fa uso di cocaina e viene braccato dagli strozzini.

Fiore approfitta della situazione per avvertire il fratello, un albanese dedito ad attività poco lecite: Genesisio, infatti, doveva molti soldi al cognato che adesso intende rilevare l'azienda.

Tutto sembra ormai perduto, ma Furio non si rassegna e, sotto suggerimento di Carlino, cosparge la fabbrica di esplosivo e la fa saltare in aria.

RADICI E ASPETTI DEL FILM

Panni sporchi (1999) doveva essere una serie televisiva in sei puntate: «con questa urgenza, ritrovandoci senza un'idea forte, riproponemmo una formula vincente in un contesto un po' variato, elevando i personaggi a industriali, inserendo anche gli albanesi, con l'esplosione della fabbrica al posto dell'appartamento».¹¹⁰ Quindi il soggetto, come salta subito all'occhio, è molto simile a quello di *Parenti serpenti*, con qualche variante e con un altro titolo tratto dai detti popolari. E a proposito del titolo ecco come nacque la scelta: i panni sporchi «sono quelli che per la saggezza popolare si *lavano in famiglia*. I fatti nostri, vicende legate ad uno spaccato della nostra società, che si rispecchiano in una famiglia di piccoli industriali dell'Italia centrale, con tutti i piccoli e i grandi tradimenti che la caratterizzano. È un po' la denuncia dell'ipocrisia che si sviluppa spesso tra familiari. La continuazione ideale di *Parenti serpenti*».¹¹¹

Ma come è nato il soggetto?

«Non è scaturito solo da me, l'ho messo a punto con gli amici di sempre: Suso Cecchi d'Amico, Age, Leo

¹¹⁰ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 239.

¹¹¹ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli, op. cit.*, p. 73.

Benvenuti e stavolta anche con Masolino e Margherita d'Amico. Si parla, ci si ritrova in casa di uno di noi, qualcuno fa riferimento a un libro che ha letto o a un fatto di cronaca. Come ai tempi di Flaiano, quando lavoravamo ai film di Totò. Il riferimento alle grandi famiglie come i Gucci o gli Agnelli è tutt'altro che casuale, ma sono gli industriali minori a farmi ridere. Non avendo gli stessi mezzi tentano di imitare i comportamenti dei grandi e fanno spesso il passo più lungo della gamba».¹¹²

un'opera di Monicelli, due attori di fama: Ornella Muti e Michele Placido, nuovamente amanti proprio come era già successo in *Romanzo popolare*. Che emozioni ha suscitato nel regista e nei due attori? Riportiamo la risposta che ha dato Monicelli a Sebastiano Mondadori: *Non ti ha fatto effetto rivedere Muti e Placido insieme sul set di Panni sporchi, venticinque anni dopo Romanzo popolare?* «È più uno shock per il pubblico che per noi. Chissà quante volte ci siamo incontrati in tutti quegli anni...Però Placido mi ha confessato di avere provato nostalgia per quel film, quando tentò due volte di baciare la Muti con risultati disastrosi».¹¹³

La Muti e Placido non sono gli unici attori di *Panni sporchi* ad avere

¹¹² Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli, op. cit.*, p. 73.

¹¹³ Cfr. Sebastiano Mondadori, *La commedia umana, op. cit.*, p. 166.

già lavorato con Monicelli: c'è Alessandro Haber che aveva fatto anche *Parenti serpenti*, nello stesso film troviamo anche Marina Confalone, Mariangela Melato aveva girato anche *Caro Michele* e Gigi Proietti lo avevamo già visto addirittura in due film del regista toscano (*L'armata Brancaleone*, 1966, e *La mortadella*, 1971). Ecco come Proietti parla di Monicelli:

«(...) Monicelli non è burbero, è uno diretto, uno che non si tiene le cose; è un saggio tutto sommato. Allora, quando dice le cose, anche se le dice in maniera burbera, non ti offende. Io, per esempio, non mi offenderei mai; poi ha un tale carisma, è un uomo molto affascinante. (...) Lui è una persona che ama giocare. (...) Il giovane Monicelli mi manca; mi è difficile parlarne perché lo stimo così tanto che potrebbe, quasi, sembrare un'agiografia. Ma davvero non ho niente da rimproverare a Mario, niente di negativo da dire su di lui. (...) Poi lui è un razionale; una persona che si chiede sempre il perché delle cose. Questa, mi ricordo, fu la cosa che più mi colpì, a suo tempo, quando lavoravamo insieme».¹¹⁴

Interessante anche l'opinione di Leo Benvenuti, sceneggiatore di

¹¹⁴ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli*, op. cit. , p. 90.

questo film:

«(...) Lui è molto pudico, specialmente nello svelare i sentimenti. Così era come sceneggiatore, così è rimasto da regista. Non si vedrà mai un film di Monicelli che abbia un impianto spettacolare, roboante, lui è sempre misurato, indiretto, mai esplicito ma neppure ambiguo. Lui ha fatto film di minor successo, secondo me, proprio a causa di questa sua pudicizia, questa sua cautela che a volte lo porta a fare delle scelte verso cose non esplosive, che il pubblico deve fare uno sforzo a capire. (...) La cosa che più ci accomuna è questo finto cinismo, l'ironia no, quella è autentica. Poi c'è questo piacere di sfotterci, (...).

Mi ricordo un aneddoto curioso che dice tutto di lui anche dal punto di vista umano. Eravamo insieme alla commemorazione per Francesco Solinas. (...) Monicelli ha detto di Solinas delle cose fantastiche (...). Fu un discorso abbastanza lungo e lui si è persino commosso. Quando è ritornato al suo posto ed è passato davanti a me, prima di mettersi a sedere mia ha detto: *non essere geloso, dirò le stesse cose anche per te!*».¹¹⁵

¹¹⁵ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli, op. cit.*, pp. 84- 85.

Ma vediamo cosa pensa Monicelli di un'attrice che ha adoperato più volte durante la sua carriera, Mariangela Melato:

«È una delle attrici più brave che abbia mai conosciuto. Con lei, alla metà degli anni Settanta, ho girato *Caro Michele*, un bel film al quale sono molto legato. Offre un ritratto della classe borghese al suo tramonto, in pieno disfacimento. (...) La Melato aveva il ruolo di Mara, una ragazza che io immaginavo un po' raccogliaticcia, una specie di cagnetta randagia poco piacente. Tonino Delli Colli, la costumista, Gitt Magrini, ed io impostammo tutto in quella direzione. Invece la Melato si vide brutta, malvestita, e il suo agente protestò finché non rivedemmo il personaggio. E commettemmo un grande errore».¹¹⁶

La critica ha accolto il film con qualche riserva per alcuni “vuoti” nella sceneggiatura, «la discontinuità del ritmo e l'episodicità del racconto»,¹¹⁷ tuttavia non sono mancati i giudizi totalmente positivi:

«Monicelli regola il convulso traffico di personaggi da lettore di “commedie sgradevoli”. (...) Ha torto Risi che gli ha consigliato di ritirarsi per limiti d'età, il regista veterano fa pensare a un “giovane arrabbiato”. Con un

¹¹⁶ Cfr. Mariano Sabatini e Oriana Maerini, *Intervista a Mario Monicelli*, op. cit. , pp. 21- 22.

¹¹⁷ Cfr. Roberto Nipoti, *La Repubblica*, 11 febbraio 1999.

senso dell'umorismo da incorreggibile monello».¹¹⁸

La cosa su cui tutti sembrano essere d'accordo, però, è la cura (tipica di Monicelli) del carattere dei personaggi, indipendentemente dalla loro importanza nella storia. Ma cerchiamo di conoscerne meglio i protagonisti, indagando le dinamiche che si innescano tra loro e – chissà – l'essenza di ognuno di essi.

FORME DEL NUCLEO FAMILIARE

Come abbiamo già detto nel paragrafo precedente, *Panni sporchi* costituisce un aggiornamento sul piano della cronaca sociale e di costume.

Protagonisti sono i Razzi, una famiglia allargata i cui componenti vivono tutti sotto lo stesso tetto di una grande casa: ancora una volta ci troviamo di fronte a tre generazioni che si fronteggiano, qui per gestire un ambizioso piano di rilancio d'immagine della ditta.

«Sul piano dell'assetto aziendale, il racconto segue il tentativo di

¹¹⁸ Cfr. Tullio Kezich, *Corriere della sera*, 30 gennaio 1999.

scalata al vertice compiuto dal nipote Camillo (Francesco Guzzo), con l'avallo del nonno ischemico Amedeo (Paolo Bonacelli), ai danni soprattutto di Furio (Michele Placido), (...). Sul piano invece delle relazioni familiari, la diegesi è incentrata sull'adolescenza difficile dei due figli di Furio e Cinzia, complicata dalla distrazione del padre e dall'ipersensibilità della madre».¹¹⁹

Il film inizia con lo spot pubblicitario sulle caramelle alla cicoria prodotte dai Razzi, che suscita immediatamente l'ira di Furio, amministratore dell'azienda, per l'eccessiva somma investita al riguardo. Inoltre per Furio la qualità e il contenuto dello spot sono scadenti e in effetti l'intero paese deride Amedeo per questa trovata pubblicitaria. Ma nonno Amedeo non approva per niente il genero Furio, preferendo i consigli del nipote prediletto, Camillo: «Lui sa tutto! L'uomo di mondo, l'uomo di gusto! Eri uno zappatore (...), puzzavi di pecora!», dice Amedeo a Furio per controbattere alle sue critiche. Eppure Furio sta solo cercando di proteggere l'azienda, mentre i piani di Camillo prevedono di appropriarsi l'intero controllo di essa: «quello vuole il mio posto!», dice Furio alla moglie, mentre Lina, la madre di Camillo, cerca di difendere il figlio

¹¹⁹ Cfr. Leonardo De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico, op. cit.*, p. 160.

assumendo un atteggiamento vittimistico.

Ma senza la firma di Furio, il suocero non può usufruire del conto in banca dell'azienda, così tra i due inizia una "guerra fredda" alimentata dall'astuto nipote. Nel frattempo Furio esprime le sue opinioni sugli altri due al cognato Genesio, appena ritornato in paese: «è completamente rincoglionito!», dice riferendosi ad Amedeo; «ha fatto un esame in tre anni!», sottolinea Furio per dimostrare la scarsa preparazione di Camillo.

E ancora: «finché io sarò il responsabile della parte finanziaria, non uscirà più un soldo per questa pubblicità!».

Ad aumentare i problemi si aggiunge Genesio che, per un "misterioso" motivo, cerca di adulare il padre elogiando la sua trovata pubblicitaria e regalandogli una somma esosa (anche se in realtà si scoprirà più tardi che Genesio non possiede alcun conto in banca ed è solo pieno di debiti): quindi il vero scopo di Genesio è di ottenere un aiuto dall'anziano padre.

Ben presto un evento tragico acquieta gli animi: una mattina Amedeo e Camillo decidono di recarsi in banca per cercare di ottenere un finanziamento (contando anche sull'assegno donato da Genesio). Nonno Amedeo lamenta un mal di testa e così Camillo lo convince a prendere una "miracolosa" pillola (ecstasy?); ma durante l'accesa discussione con il

direttore della banca, Amedeo viene colpito da un ictus e muore sul colpo. La morte dell'uomo suscita diverse reazioni: Cinzia e Lina sono molto dispiaciute (ma non disperate); Furio si sente sempre più minacciato dalla presenza di Camillo (che potrebbe prendere a tutti gli effetti il posto del nonno); dallo sguardo di Camillo non trapela emozione alcuna, ma si intravede un ghigno di soddisfazione perché egli si sente sempre più vicino al suo scopo; gli altri due nipoti (Giada e Carlino) vivono questa esperienza, come tutte le altre, con estrema superficialità e cinismo, al punto che Carlino, amante dell'esoterismo satanico, affida l'anima del nonno al diavolo attraverso uno strano rito, come se tutto fosse un gioco; Genesio, invece, non si presenta neanche al funerale.

Fra i parenti si profila una figura misteriosa: è Rodolfo Melchiorri, il figlio illegittimo di Amedeo. Rodolfo, un signore distinto, sente il bisogno di vedere il volto del padre almeno una volta. Non ha alcuna pretesa sull'eredità, ma viene trattato con diffidenza dai fratellastri, cui decide così di parlare: in poco tempo conquista le due sorelle e anche i due nipotini più giovani. L'uomo è un professore e parlando con Giada scopre le sue difficoltà di apprendimento a scuola, così fanno un patto che il professore spiega a Cinzia in questi termini: «io la preparo per gli esami e lei mi insegna a pattinare. (...) È molto intelligente Giada». Cinzia, entusiasta,

propone a Furio di mandarla a studiare a casa di Melchiorri, che però, abita in un altro paese. Furio non è molto d'accordo ad affidare la figlia a uno sconosciuto, ma di fronte all'insistenza della moglie esclama: «E se hai già pensato a tutto, che cacchio me lo dici a fare?».

Oltre alla simpatia della famiglia di Furio, Rodolfo conquista (involontariamente) anche il cuore di Lina, ma in realtà il professore è omosessuale e ha una relazione con un carabiniere molto più giovane di lui (Andrea). Giada, gelosa della frequentazione tra la zia e Rodolfo, inventa al padre di avere subito da lui delle molestie: «è un porco, un porco, un mascalzone!». Basta questo per indurre Furio a denunciare il professore che si reca a casa loro infuriato: «volevo aiutare questa ragazzina che stava avendo delle difficoltà negli studi, dovute anche al clima che respira in questa famiglia. E qual è stata la mia ricompensa?». Subito dopo Lina chiede a Rodolfo di sposarla, ma lui rifiuta rivelando la sua relazione con Andrea.

Lina non è l'unica ad avere problemi con "l'amore": Cinzia, infatti, è a conoscenza della relazione clandestina tra Furio e Bruna, una donna molto avvenente, ma preferisce far finta di niente perché non riesce ad affrontare una discussione con il marito senza che questa finisca in lacrime o svenimenti e perché ha troppa paura di subire un abbandono. Così Furio

aveva da tempo sostituito la moglie con l'amante e nei momenti di sconforto o di rabbia trovava rifugio e serenità solo in lei. Del resto Furio aveva sposato Cinzia per una questione di interesse, come svela allo spettatore Genesio: «chiedo a te che per calcolo seducesti mia sorella, di risolvere per calcolo il problema di tuo cognato», scrive disperato in una lettera rivolta a Furio.

Anche Bruna è vittima dell'egoismo di Furio, condannata a rimanere nell'ombra ad aspettare di raccogliere le briciole della vita del suo amato. Così mentre sono a Chianciano, in un hotel, Furio viene improvvisamente raggiunto da Genesio ed è costretto a nascondere Bruna che riceve l'ennesima umiliazione. Al suo ritorno in camera, Bruna cerca di recuperare un po' di orgoglio: «me ne vado! (...) fuori piove, (...) non sono dell'umore adatto. (...) io sono una stronza...».

Per il matrimonio di Camillo, Bruna viene invitata in qualità di amica della sposa e vive l'evento come possibilità di riscatto: «sono anni che aspetto di essere riconosciuta dalla tua famiglia», confida a Furio. Peccato che il giorno del matrimonio si ritroverà con lo stesso vestito della sua rivale in amore, scatenando il putiferio: è la goccia che fa traboccare il vaso. Cinzia non riesce più a controllarsi e tenta di spalmare la torta in faccia a Bruna dopo aver riferito al marito testuali parole: «ho sempre

fornito tutto io: la casa, la fabbrica (...) alla zoccoletta ci penso io!».

Insomma, il personaggio di Cinzia è controverso: il marito non l'ha mai amata, ma anche i figli non le dimostrano affetto o rispetto, al punto che Carlino diventa un cultore di Satana per indispettare la madre – al contrario molto religiosa – facendole fare una pessima figura con il prete; questi mentre benedice la loro casa, trova nella stanza di Carlino un altare dedicato al dio degli inferi, un crocifisso appeso al contrario e un'antica spada sottratta alla chiesa della parrocchia. Anche in questo caso Cinzia reagisce in modo inadeguato, senza intervenire sul figlio; ma ci pensa Furio, anche se in maniera sbagliata: lo picchia davanti a tutti. Purtroppo questa è l'unica occasione in cui Furio rivolge la propria attenzione nei confronti del figlio e lo fa in maniera deleteria.

Questo clima di poca coesione tra i due coniugi e di scarsa considerazione nei confronti dei due figli genera in Carlino un disorientamento che lo porta a non saper distinguere tra gli affetti reali (la sua famiglia) e i rapporti occasionali (come quello che instaura con Fiore, la moglie di Genesio).

Dopo aver tentato disperatamente di ottenere l'aiuto economico della famiglia, Genesio, affittata una camera a Empoli, decide di spararsi, scrivendo poche righe per i familiari: «Vi lascio un'eredità di sole

lacrime». Fiore rivendica i suoi diritti: racconta all'avvocato, adulandolo, che Genesio era in affari con la sua famiglia in Albania, ma che le cose erano precipitate. In poche parole, Fiore intende impadronirsi della ditta Razzi e trova in Carlino l'alleato perfetto, chiedendogli di avvisare il fratello di quel che stava accadendo.

Nel frattempo Camillo, ignaro del pericolo che stava correndo la ditta e ormai padrone indiscusso di essa, sperpera il denaro per soddisfare i suoi capricci e quelli della fidanzata (compra la squadra di pallavolo della futura moglie, usa quantità industriali di cocaina e non guarda a spese per le sue nozze). Insomma: un vero Pinocchio nel Paese dei balocchi. Camillo è avido e viziato, tiene molto all'apparenza e non dà valore ai

soldi perché non se li è mai sudati; è una persona capace di preferire i beni materiali agli affetti.

In questo scenario familiare poco gradevole, l'unico ad aver dato la priorità a sentimenti positivi come l'altruismo, la comprensione, l'accoglienza, il rispetto, l'amore, è proprio colui al quale era stata negata una famiglia ancora prima di nascere: il professore Melchiorri. Così Monicelli lascia a lui le considerazioni più dure e veritiere nei confronti della famiglia Razzi: «maledetto il giorno in cui ho confessato la mia parentela con voi. Mi avete solo infamato, mi avete costretto a lasciare il

mio lavoro, la mia città e poi avete concluso la vostra vendetta con quella piccola assatanata: Giada è scappata portandosi dietro la luce dei miei occhi, Andrea. (...)». Poi, riferendosi al cane regalatogli da Lina aggiunge: «È meglio che stia con i suoi simili, che poi è meno bestia di voi: non è crudele, non è corrotta».

Quindi anche Giada dimostra di aver imparato dagli adulti della sua famiglia a pensare solo a se stessa, senza preoccuparsi del male che avrebbe potuto fare agli altri; ha sempre affrontato la sua vita con apatia e superficialità, ha cercato di sostituire il padre sempre assente con un uomo molto diverso da lui e per questo affascinante, ma non si è curata di ricambiare l'accoglienza e l'aiuto di Melchiorri con stima e rispetto, sottraendogli l'unica famiglia che aveva.

Il film finisce con l'esplosione della fabbrica, provocata da Furio e Carlino (per la prima volta complici in qualcosa): Carlino si rende conto di avere scambiato l'opportunismo di Fiore in un sentimento importante e capisce che il suo compito era invece quello di sostenere il padre, ormai solo nel tentativo di salvare l'azienda. Tuttavia l'esplosione è la metafora della distruzione di questa famiglia.

CONCLUSIONI

Panni sporchi è un film che, analogamente a *Parenti serpenti*, lascia l'amaro in bocca; ma mentre in *Parenti serpenti* l'orrore culmina nell'esplosione dell'appartamento di Trieste e Saverio, in *Panni sporchi* la sensazione di amarezza scaturisce dalle azioni di ogni singolo personaggio, incurante dei sentimenti altrui e dedito solo al perseguimento dei propri obiettivi.

In questo film nessuno sembra interessato a intrecciare una relazione con gli altri e nessun evento riesce a distogliere l'attenzione da se stessi o fa riflettere sulle proprie scelte e sul proprio egoismo: persino il suicidio di Genesio passa in sordina, come se niente fosse accaduto.

La famiglia Razzi non è una vera famiglia, è piuttosto costituita da un insieme di individui che si trova a condividere (suo malgrado) degli spazi, degli averi, degli interessi. L'unica figura che tentasse di mantenere una parvenza di famiglia è nonno Amedeo, capofamiglia nonché il proprietario dell'azienda; ma la sua morte sgretola i labili legami che univano i componenti di questo nucleo familiare allargato. «La morte del nonno (provocata da una colpevole leggerezza di Camillo) è il primo segnale di un processo di decadenza inarrestabile che coinvolge i rapporti parentali e la

gestione dell'azienda, innescando una spirale di vicissitudini che culmina nell'esplosione della fabbrica».¹²⁰ Amedeo era stato molto abile nel costruire il suo piccolo impero economico, ma non era riuscito a far capire ai suoi parenti che dietro quella fabbrica c'era tanto sudore, tanto amore e il desiderio di lasciare qualcosa di concreto ai propri cari per garantirgli un futuro.

«Difficile trovare una figura non compromessa nel ritratto di questo gruppo familiare allo sbando, forse il distinto professor Melchiorri (Luigi Proietti) che non ne ha mai fatto parte e nel momento in cui vi si avvicina, ne riceve solo guai».¹²¹

¹²⁰ Cfr. Leonardo De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico, op. cit.*, p. 160.

¹²¹ *Ibidem.*

Bibliografia

Testi metodologici

AA. VV. , *Kinomata: la donna e il cinema*, Dedalo, Bari, 1980.

G. P. Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*, Editori Laterza, Roma- Bari 2007.

V. Buccheri, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Carocci, Roma 2003.

G. Canova, *L'occhio che ride. Commedia e anti-commedia nel cinema italiano contemporaneo*, Modo, Milano 1999.

P. Farinotti, *Dizionario di tutti i film*, Mondadori, Milano 1999.

M. Grande, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2002.

G. Grazzini, *Eva dopo Eva: la donna nel cinema italiano dagli anni Sessanta a oggi*, Laterza, Bari 1980.

F. Montini, *Il cinema italiano del terzo millennio: i protagonisti della rinascita*, Lindau, Torino 2002.

M. Regosa (a cura di), *Il cerchio magico. Cinema e psicanalisi: la famiglia*, Alinea Editore, Firenze 2001.

G. Rondolino, *Storia del cinema*, Utet, Torino 1988.

M. Rosen, *La donna e il cinema: miti e falsi miti di Hollywood*, Dall'oglio, Milano 1978.

M. Rossi, *Sabrina Ferilli – Sguardi senz'ombra*, Franciacorta, Provaglio (Bs) 2006.

C. Uva, *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*, Edizioni Interculturali, Roma 2006.

V. Zagarrìo, *La meglio gioventù: nuovo cinema italiano 2000- 2006*, Marsilio, Venezia 2006.

Testi su Mario Monicelli e Paolo Virzì

A. Accardo e G. Acerbo, *My name is Virzì. L'avventurosa storia di un regista di Livorno*, Le Mani, Genova 2010.

L. Cordelli (a cura di), *Mario Monicelli. L'arte della commedia*, Edizioni Dedalo, Bari 1986.

L. De Franceschi (a cura di), *Lo sguardo eclettico*, Marsilio, Venezia 2001.

S. Della Casa, *Mario Monicelli*, Il Castoro Cinema, Firenze 1986.

S. Della Casa, *L'Armata Brancaleone. Un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia*, Edizioni Lindau, Torino 2005.

Steve Della Casa e F. Ranieri Martinotti, *Mario Monicelli. Il mestiere del cinema*, Donzelli Editore, Roma 2009.

P. D'Agostini, *Romanzo popolare. Il cinema di Age e Scarpelli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991.

I. Delvino, *I film di Mario Monicelli*, Gremese, Roma 2008.

M. Lazzeri, M. Morandini, M. A. Sciavina, *La bella vita. A Piombino dieci anni dopo*, Tipografia Cacelli, San Vincenzo (LI) 2004.

S. Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano 2005.

M. Sabatini e O. Maerini, *Intervista a Mario Monicelli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001.

Saggi

G. Volpi (a cura di), *Paolo Virzì*, Trevigiano – IX premio A. I. A. C. E. , 1997.

Sceneggiature originali

Age- Scarpelli- Monicelli, *Romanzo popolare*, Bompiani, Milano 1974.

Quotidiani, riviste e periodici

G. Canova, *Caro Paolo Virzì, il cinema italiano è povero di sguardi*, in «Il Manifesto», 18 giugno 1996.

C. Cosulich, *Paolo Virzì: la scanzonata vaghezza*, in «Cinemasessanta», n. 1, 1997.

F. Govoni, *Paolo Virzì e la commedia*, in «Cinemasessanta», n. 6, 2004.

P. Mereghetti, «Corriere della Sera», 28 marzo 2008.

M. G. Minetti, *La conferma Virzì*, in «Ciak», n. 8, agosto 1996.

M. Sesti, *Il belpaese secondo Virzì*, in «Film Tv», 30 marzo 2008.

P. Virzì, *Caro Canova, il cinema italiano è ricco di corpi*, in «Il Manifesto», 19 giugno 1996.

P. Virzì, *Piange il telefono*, in «Ciak», n. 4, aprile 2008.

Recensioni e articoli sui film

Totò cerca casa

Anonimo, *Il paese*, 15 dicembre 1949.

E. Contini, *Il Messaggero*, 15 dicembre 1949.

A. Lanocita, *Nuovo Corriere Della Sera*, 15 dicembre 1949.

G. L. Rondi, *Il Tempo*, 15 dicembre 1949.

Romanzo popolare

Anonimo, *Il Messaggero*, 9 novembre 1974.

L. Bernacchi, *Cinema 60*, novembre-dicembre 1974.

G. Grazzini, *Corriere Della sera*, 31 ottobre 1974.

F. Savio, *Il Mondo*, 21 novembre 1974.

B. Zapponi, *Il Tempo*, 12 dicembre 1974.

Speriamo che sia femmina

Anonimo, *L'Eco di Bergamo*, 3 aprile 1986.

Anonimo, *Vivilcinema*, aprile-maggio 1986.

S. Borelli, *L'Unità*, 8 febbraio 1986.

C. Consulich, *Paese Sera*, 1 marzo 1986.

A. Frassino, *La Repubblica*, 11 febbraio 1986.

Parenti serpenti

P. D'Agostini, *La Repubblica*, 10 aprile 1992.

L. Filippa, *Filmstagione*, novembre-dicembre 1992.

M. Morandini, *Il Giorno*, 30 aprile 1992.

M. Poggialini, *Avvenire*, 2 aprile 1992.

E. Siciliano, *L'Espresso*, 10 maggio 1992.

Panni sporchi

V. Caprara, *Il Mattino*, 31 gennaio 1999.

S. Danese, *Il Giorno*, 30 gennaio 1999.

T. Kezich, *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1999.

R. Nepoti, *La Repubblica*, 11 febbraio 1999.

La bella vita

M. Anselmi, *L'Unità*, 23 settembre 1994.

F. Bolzoni, *Avvenire*, 2 ottobre 1994.

P. D'Agostini, *La Repubblica*, 10 settembre 1994.

L. Gandini, *La bella vita*, in «Cineforum», anno 34, n. 9, 1994.

S. Mauro, *La bella vita*, in «Segnocinema», n. 70, novembre-dicembre 1994.

M. Morandini, *Il Giorno*, 25 settembre 1994.

M. Porro, *Lui, lei e l'altro: il matrimonio è "difficile" ma Sabrina Ferilli e i suoi partner fanno centro*, in «Corriere della Sera», 10 settembre 1994.

G. L. Rondi, *Il Tempo*, 24 settembre 1994.

L. Tornabuoni, *La stampa*, 10 ottobre 1994.

Intervista televisiva di Steve Della Casa, *Telepiù*, 19 giugno 2002.

Filmografia

Testi filmici analizzati

Totò cerca casa

ANNO: 1949; REGIA: Mario Monicelli e Steno; SOGGETTO: Vittorio Mertz, dal racconto *Il custode* di M. Muscariello; SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Monicelli e Steno, Vittorio Mertz e Marcello Marchesi; FOTOGRAFIA (B/N): Giuseppe Caracciolo; SCENOGRAFIA: Carlo Egidi; MUSICA: Carlo Rustichelli; MONTAGGIO: Otello Colangeli; INTERPRETI: Totò, Alda Mangini, Aroldo Tieri, Marisa Merlini, Folco Lulli, Mario Riva, Cesare Polacco, Luigi Pavese, Mario Castellani, Giacomo Furia, Enzo Bigotti, Flavio Fiorin; PRODUZIONE: Carlo Ponti per artisti e Tecnici Associati; DISTRIBUZIONE: Titanus; DURATA: 80'.

Romanzo popolare

ANNO: 1974. REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Mario Monicelli, con la collaborazione di

Enzo Jannacci e Alberto Viola; FOTOGRAFIA: Luigi Kuveiller;
SCENOGRAFIA: Lorenzo Baraldi; COSTUMI: Luciana Marinucci;
INTERPRETI: Ugo Tognazzi, Ornella Muti, Michele Placido, Pippo
Starnazza, Alvaro Vitali; PRODUZIONE: Edmondo Amati per Capitolina
Produzioni Cinematografiche; DISTRIBUZIONE: Fida Cinematografica;
DURATA: 101'.

Speriamo che sia femmina

ANNO: 1986; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Tullio Pinelli;
SCNEGGIATURA: Leo Benvenuti, Suso cecchi D'Amico, Piero De
Bernardi, Mario Monicelli, Tullio Pinelli; FOTOGRAFIA: Camillo
Buzzoni; SCENOGRAFIA: Enrico Fiorentini; COSTUMI: Ezio Altieri;
MUSICA: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI: Liv Ullmann, Catherine
Deneuve, Philippe Noiret, Bernard Blier, Giuliana De Sio, Stefania
Sandrelli, Giuliano Gemma, Athina Cenci, Lucrezia Lante Della Rovere,
Paolo Hendel, Adalberto Maria Merli, Ennio Drovandi, Carlo Monni, Paul
Müller, Ron; PRODUZIONE: Gianni Di Clemente per Clemi
Cinematografica (Roma) – Producteurs Associés (Parigi);
DISTRIBUZIONE: CDE; DURATA: 117'.

Parenti serpenti

ANNO: 1992; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Carmine Amoroso, con la partecipazione di Suso Cecchi D'Amico, Piero De Bernardi, Mario Monicelli; FOTOGRAFIA: Franco di Giacomo; SCENOGRAFIA: Franco Velchi; COSTUMI: Lina Nerli Taviani; MUSICA: Rudy De Cesaris; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI: Tommaso Bianco, Renato Cecchetto, Marina Confalone, Alessandro Haber, Cinzia Leone, Eugenio Masciari, Paolo Panelli, Monica Scattini, Pia Velsi; PRODUZIONE: Gianni Di Clemente per Clemi Cinematografica; DISTRIBUZIONE: CDI; DURATA: 105'.

La bella vita

ANNO: 1994; REGIA: Paolo Virzì; SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Francesco Bruni, Paolo Virzì; FOTOGRAFIA: Paolo Carnera; SCENOGRAFIA: Attilio Caselli; COSTUMI: Maria Giovanna Caselli; MONTAGGIO: Sergio Montanari; MUSICHE: Claudio Campanelli (Edizioni Musicali EMI *Music Publishing Italia s. r. l.*); SUONO: Bruno Puppato; AIUTO REGISTA: Gianluca Greco; PRODUTTORE: Roberto Campanelli, Paolo Vandini; INTERPRETI: Sabrina Ferilli, Massimo Ghini, Claudio Bigagli, Giorgio Algranti, Emanuele Barresi, Paola Tiziana

Cruciani, Ugo Bencini, Raffaella Lebboroni, Roberto Marini, Silvio Vannucci, Mario Erpichini; PRODUZIONE: Time International Film s. r. l.; DISTRIBUZIONE: Life International; DURATA: 96'.

Panni sporchi

ANNO: 1999; REGIA: Mario Monicelli; SOGETTO E SCENEGGIATURA: Suso Cecchi D'Amico, Masolino D'Amico, Mario Monicelli, con la collaborazione di Margherita D'Amico; FOTOGRAFIA: Stefano Coletta; SCENOGRAFIA: Franco Velchi; COSTUMI: Carlo Diappi; MUSICA: Luis Bacalov; MONTAGGIO: Bruno Sarandrea; INTERPRETI: Paolo Bonacelli, Marina Confalone, Alessandro Haber, Benedetta Mazzini, Mariangela Melato, Ornella Muti, Michele Placido, Gigi Proietti, Pia Velsi, Gianfelice Imparato, Gianni Morandi; PRODUZIONE: Gianni Di Clemente per Clemi Cinematografica, in collaborazione con RAI Radiotelevisione italiana; DISTRIBUZIONE: Buena Vista International per CDI; DURATA: 107'.

Film citati

Guardie e ladri

ANNO: 1951; REGIA: Mario Monicelli, Steno; SOGGETTO: Piero Tellini; SCENEGGIATURA: Vitaliano Brancati, Aldo Fabrizi, Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Mario Monicelli e Steno; FOTOGRAFIA (B/N): Lamberto Bava; SCENOGRAFIA: Flavio Mogherini; MUSICA: Alesando Cicognini; MONTAGGIO: Adriana Novelli; INTERPRETI: Totò, Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, William C. Tubbs, Ernesto Almirante, Pina Piovani, Rossana Podestà, Mario Castellani, Carlo Delle Piane, Aldo Giuffré, Pietro Carloni; PRODUZIONE: Dino De Laurentis e Carlo Ponti per Golden Film; DISTRIBUZIONE: Lux Film; DURATA: 105'.

Totò e i re di Roma

ANNO: 1952; REGIA: Mario Monicelli, Steno; SOGGETTO: liberamente tratto dai racconti *La morte dell'impiegato* ed *Esami di promozione* di Anton Čechov; SCENEGGIATURA: Ennio De Concini, Peppino De Filippo, Mario Monicelli, Dino Risi, Steno; FOTOGRAFIA (B/N): Giuseppe La Torre,; SCENOGRAFIA: Alberto Tavazzi; COSTUMI: Giuliano Papi; MUSICA: Nino Rota; MONTAGGIO: Adriana Novelli;

INTERPRETI: Totò, Anna Carena, Alberto Sordi, Aroldo Tieri, Giulio Stival, Giovanna Pala, Ernesto Almirante, Pietro Carloni, Anna Vita, ada Mari, Eva Vanicek, Gianni Glori; PRODUZIONE: Romolo Laurenti per Golden Films – Humanitas Film; DISTRIBUZIONE: Titanus; DURATA: 104’.

Le infedeli

ANNO: 1953; REGIA: Mario Monicelli, Steno; SOGGETTO: Ivo Perilli, SCENEGGIATURA: Franco Brusati, Mario Monicelli, Ivo Perilli, Steno; FOTOGRAFIA (B/N): Aldo Tonti, Luciano Trasatti; ARREDAMENTO: Pietro Gherardi; ARCHITETTO: Flavio Mogherini; MUSICA: Armando Trovatoli; MONTAGGIO: Adriana Novelli; INTERPRETI: Gina Lollobrigida, May Britt, Pierre Cressoy, Tina Iattanti, Carlo Romano, Anna Maria Ferrero, Irene Papas, Charles Fawcett, Paolo Ferrara, Marina Vlady, Milko Skofic, Giulio Cali, Carlo Lamas, Tania Weber; PRODUZIONE: Carlo Ponti e Dino de Laurentis per Excelsa; DISTRIBUZIONE: Minerva; DURATA: 109’.

Donatella

ANNO: 1956; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Mario Rappini, Alfredo Vittorio reichlin; SCENEGGIATURA: Roberto Amoroso, Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Mario Monicelli, Piero Tellini;; FOTOGRAFIA: Tonino Delli Colli; SCENOGRAFIA: Piero Gherardi; COSTUMI: Roberto Cappucci; MUSICA: Gino Filippini; MONTAGGIO: Antonietta Zita; INTERPRETI: Elsa Martinelli, Gabriele Pala, Giuseppe Porelli, Catherine Williams; PRODUZIONE: Roberto Amoroso per Sud Film; DISTRIBUZIONE: indipendenti regionali; DURATA: 104'.

Padri e figli

ANNO: 1957; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Age e Scarpelli, Monicelli; SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Leo Benvenuti, Piero de Bernardi, Mario Monicelli, con la collaborazione di Luigi Emmanuele; FOTOGRAFIA (B/N): Leonida Barboni; SCENOGRAFIA: Piero Gheparidi; MUSICA: Alessandro Cicognini; MONTAGGIO: Otello Colangeli; INTERPRETI: Vittorio De Sica, Marcello Mastroianni; Marisa Merlini; Memmo Carotenuto, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Lorella De Luca, Riccardo Garrone, Ruggero Marchi, Fiorella Mari, Franco Di

Trocchio, Raffaele Pisu,; PRODUZIONE: Guido Gianbartolomei per Royal Film (Roma) – Filmel/Lyrica (Parigi); DISTRIBUZIONE: Cineriz; DURATA: 102’.

I soliti ignoti

ANNO: 1958; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Age e Scarpelli; SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Suso Cecchi D’Amico, Mario Monicelli; FOTOGRAFIA (B/N): Gianni Di Venanzo; SCENOGRRAFIA E COSTUMI: Piero Gherardi; MUSICA: Piero Umiliani; MONTAGGIO: Adriana Novelli; INTERPRETI: Vittorio Gassman; Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Totò, Claudia Cardinale, Carla Gravina, Memmo Carotenuto, Rossana Rory, Tiberio Murgia, Carlo Pisacane, Gina Rovere, Elvira Tonelli, Elisa Fabrizi, Gina Amendola, Edith Bruck; PRODUZIONE: Franco Cristaldi per Lux – Vides; DISTRIBUZIONE: Lux Film; DURATA: 111’.

La grande guerra

ANNO: 1959; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Mario Monicelli, Luciano Vincenzoni,; FOTOGRAFIA (B/N): Peppino Rotunno; SCENOGRRAFIA:

Mario Garbuglia; COSTUMI: Danilo Donati; MUSICA: Nino Rota;
MONTAGGIO: Adriana Novelli; INTERPRETI: Alberto Sordi, Vittorio
Gassman, Silvana Mangano, Romolo Valli, Folco Lulli, Mario Valdemarin,
Vittorio Sanipoli, Bernard Blier, Achille Compagnoni, Elsa Vazzoler,
Tiberio Murgia, Tiberio Mitri, Ferruccio Amendola, Nicola Arigliano;
PRODUZIONE: Dino De Laurentis Cinematografica (Roma) – Gray Film
(Parigi); DISTRIBUZIONE: De Laurentis; DURATA: 142’.

Renzo e Luciana

Episodio di *Boccaccio '70*. ANNO: 1962; REGIA: Mario Monicelli;
SOGGETTO: dal racconto *L'avventura di due sposi* di Italo Calvino;
SCENEGGIATURA: Giovanni Arpino, Italo Calvino, Suso Cecchi
D'Amico, Mario Monicelli; FOTOGRAFIA: Armando Nannuzzi;
SCENOGRAFIA: Pietro Ghepard; MISICA: Piero Umiliani;
MONTAGGIO: Adriana Novelli; INTERPRETI: Marina Solinas, Germano
Giglioli e attori non professionisti; PRODUZIONE: Carlo Ponti e Antonio
Cervi per Concordia Compagnia Cinematografica – Angelo Rizzoli (Roma)
– Francinex – Gray Film (Parigi); DISTRIBUZIONE: Cineriz; DURATA:
41’. Gli altri episodi sono diretti da Federico Fellini, Luchino Visconti,
Vittorio de Sica.

I compagni

ANNO: 1963; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Mario Monicelli, con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico; FOTOGRAFIA (B/N): Peppino Rotunno; SCENOGRAFIA: Mario Garbuglia; COSTUMI: Piero Tosi; MUSICA: Carlo Rustichelli; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI: Marcello Mastroianni, Bernard Blier, Annie Girardot, Renato Salvatori, Folco Lulli, François Perire, Raffaella Carrà, Pippo Starnazza, Elvira Tonelli, Vittorio Sanipoli, Mario Pisu, Giampiero Albertini, Kennet Kove; PRODUZIONE: Franco Cristalli per Lux – Vides (Roma) – Méditerranée (Parigi) – Avala Film (Belgrado); DISTRIBUZIONE: Lux – Paramount; DURATA: 131'.

Gente moderna

Episodio di *Alta infedeltà*. ANNO: 1964; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Ettore Scola e Ruggero Maccari; FOTOGRAFIA (B/N): Gianni Di Venanzo; SCENOGRAFIA: Mario Garbuglia; COSTUMI: Lucia Mirisola; MUSICA: Armando Trovajoli; MONTAGGIO: Adriana Novelli; INTERPRETI: Ugo Tognazzi, Bernard Blier, Mechèle Mercier;

PRODUZIONE: Gianni Hecht Lucari per Documento Film;
DISTRIBUZIONE: De Laurentis; DURATA: 41'. Gli altri episodi sono
diretti da Franco Rossi, Elio Petri e Luciano Salce.

L'armata Brancaleone

ANNO: 1966; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Age e Scarpelli;
SCENEGGIATURA: Age e Scarpelli, Mario Monicelli; FOTOGRAFIA:
Carlo Di Palma; SCENOGRAFIA E COSTUMI: Piero Gherardi; MUSICA:
Carlo Rustichelli; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI:
Vittorio Gassman, Catherine Spaack, Folco Lulli, Enrico Maria Salerno,
Carlo Pisicane, Gian Maria Volontà, Barbara Steele; PRODUZIONE:
Mario Cecchi Gori per Fair Film (Roma) – Les Films Marceau (Parigi);
DISTRIBUZIONE: Titanus; DURATA: 119'.

La ragazza con la pistola

ANNO: 1968; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Rodolfo Sonego;
SCENEGGIATURA: Luigi Magni, Rodolfo Sonego, Suso Cecchi
D'Amico; FOTOGRAFIA: Carlo Di Palma; SCENOGRAFIA E
COSTUMI: Maurizio Chiari; MUSICA: Peppino De Luca; MONTAGGIO:
Ruggero Mastroianni; INTERPRETI: Monica Vitti, Carlo Giuffrè, Stanley

Baker, Corin Redgrave, Anthony Booth, Tiberio Murgia, Aldo Puglisi, Stefano Satta Flores; PRODUZIONE: Gianni Hecht Lucari per Documento Film; DISTRIBUZIONE: Euro International Film; DURATA: 104'.

Tho è morta la nonna!

ANNO: 1969. REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Luisa Montagnana; SCENEGGIATURA: Luigi Malerba, Mario Monicelli, Luisa Montagnana, Stefano Strucchi; FOTOGRAFIA: Luigi Kuveiller; SCENOGRAFIA E COSTUMI: Paolo Tommasi; MUSICA: Piero Piccioni; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI: Sirena Adgemova, Carol André, Wanda Capodaglio, Peter Chanel, Valentina Cortese, Luigi de Vittorio, Riccardo Garrone, Vera Gherarducci, Raymond Lovelock, Gastone Pescucci, Giorgio Piazza, Helen Ronée, Giordano Scolari, Sergio Tofano; PRODUZIONE: Franco Cristaldi per Vides; DISTRIBUZIONE: CEIAD – Columbia; DURATA: 102'.

Il frigorifero

Episodio di *Le coppie*. ANNO: 1970; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Ruggero Maccari, Mario Monicelli,

Rodolfo Sonego, Stefano Strucchi; FOTOGRAFIA: Carlo Di Palma;
SCENOGRAFIA: Guido Coltellacci; COSTUMI: Lucia Mirisola;
MUSICA: Enzo Jannacci; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni;
INTERPRETI: Monica Vitti, Enzo Jannacci; PRODUZIONE: Gianni
Hecht Lucari per Documento Film; DISTRIBUZIONE: Cinema
International Corporation; DURATA: 49'. Gli altri episodi sono diretti da
Alberto Sordi e Vittorio De Sica.

Caro Michele

ANNO: 1976; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: dal romanzo
omonimo di Natalia Ginzburg; SCENEGGIATURA: Suso Cecchi
D'Amico, Tonino Guerra; FOTOGRAFIA: Tonino Delli Colli;
SCENOGRAFIA: Lorenzo Baraldi; COSTUMI: Gitt Magrini; MUSICA:
Nino Rota; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI:
Mariangela Melato, Delphine Seyrig, Aurore Clément, Lou Castel, Fabio
Capri, Alfonso Gatto, Giuliana Calandra, Isa Danieli, Eriprando Visconti;
PRODUZIONE: Gianni Hecht Lucari per Flag Production;
DISTRIBUZIONE: Cineriz; DURATA: 108'.

Un borghese piccolo piccolo

ANNO: 1977; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: dal romanzo omonimo di Vincenzo Cerami; SCENEGGIATURA: Sergio Amedei, Mario Monicelli; FOTOGRAFIA: Mario Vulpiani; SCENOGRAFIA: Lorenzo Baraldi; COSTUMI: Gitt Magrini; ARREDAMENTO: Massimo Gavazzi; MUSICA: Giancarlo Chiaramello; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI: Alberto Sordi, Shelley Winters, Romolo Valli, Vincenzo Crocitti, Renzo Carboni, Renato Malavasi, Renato Scarpa, Pietro Tordi, Ettore Garofano, Enrico Bruschi; PRODUZIONE: Luigi e Aurelio De Laurentiis per Auro Cinematografica; DISTRIBUZIONE: Cineriz; DURATA: 122'.

Viaggio con Anita

ANNO: 1979; REGIA: Mario Monicelli; SOGGETTO: Age e Scarpelli, Mario Monicelli; FOTOGRAFIA: Tonino Delli Colli; SCENOGRAFIA: Lorenzo Baraldi; COSTUMI: Gianna Gissi; MUSICA: Detto Mariano; MONTAGGIO: Ruggero Mastroianni; INTERPRETI: Vittorio Gassman, Monica Vitti, Enrico Montesano, Nestor Garay, Roger Pierre, Beatrice Bruno, Gianni Agus, Nando Paone, Tommaso Bianco; PRODUZIONE:

Luigi Aurelio De Laurentis per Filmauro (Roma) – S. N. Cinevog (Parigi);
DISTRIBUZIONE: Titanus; DURATA: 100’.

Ferie d’agosto

ANNO: 1996; REGIA: Paolo Virzì; SOGGETTO: Paolo Virzì;
SCENEGGIATURA: Francesco Bruni, Paolo Virzì; FOTOGRAFIA: Paolo
Carnera; SCENOGRAFIA: Sonia Peng; COSTUMI: Claudio Cordaro;
MONTAGGIO: Cecilia Zanuso; MUSICHE: Lena Battisti; SUONO: Mario
Iaquone; AIUTO REGISTA: Gianluca Greco; PRODUTTORE: Vittorio e
Rita Cecchi Gori; INTERPRETI: Silvio Orlando, Sabrina Ferilli, Ennio
Fantastichini, Laura Morante, Antonella Ponziani, Piero Natoli, Paola
Tiziana Cruciani, Giorgio Alberti, Silvio Vannucci, Rocco Papaleo,
Raffaella Lebbioni, Claudia Della Seta, Agnese Claisse, Teresa
Saponangelo, Mario Scarpetta; PRODUZIONE: C. G. G. Tiger
Cinematografica; DISTRIBUZIONE: Cecchi Gori Group; DURATA: 106’.

Ovosodo

ANNO: 1997, REGIA: Paolo Virzì; SOGGETTO: Francesco Bruni, Paolo
Virzì; SCENEGGIATURA: Francesco Bruni, Furio Scarpelli, mPaolo
Virzì; FOTOGRAFIA: Italo Petriccione; SCENOGRAFIA: Sonia Peng

(con la consulenza di Giancarlo Basili); COSTUMI: Francesca Sartori;
MONTAGGIO: Jacopo Quadri; MUSICHE: Lena Battista e Snaporaz;
SUONO: Tullio Moranti; AIUTO REGISTA: Gianluca Greco;
PRODUTTORE: Vittorio e Rita Cecchi Gori; INTERPRETI: Edoardo
Gabriellini, Malcom Lunghi, Regina Orioli, Alessio Fantozzi, Marco
Cocci, Pietro Fornaciari, Monica Brachini, Barbara Scoppa, salvatore
Barbato, Claudia Pandolci, Nicoletta Braschi; PRODUZIONE: C. G. G.
Tiger Cinematografica; DISTRIBUZIONE: Cecchi gori Group; DURATA:
100'.

Baci e abbracci

ANNO: 1999; REGIA: Paolo Virzì; SOGGETTO E SCENEGGIATURA:
Francesco Bruni, Paolo Virzì; FOTOGRAFIA: Alessandro Pesci (A. I. C.);
SCENOGRAFIA: Lorenzo Baraldi; COSTUMI: Francesca Sartori;
MONTAGGIO: Jacopo Quadri; MUSICHE: Snaporaz; SUONO: Tullio
Morganti; AIUTO REGISTA: Gianluca Greco; PRODUTTORE: Vittorio e
rita Cecchi Gori; INTERPRETI: Francesco Paoloantoni, Edoardo
Gabbriellini, Snaporaz, Massimo Gambacciani, Piero Gremigni, Paola
Tiziana Cruciani, Daniela Morozzi, Emanuele Barresi, Isabella Cecchi,
Dario Ballantini, Sara Mannucci.

My name is Tanino

ANNO: 2002; REGIA: Paolo Virzì; SOGGETTO: Paolo Virzì;
SCENEGGIATURA: Francesco Bruni, Francesco Piccolo, Paolo Virzì;
FOTOGRAFIA: Arnaldo Catinari (A. I. C.); SCENOGRAFIA: Ian Brock,
Sonia Peng; COSTUMI: Alex Reda; MONTAGGIO: Jacopo Quadri;
MUSICHE: Carlo Virzì; SUONO: Mario Iaquone; AIUTO REGISTA:
Rocco Gismondi (Toronto); Francesco Pavolini (Sicilia e Roma); Marco
Limberty (Roma e New York); PRODUTTORE: Vittorio Cecchi Gori;
INTERPRETI: Corrado Fortuna, Rachel McAdams, Jessica De Marco,
Franck Crudele, Barry Flatman, Lori Hallier, Don Francks, Mary Long,
Danielle Bouffard, Beau Starr, Licinia Lentini; PRODUZIONE: C. G. G.
Fin. Ma. Vi. S. r. l.; DISTRIBUZIONE: Cecchi Gori Group; DURATA:
113'.

Caterina va in città

ANNO: 2003; REGIA: Paolo Virzì; SOGGETTO E SCENEGGIATURA:
Francesco Bruni, Paolo Virzì; FOTOGRAFIA: Arnaldo Catinari (A. E. C.

– A. I. C.); SCENOGRAFIA: Tonino Zera; COSTUMI: Bettina Pontiggia;
MONTAGGIO: Cecilia Zanuso (a. m. c.); MUSICHE: Carlo Virzi;
SUONO: Mario Iaquone; AIUTO REGISTA: Giancarlo Greco;
PRODUTTORE: Riccardo Tozzi, Giovanni Stabilini, Marco Chimenz;
INTERPRETI: Alice Teghil, Sergio Castellitto, Margherita Buy, Federica
Sbrenna, Margherita Mazzola, Carolina Iaquaniello, Martina Taschetta,
Galatea Ranzi, Silvio Vannucci, Alessandra Celi, Pasquale Anselmo,
Luisella Boni, Paola Tiziana Cruciani, Raffaella Lebbroni, Flavio Bucci,
Claudio Amendola; PRODUZIONE: Rai Cinema e Cattleya;
DISTRIBUZIONE: 01 Distribution; DURATA: 106’.

N. Io e Napoleone

ANNO: 2006; REGIA: Paolo Virzi; SOGGETTO, SCENEGGIATURA E
DIALOGHI: Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Francesco Bruni, Paolo
Virzi, liberamente tratto da *N.* di Ernesto Ferrero edito da Einaudi;
FOTOGRAFIA: Alessandro Pesci (A. I. C.); SCENOGRAFIA: Francesco
Frigeri; COSTUMI: Maurizio Millenotti; MONTAGGIO: Cecilia Zanuso
(a. m. c.); MUSICHE: Paolo Buonvino, Juan Bardem; SUONO: Mario
Iaquone; AIUTO REGISTA: Henrique Laplaine; EXTRA CASTING E
REGIA II UNITÀ: Gianluca Greco; PRODUTTORE: Riccardo Tozzi,

Giovanni Stabilini, Marco Chimenz; INTERPRETI: Daniel Auteuil, Elio Germano, Monica Bellucci, Francesca Inaudi, Sabrina Impacciatore, Valerio Mastandrea, Massimo Ceccherini, Omero Antonutti, Margarita Lozano; PRODUZIONE: Cattleya, Babe Film, Alquimia Cinema; DISTRIBUZIONE: Cattleya e Medusa Film; DURATA: 107'.

Tutta la vita davanti

ANNO: 2008; REGIA: Paolo Virzì; SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Francesco Bruni, Paolo Virzì, liberamente ispirato a *Il mondo deve sapere* di Michela Murgia edito da ISBN; FOTOGRAFIA: Nicola Pecorini; SCENOGRAFIA: Davide Bassan (A. S. C.); COSTUMI: Francesca Livia Sartori; MONTAGGIO: Esmeralda Calabria; MUSICHE: Franco Piersanti; SUONO: Mario Iaquone; AIUTO REGISTA: Elisabetta Boni; CASTING: Gianluca Greco; REGIA II UNITÀ: Paolo Virzì; PRODUTTORE ESECUTIVO: Daniele Mazzocca per la Motorino Amaranto in collaborazione con Sky; INTERPRETI: Isabella Ragonese, Sabrina Ferilli, Massimo Ghini, Valerio Mastandrea, Micaela Ramazzotti, Elio Germano, Giulia Salerno, Edoardo Gabbriellini, Valentina Carnelutti, Caterina Guzzanti, Laura Morante (voce narrante); PRODUZIONE: medusa Film e

Motorino Amaranto in collaborazione con Sky; DISTRIBUZIONE:
Medusa Film; DURATA: 119'.

La prima cosa bella

ANNO: 2010; REGIA: Paolo Virzì; SCENEGGIATURA: Francesco
Bruni, Francesco Piccolo, Paolo Virzì; FOTOGRAFIA: Nicola Pecorini,
SCENOGRAFIA: Tonino Zera; COSTUMI: Gabriella Pescucci;
MONTAGGIO: Simone Manetti; MUSICHE: Carlo Virzì; SUONO: Mario
Iaquone; CASTING E AIUTO REGIA: Elisabetta Boni, Dario Ceruti,
Lorenzo Grasso; PRODUTTORE: Marco Cohen, Fabrizio Donvito,
Benedetto Habib; INTERPRETI: Stefania Sandrelli, Micaela Ramazzotti,
Valerio Mastandrea, Claudia Pandolfi, Francesco Papalino, Giacomo
Bibbiani, Giulia Burgalassi, Aurora Frasca, Sergio Albelli, Isabella Cecchi,
Marco Messeri, Fabrizia Sacchi, Emanuele Barresi, Dario Ballantini, Paolo
Ruffini, Bobo Rondelli, Fabrizio Brandi, Michele Crestacci, Giorgio
Algranti; PRODUZIONE: Medusa Film, Indiana Production, Motorino
Amaranto; DISTRIBUZIONE: Medusa Film; DURATA: 116'.

