

Federico Fellini
Alfred Hitchcock
René Clair
Buster Keaton
Ingmar Bergman
Rainer Fassbinder
George Lucas
Stan Laurel e Oliver Hardy
Brian De Palma
Jean-Luc Godard
Sam Peckinpah
John Huston
Bernardo Bertolucci

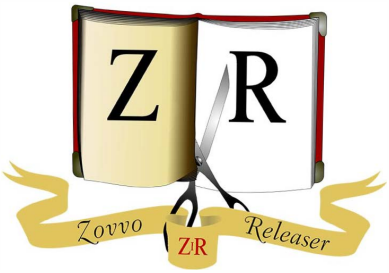
Ettore Scola

l'Unità / Il Castoro

Roman Polanski

Seconda serie

Spedizione in abbonamento postale tariffa ridotta editori


Z R
Zovvo
Releaser
Z R


I LIBRI
DELL'UNITÀ

1. Federico Fellini
2. Alfred Hitchcock
3. Renè Clair
4. Buster Keaton
5. Ingmar Bergman
6. Rainer Werner Fassbinder
7. George Lucas
8. Stan Laurel e Oliver Hardy
9. Brian De Palma
10. Jean-Luc Godard
11. Sam Peckinpah
12. John Huston
13. Bernardo Bertolucci
14. Ettore Scola
15. Roman Polanski

Roberto Ellero

Ettore Scola

L'Unità / Il Castoro

Roberto Ellero (1954) vive e lavora a Venezia dove dirige dal 1981 l'Ufficio Attività Cinematografiche del Comune. È direttore del periodico «Quaderni del Circuito Cinema». Giornalista e critico cinematografico collabora con quotidiani e riviste. Ha all'attivo numerose pubblicazioni, fra cui lavori monografici su André Delvaux, Sidney Lumet, Martin Ritt, e *Simenon al cinema*. In ambito storico, è autore del volume *Giuseppe Compagnoni e gli ultimi anni della Repubblica di Venezia*.

© EDITRICE IL CASTORO S.R.L.
VIA PAISIELLO, 6 - 20131 MILANO

I libri pubblicati fanno parte della Collana «Il Castoro cinema» diretta da Fernaldo Di Giammatteo

PARLANDO PARLANDO

Il cinema è dubitativo, non affermativo. Un film non deve dare soluzioni. Però porre interrogativi, sottolineare certi dubbi, avvertire domande che sono nell'aria e riproporle. Credo sia questo uno dei compiti del cinema. Ma non solo del cinema, di ogni altra forma d'arte.

Perché faccio film? Quando entrai nel mondo del lavoro ero molto giovane. Avevo sedici anni e facevo disegni per un giornale satirico. Dopo qualche mese il direttore mi disse: «Puoi anche cominciare a scrivere. Vai ad intervistare Dapporto». Ci andai, non prima di essermi preparato le domande. Per prima cosa gli chiesi: «Perché recita?». E lui: «Giovanotto, esca!».

In Italia, la sceneggiatura è sempre il risultato del lavoro di collaborazione tra due o più persone. Il romanziere fa un lavoro solitario, il suo impatto con la pagina è solitario, così come solitario è il lettore che lo leggerà. Al contrario, lo sceneggiatore deve scrivere per attori che diranno certe frasi, per cui ha bisogno non solo della riflessione ma anche della conversazione: un dialogo deve essere pronunciato ad alta voce. Se si prende un romanzo e lo si vuole trasporre tale e quale al cinema, il dialogo, anche se alla lettura appare straordinario, suonerà falso e impronunciabile. La scrittura di un dialogo di romanzo e quella di un dialogo di cinema ubbidiscono a leggi assai diverse. Infatti, gli scrittori che sono dei buoni sceneggiatori sono rari: uno sceneggiatore e un romanziere non sono intercambiabili, i loro lavori sono vicini ma non gli stessi, la loro somiglianza è del tutto apparente. Di più, uno sceneggiatore è sempre condizionato dalla regia. La regia, anche la più modesta, interviene per esempio nelle pause: il dialogo è anche fatto di silenzi, il tono del dialogo è determinato dalla lunghezza o brevità delle pause.
Lo sceneggiatore deve tener conto che ogni regista ha una personalità diversa, e di conseguenza non può seguire con l'uno e con l'altro lo stesso metodo di lavoro. Con Pietrangeli, mettiamo, le riunioni, le conversazioni, i sondaggi per un soggetto e una sceneggiatura duravano mesi; con Risi, invece, tutto era un

pochino meno lento e dopo una decina di giorni ci si trovava abbastanza d'accordo su quanto si doveva fare. Maccari e io ci mettevamo a scrivere la sceneggiatura, gliela davamo, lui ci faceva le sue osservazioni e noi riscrivevamo le cose che non gli erano suonate. Insomma, l'iter era più veloce, meno dubbioso. (...) Con Maccari ho cominciato a lavorare ai tempi del «Marc'Aurelio», abbiamo lavorato insieme per anni e ancora adesso spesso scriviamo insieme le sceneggiature dei miei film. In genere partivamo da un tema e lo svisceravamo. Pian piano le nostre sceneggiature sono diventate più complesse, anche più serie; anzi, col tempo funzioniamo meglio sui film che non sono comici, segno di una maturazione comune.

Non c'è stato trauma nel passaggio dalla sceneggiatura alla regia. Come sceneggiatore ero soddisfatto, lavoravo con registi che mi piacevano, non mi sentivo affatto un frustrato e la decisione di fare il salto dietro la macchina da presa non nacque da questo. (...) Non sono mai stato un frequentatore dei set! Non solo non avevo fatto l'aiuto, ma neppure mi piaceva andare dove si girava: su un set ci si sente sempre un po' intrusi, non si sa che fare, si coglie soltanto la noia mortale delle riprese. Tutto qui.

Non essendo mai stato su un set, non conoscevo la tecnica, e nei primi film forse si vede. Erano la rappresentazione piana della sceneggiatura. Poi, a poco a poco, credo ci sia stata una inconscia, naturale appropriazione della tecnica, ma non saprei dire in quali film si sia prodotto uno "scatto tecnico". Una volta padroneggiata la tecnica, è stato più facile. (...) Ma le trovate "tecniche" dei miei film non sono nate mai per amore della tecnica. Quello che mi preoccupa, quando giro una scena, è che dal coro dei vari elementi (attori, ambienti, movimenti di macchina) venga fuori quella sensazione, quella atmosfera che ho immaginato scrivendo.

Il mio punto di partenza riguarda sempre la soluzione di un problema narrativo. Quello che mi interessa in un film è il racconto, ciò che si vuole esprimere, con quali sentimenti, con quali psicologie. Uso la macchina da presa come lo scrittore la matita o la penna. È chiaro che, in base al tipo di racconto,

userò una certa matita, dalla punta più o meno fina, più o meno dura. L'importante è ciò che si disegna, ciò che si scrive. Per questo non imposterò mai un movimento di macchina, un carrello o una gru, con la preoccupazione che si debbano fare a tutti i costi. E qui mi ricollego alla mia tendenza e predisposizione per un cinema teatrale, *per il* Kammerspiel, *nel quale l'attenzione si appunta su quanto dicono i personaggi, su ciò che rappresentano, sui loro volti e gesti. Anche per questo non dirigo mai film con dispendio di grandi scenografie e di inusuali sfondi paesistici. Come ispirazione, la natura – per quanto mi piaccia molto – mi lascia indifferente.*

È chiaro che in qualche modo l'autore assomiglia all'entomologo: deve catalogare il personaggio, infilzarlo con uno spillo e metterlo sotto vetrino per esaminarlo più da vicino, per rivoltarlo, per vederne le fibre più nascoste. Questo lavoro di distacco c'è. Specialmente nel film satirico è un pericolo avvertibile, proprio perché nel personaggio, oltre alle passioni e ai sentimenti, si devono scovare anche le goffaggini, le sue manifestazioni più ridicole.

Io mi dedico con passione al lavoro dell'attore e ai suoi rapporti con gli altri interpreti del film. Al professionista chiedo di dimenticarsi, di trovare in se stesso le possibilità che non ha ancora espletato o scoperto. Al non professionista chiedo di non recitare, di rimanere fedele a se stesso, di ritrovare sullo schermo le esperienze che ha vissuto nella vita.

La commedia italiana è stata un ginepraio in cui è difficile districarsi, una specie di mercato delle pulci dove c'è stato di tutto. Perché Fellini ha fatto commedia italiana; Pasolini l'ha fatta; Franchi e Ingrassia l'hanno fatta, Corbucci, Monicelli, Comencini, io e altri ancora. (...) Uno dei registi che più ho amato è Vittorio De Sica. Con Zavattini ha "pedinato" l'uomo, schiacciato dalla tragica realtà degli anni del neorealismo anche nei momenti in cui nonostante tutto ride, quando è buffo e fantasioso: credo che la dimensione umana somigli appunto a questo miracoloso miscuglio di tragedia e di favola, di mistero e di riso. La commedia italiana è stata la figlia un po' degenere del neorealismo, una sorta di reazione un po' reazionaria, in quanto nata come

pacificatoria, "testimone" di un'Italia consolata, grassoccia e paesana, dai pochi riferimenti con la realtà. Un cinema di fantascienza (o di fantacoscienza). Poi la commedia italiana è cresciuta, è entrata in maggior contatto con la realtà, ha scavato di più, si è fatta più inquietante, da consolatoria che era è diventata spesso provocatoria. È in questa direzione che credo di aver lavorato: verso una commedia italiana nella quale, dietro l'eredità del neorealismo e le "magie" della satira, traspariva l'apologo civile.

In sé, "bozzettismo" non è un termine negativo. Chi oserebbe togliere dignità al bozzetto? Il bozzetto è un progetto di qualcosa da sviluppare che comunque ha già valore in sé. Se in un film vengono accennate le linee umane e psicologiche di un personaggio, sia pure per tratti sommari, impressionistici, non mi sembra che questa "figura" debba essere meno valida del personaggio a tutto tondo. I critici usano "bozzettismo" non come sinonimo di notazione ma come sinonimo di superficialità. Bozzettismo se ne trova anche nei Promessi sposi, *se è per questo... Nella nostra giornata, negli incontri che facciamo, possiamo continuamente venir accusati di bozzettismo: in autobus notiamo un certo passeggero, per strada troviamo qualcuno di cui fissiamo nella mente i dati più evidenti e immediati; nessuno nega che quegli sconosciuti abbiano sentimenti, implicazioni e complicazioni personali profonde, ma vengono da noi notati e fissati per l'apparenza fisica, per un gesto, un'espressione. Nei film mi piace mettere delle "annotazioni" di questo tipo, continuerò a farne e i critici continueranno a dire che faccio del bozzettismo.*

Solo il grande artista, analizzando i propri sentimenti e le proprie memorie, analizza le memorie e i sentimenti dell'uomo, quindi parla alla collettività. Amarcord, *anche se parla di Rimini, parla anche a me, che sono nato a Trevico, in provincia di Avellino. Gli* Amarcord *di mezza tacca non mi interessano. Lavorino e cerchino di essere utili, e modesti...*

Mettere in immagini ciò che vedo intorno a me, è una cosa che mi esalta. A parte la voglia di raccontare delle storie, a parte la voglia di conoscere dei personaggi, c'è il gusto per la realtà. Rappresento quasi sempre la realtà. Non sono

uno che filma la propria immaginazione, i propri sogni, le proprie fesserie e fumisterie. Mi piace parlare della realtà perché è ciò che amo di più.

La storia, in quanto tale non mi interessa. Kubrick, ad esempio, fa Spartacus *ambientato nell'antica Roma e* 2001: Odissea nello spazio *ambientato nel Duemila. Si tratta di collocazioni che poco interessano. Ciò che interessa è, soprattutto, la contemporaneità della storia: l'uomo è contemporaneo a se stesso. I fatti cambiano, cambiano i vestiti, le epoche, ma quello che conta è la storia dell'uomo, di come reagisce nei confronti dei fatti che gli cavalcano sulla testa, che accadono sopra di lui.*

Ci sono due livelli: il piano di sopra, dove succede di tutto, dove la gente litiga, si ammazza, sempre però due o tre inquilini soltanto; e quello di sotto, occupato dagli altri che, anche se ignorano o cercano di ignorare quei fatti, ne sono comunque determinati. Interessante, per me, non è tanto il piano del litigio, ma l'altro, quello di chi deve subire. Ciò è più esaltante perché, nonostante tutto, nella storia il vincente è quello del piano di sotto. Quello che prevale sempre è l'uomo, con le sue esigenze, con il suo bisogno di amore e di amicizia. E poi, che si passi da Cesare a Hitler non ha importanza. Loro passano e quello che resta è sempre l'uomo, con i suoi bisogni e la sua natura. E la storia vera, la storia grande e assoluta, è la storia dell'uomo, non quella ufficiale.

Il mondo degli emarginati è diventato il centro d'interesse di molti miei film, delle classi espropriate della loro cultura e sottoposte alla influenza dei massmedia. Ne è nata una galleria di personaggi di emigrati, di sottoproletari, di proletari, di donne che si ritrovano a vivere i loro sentimenti con una cultura derivata, che non gli appartiene, o a scontrarsi con una cultura egemone che li schiaccia, o a doversi confrontare, come il ragazzo di Trevico-Torino, *con la cultura urbana industriale nei suoi aspetti né più negativi né più positivi, ma – diciamo – diversi dalla cultura contadina cui proviene.*

La claustrofobia è presente in tutti i miei film, che si tratti di Brutti, sporchi e cattivi, Una giornata particolare, La famiglia *o anche di* Passione

d'amore, *dove non si esce dalla caserma. È dunque un riferimento costante. Dite voi: «Come uscire dal luogo chiuso?». Ma per me il problema è un altro: come entrarci e rinchiudermi in quel luogo chiuso?*
Certo, i miei ultimi film non sono commedie ma non so quanto sia vero che io abbia imboccato la svolta del cinema letterario. Sì, c'è il Tarchetti di Passione d'amore *ma, per esempio,* Il mondo nuovo *non è tratto da nessun testo della letteratura, l'ho scritto con Amidei, è stata l'ultima cosa cui Sergio ha lavorato prima di morire. Ed è tutto inventato. (...) Credo che in qualche modo somigli a* La terrazza, *così come* Passione d'amore *somiglia a* Una giornata particolare *o a* Brutti, sporchi e cattivi, *cioè alle mie storie di emarginati per diversità, per il fatto di essere fuori dalla norma.*

Nel nostro cinema, e nel mio, c'è un'attenzione alla realtà, un interesse per gli altri, per le trasformazioni collettive e i loro riflessi sugli individui. E la gente che va al cinema vuole riconoscersi nelle storie e nei personaggi che le vengono proposti, anche se magari messi in caricatura.
Nella critica italiana esiste una provinciale esterofilìa, citano ora sceneggiatori americani dal nome complicato, ma hanno dimenticato per anni Age e Scarpelli. Parlo degli sceneggiatori perché io ho scritto sessanta sceneggiature prima di passare alla regia e continuo a scriverne. (...) E pensare che in America ho parlato con Dennis Hopper, il quale mi ha detto che il suo Easy Rider *gli era stato ispirato dal nostro* Il sorpasso. *I meriti qualche volta sono anche nostri.*

Il problema centrale di oggi è quello del rapporto tra gli intellettuali e la cosiddetta massa: un problema che nessuno è stato in grado di risolvere. Nemmeno i partiti ne sono stati capaci: alcuni l'hanno completamente ignorato, altri se lo sono posto ma non lo hanno risolto. Una delle colpe di cui devono farsi carico gli intellettuali è che accanto alla sacrosanta lotta per la diminuzione delle ore di lavoro non c'è stata l'altrettanto sacrosanta lotta per l'occupazione del tempo libero: anche qui l'intellettuale non ha saputo aiutare la massa, non è stato capace di riempire quel vuoto che si è creato. E ciò in tutti i campi: la televisione, il cinema, la politica, la letteratura.

La televisione che continua nella sua opera di colonizzazione, dei bambini e delle fasce meno privilegiate; il cinema che attraversa una profonda crisi d'identità, di fisionomia; la politica che continua ad essere un gioco astratto, per cui il cittadino non si identifica con la vita del paese, e dove il senso del politico non è stato distribuito, partecipato; la letteratura, che sembra ungherese o sudamericana, non ha cioè una sua precisa fisionomia italiana. (...) Gli intellettuali, insomma, sono stati assenti.

In senso generale finirà di sicuro così: che tutti noi lavoreremo per la televisione e bisognerà studiare particolari problemi di linguaggio, quel tipo di espressività bivalente che Bergman ha già risolto e alla quale i Taviani sono vicini. Per quanto riguarda la «commedia all'italiana», essa è diventata un supergenere *e troverà differenziazioni più chiare. Anche il critico dovrà ridefinire i nostri film inventando catalogazioni diverse.*

Aiutare i giovani, oltre che insano proposito, è problema antico e mai risolto, spesso riesumato per salvare coscienze o per aprire palestre a inutili entusiasmi senili. (...) Il modo più consigliabile di aiutarli è: ostacolarli. Complicar loro la vita. Infittirgliene le difficoltà. Metterli subito davanti alle avversità che comunque incontreranno, prefigurar loro le barriere che ne ritarderanno il cammino. Allenarli al cimento, attrezzarli al combattimento con la precedente generazione, quella degli "aiutanti". Con Piazza Navona *i sei giovani registi, più altri esordienti (operatori, scenografi, costumisti), hanno fatto quel passo chiamato debutto. L'avrebbero fatto comunque, anche senza il nostro aiuto, in tempi forse più adeguati al loro metabolismo e in modi forse più liberi e autonomi, senza avere sempre qualcuno tra i piedi... al punto che è difficile immaginare nella loro futura carriera qualche ostacolo che non abbiano già conosciuto. Come nostra soddisfazione, ci basterà che almeno qualcuno dei sei nuovi registi continui a lavorare e prosperare nel cinema. Sei su sei, ci sembrerebbe una ragionevole media.*

I giovani che si accostano al cinema devono interrogarsi sull'inquietante fenomeno per cui una certa cinematografia americana, non certo quella "spazza-

tura", sui problemi di un giovane di Caserta racconta più di quanto non dica quasi tutta la cinematografia italiana.

I festival, i premi, le giurie, gli scontri, le critiche: non vorrei che tutto diventasse come certe polemiche televisive alla Bagnasco...

Spero che ci sia sempre meno mestiere e più passione, anche ingenua. (L'unica cosa per la quale mi dispiace invecchiare è il timore di perdere la passione.)

Leggo spesso: «Scola è nervoso...». Lo scrivono perché rifiuto le interviste, non sono mai andato da Maurizio Costanzo. Per tutte queste cose bisogna essere sfacciati e spiritosi. E io non sono né sfacciato né spiritoso: non so se questo equivale ad avere un brutto carattere.

Le dichiarazioni sono state tratte da:

Maurizio Porro, *Scola ora pensa a Bellow*, in «Corriere della Sera», Milano, 14 settembre 1977; Jean A. Gili, *Le cinéma italien*, Paris, 1980; Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, vol. II, Milano, 1980; Carlo Galimberti, *Ma questo Gassman non è Berlinguer?*, in «Corriere della Sera» (inserto illustrato), Milano, 19 gennaio 1980; Franca Faldini e Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Milano, 1981; Franca Faldini e Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, Milano, 1984; Pier Marco De Santi e Rossano Vittori, *I film di Ettore Scola*, Roma, 1987; *Pourquoi filmez-vous?*, in «Libération» (numéro hors série), Paris, 1987; *Les couleurs de la mémoire*, in *Actes des 8° Rencontres Cinéma Méditerranéen*, Montpellier, 1987; *Radio e TV*, notiziario della RAI, nuova serie, anno XXX, n. 18, Roma, 23 gennaio 1988; Anna Maria Mori, *L'ombra di Scola*, in «il Venerdì di Repubblica», Roma, 6 ottobre 1989.

Impara l'arte...

Il problema, con Scola, è che non sai dove collocarlo. Tra i grandi della commedia all'italiana? Ma se non fa più commedie da un pezzo... Tra gli "autori" indiscussi? Ma se ha fatto commedie fino all'altro ieri... Ora che è venuto di moda, parlarne bene è quasi un gioco da ragazzi. Esattamente come parlarne male venti (o solo dieci) anni fa. Fortuna che le mode passano e i film rimangono, sia pure nell'*ordine sparso* in cui sono venuti alla luce, ciascuno con la sua fisionomia, togliendoci dall'imbarazzo (idealistico?) di dover sempre ridurre tutto a sistema. Tanto più che Scola è di quei registi che, se anche hanno letto Majakovskij, non hanno mai lasciato intendere che il cinema sia *quasi una concezione del mondo*. Non il *suo*, almeno. Deve essere anche in virtù di questa dimensione (più *professionale* che *intellettuale*, più *artigianale* che *autoriale*) che sul set dei suoi film regna quel senso di insolita armonia di cui resta traccia nelle testimonianze di collaboratori e cronisti. Genio e sregolatezza stanno altrove, e non è detto che sia un male... Regista magari polemico, e decisissimo a difendere il proprio punto di vista, specie nei confronti di "certa" critica, ma non carismatico.

Sul pragmatismo del suo crescendo creativo s'è cominciato a riflettere da non molto, e, soprattutto, non ancora abbastanza se si considera la complessità di una carriera ormai più che quarantennale, iniziata per gioco («Lei Cheeta, io Tarzan, tu 'bbona», fu la sua prima battuta per il cinema, in *Totò Tarzan*) e maturata poi nel campo della sceneggiatura, all'ombra di almeno due maestri come Risi e Pietrangeli. È storia nota: altri autori hanno espresso il meglio entrando di prepotenza, Scola no, ha dovuto pazientare la verifica dei tanti poteri a cui è soggetto il cinema, indifferente al richiamo totalizzante, e spesso paralizzante, del *film d'autore*, dell'opera d'arte definitiva. Venendo poi dal comico e dalla satira, che campano prima di pubblico che di critica, è abbastanza "naturale" che

abbia faticato più di altri ad imporsi, troppo giovane per vivere da (possibile) protagonista la breve stagione del neorealismo, a cui è sempre rimasto molto affezionato, e in un certo senso già "integrato" all'epoca dei "furori iconoclasti", quando matura di passare alla regia. È un passaggio che si realizza nel segno della continuità, ma con la incipiente consapevolezza del "tramonto" a cui la commedia sta andando incontro.

La filmografia di Scola sembra avvertire e riflettere più di altre la crisi del *genere nazionale*, ipotizzandone e poi realizzandone la successiva trasformazione. È una filmografia che deve molto agli attori, e non soltanto perché il regista ha quasi sempre lavorato con i migliori. Deve molto agli attori perché agendo principalmente sui personaggi, e in spazi preferibilmente chiusi, un po' come Sidney Lumet, è nell'economia del suo narrare che la loro presenza s'impone, divenendone elemento imprescindibile. Prima ancora che adesione allo *star system*, è questione di esigenze drammaturgiche, dettate dal serrato interagire dei ruoli. Che tutto ciò presenti dei risvolti "teatrali" è persino inevitabile, ma non necessariamente un limite se risolto nella dinamizzazione dell'inquadratura, verticalizzando nel tempo la dimensione del viaggio e dilatando nel viaggio l'orizzontalità del flusso temporale.

Anche sul piano tematico il cinema di Scola è in realtà più coerente di quanto si creda, insistendo sull'indigenza di un vivere individuale e sociale "snaturato" dalla "anormalità" delle norme, le quali non fanno altro che riflettere un interesse contingente e di parte. Si sa che la comicità scaturisce molto spesso dalle condizioni di marginalità, di rifiuto e di diversità a cui l'individuo è sottoposto per rapporto ad una comunità tanto più grande di lui (discorso che vale anche per i ricchi, contro i quali si esercita la risata "liberatoria" dei poveri). Il *comico*, infatti, per dirla con Milan Kundera, è tanto più crudele del *tragico*, che offrendoci la bella illusione della grandezza umana in qualche modo ci consola. Il comico no, esso «ci rivela brutalmente l'insignificanza di tutte le cose», soprattutto di quelle insospettabili, così che «i veri genii del comico non sono coloro che ci fanno ridere di più, ma coloro che svelano *una zona sconosciuta del comico*» (in *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano, 1988). Così anche molti film di

Scola, lungo un percorso che tende però, significativamente, alla progressiva *sottrazione* del comico, al suo inveramento drammatico. Se altrove (Chaplin, Woody Allen) l'alternarsi è di natura rapsodica, in Scola la tendenza al drammatico diviene punto d'arrivo della parabola. Ovvero il tentativo, dopo aver svelato l'insignificanza di tante cose, di recuperarne altre, ritenute per tanto (troppo) tempo di secondaria o addirittura infima importanza: il *vissuto*, la quotidianità, l'enorme complessità del particolare, dell'elemento cronachistico, intimo e metastorico.

Ettore Scola nasce in un paesino dell'Irpinia, Trevico, il 10 maggio 1931. All'età di quattro anni si trasferisce con la famiglia, in condizioni benestanti a Roma, dove tuttora vive e lavora. Nessun ricordo particolare, o meglio tanti, ma di ordinaria amministrazione, come quel livido folclore che avvolge Roma alla venuta di Hitler, nel '38 (confluirà nel *décor* di *Una giornata particolare*, 1977). Anche la carriera scolastica si snoda senza affanni. Ciò che le note biografiche segnalano è piuttosto la precoce passione per il disegno, la sintesi bozzettistica e la caricatura. Sarà questa passione, subito dopo la guerra, a condurlo ancora giovanissimo alla redazione del «Marc'Aurelio», fucina di non pochi talenti, anche cinematografici. In breve tempo, il futuro regista diviene la mascotte della rivista, in allenamento durante i tempi morti dell'impegno scolastico. A partire dal '47 la collaborazione inizia a farsi più serrata, acquisendo stile e continuità, frutto di quelle intuizioni – «per lo più legate alla cultura del paradosso e dello humour inglese, di una raffinatezza esemplare» (Pier Marco De Santi, Rossano Vittori, *I film di Ettore Scola*, op. cit.) – che lo portano a cogliere ed amplificare con senso fulminante del tratto e della battuta l'eccesso che si cela dietro ciò che, in apparenza più è ordinario e comune.

Terminati gli studi superiori, Scola è indotto dalla famiglia a intraprendere Medicina, ma, dopo soltanto tre esami, l'apprendista stregone passa a Giurisprudenza, dove la frequenza è meno assillante. Inutile dire che anche i tribunali faranno a meno di lui. Meglio la satira del settimanale di Vito De Bellis che, qualunquista finché si vuole in politica, pure ha il pregio di pungere con divertito acume le gonfiaggini di una italietta ancora

paesana che non sa rinunciare ai suoi nuovi sogni di gloria. Con le mode, i concorsi di bellezza, i lustrini delle dive e il clamore dei rotocalchi scandalistici, il cinema è sempre in prima pagina e funge da ottimo bersaglio. Anche per Scola, che, attivo ormai a tutto campo dalle vignette ai racconti, ha modo di soffermarvisi più volte, parodiando gli eventi festivalieri *(Corrispondenze dal Palazzo del Cinema di Venezia)* o l'inanità di talune manie *(Potito il cinepatito)*. In *Radio Marc'Aurelio*, una delle rubriche più fortunate, compare Maria Zia, col chiaro intento di fare il verso al già famoso Mario Pio radiofonico di Alberto Sordi. Il bello è che molte delle battute di quest'ultimo, come pure di quell'altro strampalato stereotipo sordiano dell'epoca, il Conte Claro, sono anch'esse di Scola, nel frattempo approdato alla radio e alla redazione di numerose altre riviste, meno prestigiose nel ricordo che ne abbiamo oggi ma non poco lette a quel tempo.

Sarebbe tuttavia far torto alla formazione del regista se si omettessero altre influenze e non meno importanti frequentazioni: il Teatro dei Servi, ad esempio, o il Circolo romano del cinema, diretto in quegli anni da Cesare Zavattini. E poi, anzi prima ancora, la letteratura, soprattutto francese. È un interesse che ha radici lontane. Si perde fra gli scaffali della fornitissima biblioteca di uno zio e nei ricordi del nonno, professore di francese, che aveva il vezzo, in famiglia, di esprimersi in quella lingua.

Anche l'adesione cinematografica di Scola passa dunque per il «Marc'Aurelio». E per le stanze dell'Albergo Moderno, dove Marcello Marchesi smista e distribuisce nelle sceneggiature dei film in cantiere le battute e le scenette dei "negri". «L'unico momento industriale del cinema italiano» – riconoscerà Scola – «una vera catena di montaggio». Ma anche uno dei periodi più cupi, «il momento della reazione al neorealismo, con un tipo di commedia tutta falsificata, camuffata, antineorealista», al servizio di un'Italia «irreale, paesana, conciliatoria» (in *L'avventurosa storia del cinema italiano 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano, 1979).

I primissimi contributi di Scola rimangono di improba individuazione, non accreditati e relativi a film di limitatissimo spessore, concepiti a rimorchio dell'attore di grido (che non sempre ha la statura di un Totò), della

canzone del momento, dell'argomento del giorno, scelto con cura, quest'ultimo in maniera da non disturbare il manovratore. Scola fa risalire a *Canzoni di mezzo secolo* (1952) di Domenico Paolella il primo contributo di rilievo e "riconosciuto", anche se in realtà è solo con *Fermi tutti arrivo io!* (1953) di Sergio Grieco, incentrato sul "cavaliere" Tino Scotti, che compare per la prima volta la sua firma. Già in questa prima fase spicca la significativa frequenza con cui ricorre il nome di Alberto Sordi, nobilitato dalle chiamate felliniane (*Lo sceicco bianco*, 1952; *I vitelloni*, 1953) ma reso popolare presso il grande pubblico da film meno pretenziosi come *Un americano a Roma* di Steno o *Accadde al commissariato* di Giorgio Simonelli, entrambi del '54, alla sceneggiatura dei quali partecipa anche Scola.

È in questi film del resto, piuttosto che tra le righe "mediate" del discorso d'autore, che gli eccessi "mostruosi" del tipo sordiano divagano con maggiore estro parodico, eroi di un sottosviluppo culturale tanto più impressionante perché inconsapevolmente "fenomenico". Ancora nel nome di Sordi prende avvio, con *Lo scapolo* (1955), la prima collaborazione "organica" di una certa importanza, quella con Antonio Pietrangeli, conosciuto l'anno prima ad una proiezione de *Il sole negli occhi* e rinnovatasi successivamente con la sceneggiatura dell'episodio *1910*, per il film *Amori di mezzo secolo*. A parte il primo e l'ultimo (*Come, quando, perché*, realizzato mentre Scola è in Africa impegnato sul set di *Riusciranno i nostri eroi...*, 1968), tutti i film di Pietrangeli recano, in sceneggiatura, la firma di Scola, compreso il progetto de *La Picaresca* rimasto purtroppo incompiuto. Regista dei sentimenti *al femminile*, meticoloso e pignolo come pochi altri, Pietrangeli opera nel campo della commedia di costume con una sensibilità che si manifesta sul piano stilistico non meno che su quello tematico. In ciò la "centralità" della fase letteraria, di soggetti, trattamenti e sceneggiature scritte e riscritte varie volte prima di giungere sul set, elemento autenticamente *formativo* della costruzione filmica, inteso non tanto (o soltanto) come tessuto dialogico-connettivo e sviluppo delle situazioni (l'eterno problema, in fondo, del cinema italiano, non solo di *genere*) e piuttosto come struttura di un racconto che è già *visivo, profilmico* anziché meramente *prefilmico*. «Nel lavoro di Pietrangeli – osservano

assai opportunamente Tullio Masoni e Paolo Vecchi – si distingue la ricerca di un'ulteriore occasione drammatica, cioè la scelta di fondere la densità della scrittura con l'intima sostanza delle storie e dei personaggi (...). Se volessimo individuare una ragione espressiva della sua famosa pignoleria e quindi abbandonare le varie ipotesi psicologiche o esistenziali, forse dovremmo fermarci qui, interrogare quelle angolazioni inconsuete, quelle parentesi esplicite eppure rattenute, quei movimenti soffici screziati da improvvisi soprassalti di asprezza» (in *Il cinema di Antonio Pietrangeli*, a cura di Piera Detassis, Tullio Masoni, Paolo Vecchi, Venezia, 1987). *Nata di marzo* (1958), *Adua e le compagne* (1960), *La parmigiana* (1963) e soprattutto *Io la conoscevo bene* (1965) sono resoconti *fenomenologici* amaramente inconsueti, calati nel quotidiano, e nell'ordinarietà dei microeventi, con quella calda partecipe emozione che peraltro mai tradisce le ragioni di uno sguardo lucidamente critico.

Diverso per natura e carattere il cinema di Dino Risi, che Scola incrocia ugualmente a più riprese, in occasione de *Il mattatore* (1960), *Il sorpasso* e *La marcia su Roma* (entrambi del '62), *I mostri* (1963), *Il gaucho* (1964), e che incontrerà nuovamente anche dopo il passaggio alla regia (*I complessi*, 1965; *Il profeta*, 1968; *Noi donne siamo fatte così*, 1971). In Risi prevale l'aspetto satirico. Tende anch'egli a "gigantografare" i personaggi, cogliendo i contrasti che si inseriscono in quell'intercapedine di inadeguatezza che sta fra le aspirazioni intime e la realtà effettuale, ma nel segno di una comicità che, pur rispettosa delle convenzioni, è nel contempo più crudelmente *eccessiva*. Il gioco degli opposti, lungo il quale corre un po' tutta la commedia all'italiana, diviene addirittura paradigmatico in Risi, questo pessimista che «non ama coltivare il proprio pessimismo di fondo, ma lo rovescia costantemente nel suo opposto, vale a dire nella rappresentazione di una umanità che – pur "mostruosa" nella sua inconsapevolezza – sa godere dell'effimero e del quotidiano» (Aldo Viganò, *Dino Risi*, Milano, 1977).

Rispetto ad altre collaborazioni pur importanti (occorre naturalmente citare quelle con Nanni Loy per *Il marito*, 1957 e *Made in Italy*, 1965, e con Luigi Zampa per *Anni ruggenti*, 1962), l'apprendistato alle botteghe di Pietrangeli e Risi resta fondamentale per la formazione del futuro regi-

sta. È qui che confluiscono due fra i principali "modi di essere" della commedia, destinati a trovare un punto di equilibrio e di ipotetica sintesi proprio nel lavoro registico di Scola, che continuerà a indagare sui personaggi secondo la lezione di Pietrangeli ma accettando – come Risi – la sfida dell'abnorme che si cela dietro l'anonimato, e combinando la tendenza al rigore dell'uno con il generoso prolifico rischiare dell'altro. In ciò sta, probabilmente, la chiave per capire anche certo "eclettismo" del regista, maturato nell'ambito della sceneggiatura intesa come virtù del sapersi adattare a stili e intendimenti espressivi differenti. Le oscillazioni dei suoi film, ora verso la farsa, ora verso il dramma, hanno quale premessa l'itinerario della commedia nelle sue più variegate espressioni, nobili e meno nobili. Riassumerle sarà necessario prima di abbandonarle.

Come sta la commedia?

L'esordio registico risale al '64, con un film a episodi, *subgenere* per eccellenza della commedia anni '60. Sono i ritratti femminili che compongono *Se permette, parliamo di donne*, scritto insieme a Maccari e realizzato («con sei carrube e otto lire», ricorda Vittorio Gassman, «di una volgarità efferata ma molto divertente») mentre Scola è ancora sceneggiatore per conto terzi. Se il titolo può alludere al cinema di Pietrangeli, maestro di ritratti femminili, la struttura narrativa (e concettuale) fa riferimento a *I mostri*. Quanto al soggetto, «si parla» certo di donne, ma il filo conduttore è costituito dal "proteiforme" Adamo: «A tutto Gassman» prometteva la frase di lancio.

Nel primo episodio è di scena il siciliano "d'onore" che, introdottosi nella casa di un amico per restituirgli il fucile, si trova dinnanzi la moglie impaurita. Equivocando sulle ragioni della visita, e pensando a un qualche debito d'onore del marito, la donna gli si concede... A seguire, il medaglione di un impiegato a due facce: allegro e senza pensieri in ufficio, irrimediabilmente rabbuiato in famiglia. Nel terzo episodio si narra di un bottegaio attratto dalle avances di una bella

mondana. Giunto nell'appartamento della donna, scopre che è la moglie di un vecchio compagno di scuola, il quale, sopraggiungendo, gli abbuona la "corsa"... Il racconto successivo è al limite della battuta: la vicenda di una ragazza che si risveglia visibilmente contrariata nel letto di un amico. Rischia di fare tardi al matrimonio: il futuro sposo l'attende. Il quinto episodio ha per protagonista un inguaribile dongiovanni alle prese con i capricci dell'ultima conquista, la quale escogita ogni espediente pur di rinviare la prova d'amore a cui è attesa. Ribaltamento di ruoli nel racconto successivo, dove il moralista di turno, tenuto a rimproverare l'audacia del seduttore della sorella, si lascia da questi convincere che non ne vale la pena...Per concludere, due esempi di "riconoscenza": lo stracciarolo sedotto dalla ricca e bella signora, dopo aver consumato sbatte la porta, offeso perché con l'avventura d'amore non riempie nessun sacco di roba vecchia, mentre al carcerato, uscito da poco di prigione, la moglie in "trepida" attesa non trova di meglio che attribuirgli la paternità di un figlio che non è suo.

Scola serba un buon ricordo di questa sua "opera prima", accompagnata da un lusinghiero successo di pubblico e da feroci stroncature da parte della critica. Il film incassa 748 milioni di allora: più de *Il gaucho* (521), sceneggiato in quella stessa stagione per Risi, il doppio di *Deserto rosso* (423), innumerevoli volte di più di *Prima della rivoluzione*... Tutt'altro che un esordio in sordina, insomma. «Si tratta – scrive Tullio Kezich – di un'antologia di barzellette sceneggiate, dove il Mattatore appare ripetutamente in mutande, si abbottona i pantaloni, mangia facendo rumore con la bocca, beve succhiando con il mignolo alzato, fa le corna, rutta, si gratta il didietro, palpeggia le donne, abbraccia gli uomini e pronuncia un congruo numero di espressioni che non riferiremo». E più avanti: «...siamo in parecchi ad uscire con un senso di vergogna. Spettacoli dove l'umorismo ha perso ogni carica aggressiva e si risolve tutto nella dimensione licenziosa; per riprendere una distinzione di Freud: niente satira di costume ma oscenità compiaciuta». Ad un certo punto, però, gli sorge un dubbio: «Se un marziano (si riferisce al racconto di Flaiano, n.d.r.) dovesse veramente arrivare sulla Terra a giudicare la civiltà in cui viviamo dai nostri divertimenti, che cosa potrebbe dire? *Se permettete, parliamo di donne* informa sull'alienazione con maggiore franchezza di un film di Antonioni: è il ritratto di una

società che si sfrena nel possesso delle cose, che sfoga i suoi istinti profondi nell'umiliazione della donna ridotta ad oggetto, che consuma i suoi tetri saturnali senza luce né di pensiero né di poesia». E dopo il dubbio, il sospetto e una certezza. Il sospetto riguarda Gassman: «Se avesse voluto addossarsi in un certo senso i malanni della nostra società per denunciarli, potremmo anche essergli grati. Ma abbiamo il sospetto, invece, che l'attore stia attraversando un momento di confusione». La certezza, Scola: «...che esordio deprimente per uno sceneggiatore non privo di ingegno».

Se ci siamo dilungati sulla recensione di Kezich (oggi in *Il Film Sessanta*, Milano, 1979), è perché a differenza di numerose altre stroncature, dove si insiste sulla trivialità "avulsa" e con i rimproveri a Gassman per essersi "prestato" a simili nefandezze, qui il dubbio, benché retorico, emerge. «Triviale» è il reale o la rappresentazione grottesca che Scola ne dà? E la denuncia consiste nel dire o nel mostrare? Nodi irrisolti (ma in parte decantati) della commedia. Certo che allora la critica era molto meno disponibile a simili interrogativi: quella di sinistra in nome dell'impegno, quella di destra in osservanza al monito dei buoni costumi, l'una e l'altra portate a misconoscere la carica di per sé eversiva del comico, quand'anche scurrile e "compiaciuto" (o forse la seconda ben più consapevole di tale intrinseca eversione). Indubbiamente, una buona dose di compiacimento, di "complicità", vi era in quell'eccesso di rappresentazione. Parla chiaro, del resto, il botteghino quando annichilisce Bertolucci e svilisce Antonioni per premiare l'esordiente Scola. Ma, ugualmente, l'insistere su quelle "virtù" degli italiani non corrispondeva ad un aprire (e far aprire) gli occhi sull'Italia del boom? Il discorso vale per Scola come per altri: è possibile che sulla "mostruosità" degli eroi della commedia il pubblico trovasse ben poco da ridire, applaudendo a scena aperta, ma non per questo la "mostruosità" era meno mostruosa, a saperla (e volerla) cogliere. A tanti anni di distanza, è bene dunque che il giudizio non si lasci influenzare dal comune (di allora) senso del pudore. E faccia piuttosto i conti con le qualità dei singoli film.

Se permettete... è un'opera diseguale, che alterna momenti ed episodi di grande comicità ad altri di oggettiva debolezza. Ha ragione Gassman

quando trova che gli interventi dello stracciarolo e del carcerato rimangono «assolutamente irresistibili». Ma altri ve ne sono di sapida costruzione: ad esempio il quadretto siciliano di apertura, o la rimpatriata dei vecchi amici a spese della mondana. Il loro *quid* sta nella deflagrante tensione della parabola, imprevedibile radiografia di una banalissima "tranche de vie" sfociante nell'assurdo. L'avidità dello stracciarolo, la buona fede del carcerato, la paura della donna sicula sono tasselli di una quotidianità deformata alle origini, dove uomini e donne (fa poca differenza, almeno in questa prima fase) sono chiamati a interpretare il medesimo copione più che se stessi, vittime o profittatori che siano. La casistica offerta dalla vita di tutti i giorni è infinita e fa leva, invariabilmente, sull'egoismo. Ciascuno bada al proprio tornaconto e frega, come può, il prossimo: la fidanzata, il marito, la moglie dell'amico, la famiglia, la società. Fosse veramente atterrato un marziano a Roma in quegli anni, questo avrebbe probabilmente visto, gironzolando per la città prima ancora di recarsi al cinema, al cospetto di un esordiente qui e là magari non del tutto convinto e convincente, un tantino convenzionale nel modo di procedere, intransigente nella satira, ma senza mai assumere atteggiamenti troppo moralistici,di sicuro avvenire nonostante il pollice verso della critica e tanto meno licenzioso di quanto il pubblico da pernacchiette poteva desiderare.

Già con *La congiuntura*, che esce in quello stesso anno, ancora prodotto da Cecchi Gori e con Gassman in primo piano, le quotazioni del regista lievitano sensibilmente. Successo di pubblico ancora più vistoso (gli incassi superano il miliardo) e critica meno sciolta nel tiro al bersaglio. Anche il titolo ha la sua parte, naturalmente: in quegli anni, parlare di «congiuntura» era popolare almeno quanto i commenti calcistci del lunedì.

Giuliano Maria Niccolani Burgos, giovane rampollo della nobiltà romana, sfaccendato viveur sempre a caccia di avventure, è folgorato dalla bellezza di Jane, turista inglese in partenza per la Svizzera dopo un breve soggiorno romano. In realtà è un'avventuriera, prossima ad esportare clandestinamente in Svizzera un milione di dollari, in compagnia dell'insospettabile Giuliano, con i soldi ben nascosti nel sedile dell'auto.

Vari accadimenti segnano il viaggio, con la ragazza impegnata a simulare affetto tenendo nel contempo a bada il focoso Giuliano. Il più grave ha luogo a Rapallo, dove i due, derubati dell'auto, sono costretti a rivolgersi alla polizia. Ma la macchina, poco dopo, viene fortunosamente ritrovata. Passata la frontiera, a Giuliano capita di ascoltare casualmente una telefonata fra Jane e il fidanzato. Scopre così il gioco di cui è parte. Costringe la ragazza a confessare ma, ancora una volta, è giocato. Jane gli confida di essersi innamorata di lui e, approfittando di un momentaneo sbandamento, riesce a fuggire portandosi via la macchina.

Raggiuntala in un grande albergo, Giuliano la vede schiaffeggiare il fidanzato, accortosi nel frattempo che è sparito il denaro. Vorrebbe intervenire, ma poi preferisce defilarsi. È la ragazza a raggiungerlo telefonicamente, chiedendogli di salire subito nella sua stanza. Una volta di sopra, la trova in compagnia del fidanzato. Si sente nuovamente raggirato, ma stavolta decide di affrontare il rivale. Scoppia una rissa furibonda che si trascina fin fuori dell'albergo. Aiutato da alcuni complici, il malcapitato riesce a svignarsela. Giuliano fa ritorno all'albergo dove trova Jane e i soldi, da lei recuperati. Scopre anche, finalmente, di chi è quel denaro: di suo cognato Carlone, altro illustre rappresentante dell'aristocrazia romana, colto nel frattempo da paralisi alla notizia dell'accaduto. A Giuliano e Jane non resta che far ritorno a casa. Innamorati.

Il riferimento alla precedente attività di sceneggiatore è di nuovo d'obbligo. Come *Il sorpasso*, anche *La congiuntura* è la cronaca di un viaggio, *topos* che ricorrerà spesso nell'opera di Scola, divenendone – con tutte le significative varianti – componente quasi imprescindibile. Molto meno specifico il riferimento del titolo: la congiuntura resta il tema di cui parla l'uomo della strada (il venditore ambulante), il più delle volte a vanvera o per lamentarsi dei magri guadagni. Titolo (essenzialmente di richiamo) a parte, il film è meno divertente di *Se permettete...*, evita la battuta pesante e, come satira di costume, funziona per così dire a intermittenza. C'è chi giunge a trovargli lontane ascendenze hollywoodiane, stile *sophisticated comedy*, genere apprezzato ma mai troppo amato da Scola (a differenza dei grandi western, dei polizieschi e dei film dove il *self-made man*, solo contro tutti, finiva per spuntarla). In effetti, la pacatezza con cui l'intrigo de *La congiuntura* si dipana fa a pugni con le grottesche sguaiataggini di

molta commedia nostrana. Ma l'interesse ultimo del film non risiede nel presunto labile accostamento al modello hollywoodiano; né – come si può appurare scorrendo la trama – ha a che fare con una "lettura" particolarmente illuminante circa le condizioni dell'Italia di allora. I pregi vanno ricercati nella maturazione della costruzione che, pur procedendo ancora per accumulo di notazioni e particolari, già comincia a ragionare in funzione di un più accentuato equilibrio narrativo, non più (o almeno, non più soltanto) riconducibile all'assemblaggio di situazioni e battute. Sarà questo diverso equilibrio, così raro nel cinema italiano, "maestri" non esclusi, a far crescere di spessore e di autorità il cinema di Scola, portandolo agli esiti che conosciamo.

La congiuntura è, sotto quest'ottica, un film "sperimentale" che, anziché inanellare situazioni e battute a effetto, destinate a strappare l'applauso, cerca di affinare le modalità del racconto, anche se, naturalmente, non sempre il gioco riesce. Resta memorabile la sequenza della zuffa, e azzeccate appaiono le tipizzazioni della nobiltà bigotta romana, coacervo di doppiezze per nulla congiunturali. L'incipit di Gassman (nuovo a questo tipo di personaggio) è dei migliori nella descrizione del rampollo aristocratico, devoto di giorno, membro della guardia pontificia, e tutt'altro che timorato nelle frequentazioni notturne (il night dove incontra Jane, subito dopo che i titoli di testa ci hanno rimandato le immagini solenni dell'ambiente paludato da cui proviene). Peccato che strada facendo questa doppiezza si stemperi, sino a trasformare il personaggio in una sorta di eroe positivo, dapprima giocato e poi premiato dalla fortuna. *La congiuntura* resta così un curioso prodotto spurio, difficilmente classificabile anche come tentativo di italianizzare la commedia americana. Va apprezzato non tanto perché privo di pernacchie e sconcezze verbali (pregio su cui, viceversa, insistono i recensori dell'epoca) quanto perché propedeutico, nella sua pulizia formale (così lontana dalle approssimazioni del più irriverente *Se permettete...*), a un'idea di cinema più elaborata e consapevole.

Nelle differenti gradazioni dell'egoismo caratterizzanti *Se permettete...* non erano certo le vittime a mancare. Mancava piuttosto quel tipo particolare di egocentrico che è *Il vittimista*, protagonista dell'omonimo episo-

dio con cui Scola partecipa – insieme a Gian Luigi Polidori *(Sadik)* e a Carlo Lizzani *(L'autostrada del Sole)* – al film *Thrilling* (1965), prodotto da Dino De Laurentiis.

Il professore di latino Nino Galassi vive con l'incubo che la moglie tedesca, Frida, lo voglia sopprimere. Forse una mania, ma avvalorata da elementi e coincidenze che lo inducono a ritenersi veramente in pericolo e a sospettare della consorte, alla quale rinfaccia persino di essere figlia di un ex ufficiale nazista. Non sapendo cosa pensare, finisce dallo psicanalista, che gli spiega come in realtà il suo sentirsi perseguitato dalla moglie derivi dal senso di colpa per averla tradita nel corso di una relazione extraconiugale. Galassi annuisce, decidendo di tronacare ogni rapporto con l'amante e rendendo addirittura piena confessione alla moglie, la quale perdona. Non altrettanto "comprensiva" si rivela l'amante, che al mare, d'estate, sola con lui sul pattino lo fa finire in acqua. Naturalmente Nino non sa nuotare e annega.

La sostanziale povertà dell'apologo è felicemente contraddetta dalla attenzione che il regista, ormai a suo agio dietro la macchina da presa, accorda alla vicenda e al personaggio del pacifico professore, così penosamente ambiguo nel suo doppio gioco. Fedele allo spirito semiserio del progetto – che consiste nell'adattare i moduli del *suspense* alla commedia di costume, non senza licenza di umorismo – Scola immagina un tizio qualsiasi (Manfredi gli calza a pennello) tanto bravo a tradire la moglie quanto infantilmente ossessionato dal senso di colpa che si porta appresso, così inetto da lasciarci le penne. Lo psicanalista (il bravo Buazzelli) non fatica a capire la natura della monomania, sdrammatizzandone la portata («Se Freud nasceva qua in Italia, tutt'al più si apriva una agenzia matrimoniale»). Ma la diagnosi basta fino a un certo punto: non a sventare l'agguato del colpo di scena finale, rivincita di Luciana – l'amante – o forse soltanto nemesi di una nevrosi. Scola non è Ferreri, e il suo umorismo – pur beffardo – non giunge a postulare alcun solipsismo disperante dalle valenze simbolico-esistenziali (*L'uomo dei cinque palloni*, 1964). In parallelo con i film "coniugali" del Ferreri di quegli anni (*Una storia moderna: l'ape regina*, 1963; *La donna scimmia*, 1964; *Marcia nuziale*, 1966), non si può

neanche dire che i temi della famiglia e della coppia siano portati a esplodere in un crescendo di contraddizioni. Non è nella natura di Scola operare in questa direzione. Pure, è interessante osservare la descrizione della tranquillità che sembra caratterizzare la vita di Galassi prima che il vittimismo intervenga a scoprire gli altarini. Nella ridotta economia del mediometraggio, ancora un riuscitissimo "esercizio di stile", e la conferma di un regista che non ha certo bisogno della farsaccia per far ridere.

Rivedendo i primi film di Scola, si scopre anche il tentativo di praticare "l'arte della commedia" misurandola con altri generi. Dopo il giallo, ecco fare la sua comparsa il film storico-fantastico, *L'arcidiavolo*, realizzato nel 1966 e nuovamente prodotto da Cecchi Gori, che appena qualche mese prima aveva zittito le cassandre portando imprevedibilmente al successo *L'armata Brancaleone* di Monicelli, che presenta più di un'analogia con l'ormai abbandonato progetto de *La Picaresca*, al quale proprio Monicelli tornerà tanti anni dopo con l'infelice *I picari* (1987). Di mezzo, ancora una volta, Gassman, che, smessi i cenciosi panni del mercenario da Norcia, assume le sembianze di Belfagor il Magnifico.

Nel 1478, dopo lunghi anni di ostilità e di dissidi, Papa Innocenzo e Lorenzo de' Medici siglano l'accordo di pace. Una vera sciagura per Belzebù Signore dell'Inferno, che decide di inviare sulla Terra Belfagor, allo scopo di riaccendere gli animi e provocare lo scoppio di una nuova guerra. Accompagnato dal fido Adramelèk, diavoletto burlone, Belfagor induce al suicidio Franceschetto Cybo dell'Anguillara, nipote di Papa Innocenzo e promesso sposo di Maddalena, figlia di Lorenzo il Magnifico. Ne assume così l'identità, accolto in Firenze con gli onori dovuti.

La magniloquenza di Belfagor fa presa su Lorenzo, mentre la bella Maddalena non fatica ad innamorarsene. Il misfatto è prossimo: durante la cerimonia nuziale, al momento del fatidico sì, rifiuta di sposare Maddalena, dichiarando pubblicamente di preferire la guerra ad un siffatto matrimonio. La sfida è lanciata e i fiorentini l'accettano di buon grado, inveendo contro la provocazione papale. Missione compiuta, ma Belfagor, evidentemente attratto dal fascino di Maddalena, non resiste all'idea di sedurre per davvero la fanciulla prima di far ritorno all'Inferno.

Maddalena, sembra accondiscendere ai voleri di Belfagor, ma in realtà gli tende un'imboscata. Arrestato dalle guardie di Gianfigliazzo e rinchiuso al Bargello, Belfagor evade grazie all'aiuto di Adramelèk e pensa subito a vendicarsi, emettendo un bando con il quale si comunica alla cittadinanza che Maddalena, ad una certa ora, comparirà nuda al balcone del suo appartamento. I fiorentini già si contendono i posti migliori quando Belfagor si introduce furtivamente negli appartamenti di Maddalena, costringendo la ragazza ad affacciarsi nuda al balcone e spiccando subito dopo il volo grazie ad una macchina per volare scoperta da Adramelèk nel laboratorio di Leonardo Da Vinci.

Lo ritroviamo sulla strada dove l'avevamo incontrato, in attesa del canto del gallo, in procinto di liberarsi delle sembianze umane per far ritorno vittorioso da Belzebù. Poco prima che ciò avvenga, fa la sua comparsa un misterioso cavaliere (Maddalena) che lo sfida a duello. La lotta si protrae ben oltre il canto del gallo e quando Belfagor scopre l'identità dell'avversario, è già tardi. Sopraggiungono le guardie, Belfagor è trascinato a Firenze e condannato al rogo. Poco male, pensa l'arcidiavolo, ma ecco riapparire Adramelèk con la ferale notizia che Belzebù, contrariato per il suo comportamento, l'ha privato di ogni potere, riducendolo alla condizione dei mortali.

Costretto a dimenarsi tra le fiamme, beffato e impotente, Belfagor sarà salvato dall'amore di Maddalena, che ottiene dal padre la revoca della condanna. Ormai Belfagor è Franceschetto, sposo di Maddalena de' Medici in un'epoca di pace.

Traendo spunto, alla lontana, da una novella di Machiavelli *(Il diavolo che prese moglie)* e non senza rimpianti per il progetto de *La Picaresca* (rimasto incompiuto a fronte del successo de *L'armata Brancaleone*), Scola e Maccari puntano al film *in* costume nella cifra della commedia *di* costume. Massima perizia nell'ambientazione, grande cura per quanto concerne gli allestimenti scenografici (a occuparsene, per prima volta con Scola, è Luciano Ricceri, voce fissa in futuro) persino l'orgoglio di una ricostruzione storica "attendibile" (narrano le cronache che veramente la pace fra Roma e Firenze si ebbe grazie a quel matrimonio) ma soprattutto l'idea che l'uomo del Rinascimento non sia poi così lontano da quello di oggi, nel bene e nel male. Cinico e arrogante, Belfagor si trasforma quando conosce l'amore. Ed anche la sua proverbiale perfidia diventa un'arma a

doppio taglio, nelle mani di un "diavolo" che comincia ad imbrogliarsi, a strafare, a compiere più di un passo falso.

Sin dal primo film "storico", Scola mostra di aver letto Balzac (la cura per i particolari che contribuiscono a "inquadrare" storicamente), senza per questo voler "spiegare" la Storia (ed è curioso notare che in quello stesso anno, il 1966, Roberto Rossellini porta a termine *La presa al potere di Luigi XIV*, inaugurando quel fecondo lavoro di didascalismo storico-televisivo non diversamente impostato sulla lezione balzacchiana benché finalizzato ad altri scopi). Il problema per Scola è la contemporaneità, un partito preso se vogliamo, per cui l'uomo resta sempre se stesso pur nel variare dei tempi, dei luoghi e delle situazioni storiche. La commedia, da questo punto di vista, diviene una sorta di «macchina del tempo», capace di spaziare ovunque restituendo l'unità metatemporale di quell'uomo, che pensa, ragiona e si comporta in maniera mai dissimile.

Il lungo duello che Belfagor ingaggia con Maddalena (e con se stesso) è perciò archetipale, rinascimentale nelle sue espressioni epifenomeniche, universale nella sostanza.

La tiepidezza dei riscontri critici non impedisce al regista, ancora una volta, di incontrare i favori del pubblico, che mostra di apprezzare il *divertissement* in ragione della verve comica che ne punteggia i non pochi colpi di scena. Il cast, del resto, è anch'esso una garanzia, con Gassman gigionescamente a suo agio nei panni di Belfagor, il comicissimo Mickey Rooney in quelli di Adramelèk, la splendida Claudine Auger a reggere i combattimenti e i disappunti di Maddalena e uno stuolo di bravi interpreti nei ruoli secondari (il cupo Franceschetto di Luigi Vannucchi, il geloso Gianfigliazzo di Ettore Manni, l'enigmatico Lorenzo di Gabriele Ferzetti). S'aggiungano poi le indubbie qualità formali del prodotto (il colore di Aldo Tonti, le invenzioni di Ricceri – specie quelle iniziali, con un Inferno alla Méliès –, le accattivanti soluzioni musicali di Trovajoli) e il risultato non potrà che essere di gradimento. Quanto ai limiti, è abbastanza evidente che, pur divertendo, il film manca di passione. Inoltre, appare piuttosto debole nel messaggio che a un certo punto si picca di lanciare (ossia che tutte le guerre, anche quelle organizzate dai diavoli, possono essere evitate;

che con il Vietnam tutti i giorni in prima pagina equivaleva pressappoco ad una barzelletta, neanche tanto di buon gusto): ingenuo, insomma, e sicuramente meno graffiante de *Il vittimista* o di *Se permettete...*

«Riuscirà la commedia a ritrovare il vigore misteriosamente scomparso nella "congiuntura"?». È quanto si chiedono Franca Faldini e Goffredo Fofi nella loro *Avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969* (op. cit.), dando direttamente la parola ai protagonisti in un sapiente montaggio di dichiarazioni e permettendosi titoli di raccordo il cui pregio è di raccogliere e sintetizzare con una battuta aspetti, motivi, tendenze e contraddizioni del cinema in questione. Nel caso, vengono adoperati – significativamente – due titoli della filmografia di Scola per introdurre gli interrogativi che, sul finire degli anni '60, investono la commedia all'italiana: l'affievolirsi della satira come elemento di implicita critica sociale, la tendenza a ripetere gli stessi discorsi e a fare in definitiva lo stesso film, la difficoltà a cogliere ciò che sta accadendo fuori nella società (prerogativa questa che, venendo a mancare, impoverisce talmente la commedia di costume da renderla vuota, inconsistente, inutile). Non basta citare pappagallescamente slogans del momento, o infiorettare le sceneggiature di situazioni e personaggi orecchiati per strada. Fuori scoppia il finimondo, si contesta tutto e tutti, e la commedia che fa? Nel 1968 Scola va in Angola, a girare *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?*, che con la rivolta di Berkeley, il maggio francese e Valle Giulia ha apparentemente ben poco a che vedere.

Su richiesta della sorella, l'editore romano di successo Fausto Di Salvio parte per l'Angola, alla ricerca del cognato Oreste Sabatini, detto Titino, di cui da tempo non si hanno più notizie. Giunto in Africa, accompagnato dal riluttante ragionier Ubaldo Palmarini, scopre che il cognato negli ultimi tre anni ha fatto numerosi mestieri (il mercenario, il camionista, persino il missionario), scomparendo poi nel nulla. Da una donna, che afferma di essere stata l'amante di Titino, apprendono che l'uomo sarebbe morto. Viene loro mostrata la tomba.

Non resta che far ritorno in Italia, ma ecco saltar fuori Pedro, un portoghese, per il quale Sabatini è ancora vivo: è stato dato per morto soltanto per tagliar corto con le vittime delle sue incredibili truffe. Le ricerche proseguono, caratterizzate da varie disavventure. I due vengono abbandonati dalla guida, passano la notte terrorizzati

nel cuore della giungla, rimangono senza jeep. Fanno poi la conoscenza di due "simpatici" coniugi portoghesi, che ospitandoli nella loro macchina, si lasciano andare a considerazioni insopportabilmente razzistiche. Si fanno derubare dai mercenari, cascano, infine, nelle mani di una tribù di indigeni assai poco rassicuranti.

A questo punto la sorpresa: s'accorgono, infatti, che lo stregone intento ai riti propiziatori è Titino, lo scomparso. Questi dapprima nega, poi si arrende all'evidenza, accettando di far ritorno a casa. Una volta sul battello, Titino si tuffa però in acqua, nuotando in direzione della riva dove ad attenderlo c'è l'intera tribù.

Ogni viaggio porta con sé l'idea della fuga, piccola o grande che sia. Nel caso di *Riusciranno i nostri eroi...* la fuga cela una sparizione, quella di Titino (Nino Manfredi), e il viaggio, intrapreso dall'affermato editore romano (Alberto Sordi), suona sintomatico del desiderio di evadere da una certa realtà. Più che per accontentare la sorella, o per ritrovare il cognato, di cui, francamente, non gli importa nulla, Fausto Di Salvio si muove alla volta dell'Africa in cerca di avventura, lasciando a Roma gli affari e gli affanni: una vacanza da vivere con entusiasmo, magari moderato dalla presenza del ragionier Palmarini (Bernard Blier), prova vivente – con il suo carattere di eterno sottomesso – del sistema di valori a cui l'editore crede e appartiene.

A parole illuminato e progressista, questo Di Salvio è un campione di contraddizioni, figura tipica di quel capitalismo paternalista e sostanzialmente reazionario che, nell'Italia del boom, oltreché i soldi, ha trovato una improbabile, e comunque mal assorbita, cultura liberale. Così, andare in Africa significa scoparsi le negrette bestemmiando contro il razzismo (che, notoriamente, da noi non esiste, non è mai esistito neanche quando c'era Lui...). Una volta a destinazione, le certezze cominciano a vacillare. Intanto, c'è la storia dello scomparso, che bisogna pur risolvere e che non si presenta per niente facile. Poi, la «ventiquattrore», i paroloni, il «lei non sa chi sono io», le frasi fatte di chi leggiucchia i settimanali d'orientamento progressista, tutto lascia il tempo che trova. Persino il ragionier Palmarini, così docile e remissivo, sembra un altro e non basta più rimproverarlo con la solita solfa del piccolo-borghese-miope-e-conservatore, perché, se così

stanno le cose, lui, l'editore di sinistra è, in realtà, un opportunista reazionario. L'Africa rimescola le carte e a Di Salvio capitano le peggiori, in un susseguirsi di disavventure il cui effetto è di mandare in tilt il sistema di valori dell'italiano in vacanza. È a questo punto che lo scomparso può tranquillamente riapparire, in cima a una montagnola di pietre, magliaro della pioggia, con almeno il coraggio di aver rotto i ponti una volta per tutte con quel sistema di valori (magari mutandone certi aspetti, visto il pedigree di truffe che si ritrova, ma abbandonando per strada il perbenismo e le giustificazioni con cui quelle stesse truffe avrebbero trovato il modo di ammantarsi di rispettabilità in Italia). Il piccolo burocrate, ora stregone amato e rispettato dagli indigeni, il salto nel buio l'ha fatto per davvero. Per il cognato editore, invece, è solo immaginazione, ricordo di mirabolanti avventure vissute sui libri di Salgari e Verne.

A quei romanzi occhieggia, sin troppo esplicitamente, il titolo del film, la cui sceneggiatura – per la prima volta senza Maccari – porta la firma di Age, Scarpelli e naturalmente dello stesso Scola. Sarà un titolo, come spesso succede per i film sceneggiati o diretti da Scola, destinato a far fortuna nel linguaggio corrente, entrando a designare le missioni "impossibili", un tantino retoriche e ridicole. Consueto successo di pubblico (ma in quello stesso anno Sordi si supera abbondantemente con *Il medico della mutua* e Celentano fa il pieno con *Serafino*) e abituali riserve nelle note dei recensori, che, pur riconoscendo al regista «un paio di volte, la grinta dell'antirazzismo» (Fernaldo Di Giammatteo, in «Bianco e nero», n. 1-2, 1969) e l'assenza di volgarità (ancora!), trovano in genere che i limiti siano superiori ai pregi. Curiosa, piuttosto, la difesa che ne fa Ennio Flaiano sul «Corriere della Sera» del 1° marzo 1969: «L'italiano, nella sua qualità di personaggio comico, è un tentativo della natura di smitizzare se stessa. Prendete il Polo Nord: è abbastanza serio in sé. Un italiano al Polo Nord vi aggiunge subito qualcosa di comico, che prima non ci aveva colpito. Il Polo Nord non è più serio. La vastità della superficie ghiacciata è eccessiva. A che serve? Perché? Non si può far niente per rimediare? pensa il personaggio comico italiano». L'arte di arrangiarsi come categoria del comico, e il comico come categoria dell'italiano, o addirittura dell'italianità.

Ma torniamo al '68, che Scola non ha fatto perché stava in Africa. Col senno di poi: «...pur tra istanze e illusioni cadute, ha fatto giustizia di molte soggezioni, specialmente giovanili, e ha affermato diritti con i quali le mentalità pubbliche e private hanno dovuto fare i conti più di quanto manifestamente appaia nei risultati. Per limitarci a un discorso settoriale, i giovani che oggi aspirano ad esprimersi per immagini (una volta si diceva "a entrare nel cinema") non accetterebbero in alcun modo l'istituto del negro: e infatti, se Dio vuole, è definitivamente e fortunatamente scomparso. Il giovane di trent'anni fa sperava di riuscire per via di imitazioni, cercava cioè di fare quello che altri stavano facendo, di inventare qualcosa che potesse sembrare inventato dai "maestri". Oggi, se Dio vuole, non ci sono né alunni né maestri» (da *Qualche parentesi sul disporre in scena*, in *Pubblico 1981*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, 1981).

Col senno di allora: un film come *Riusciranno i nostri eroi...*, pur senza affrontare il "tema del giorno", acutizza la rappresentazione di una società in crisi che vedendo sgonfiarsi i miti in cui è cresciuta, cerca soluzioni altrove, in qualche rasserenante vacanza (o impossibile fuga). La comicità del film nasce dal senso di crescente disagio che attanaglia Sordi-Di Salvio, emblematico rappresentante di un *modus vivendi* prossimo, si immaginava allora, alla resa dei conti, più pericoloso del nemico frontale perché subdolamente riformista, da centro-sinistra, soffocante con i suoi ammiccamenti. Tornando all'interrogativo di Fofi e Faldini, si può concludere che con *Riusciranno i nostri eroi...*, la commedia, e il cinema di Scola in particolare, se non il vigore misteriosamente scomparso, comincia a ritrovare una ragion d'essere rispetto alla realtà nella quale si colloca (la qual cosa non si può dire a proposito de *L'Arcidiavolo*, o – per restare ad un'altra commedia, non solo di Scola, di quello stesso anno – de *Il medico della mutua* dove, nonostante Zampa, ha la meglio il Sordi già propenso al moralismo di certe sue successive regie).

Il film che secondo molti critici segna l'avvenuta maturità del regista resta comunque *Il commissario Pepe* (1969), tratto da un romanzo ad ambientazione veneta di Ugo Facco De Lagarda e ispirato a fatti di cronaca più o meno simili a quelli già portati sullo schermo da Pietro Germi

con *Signore e signori* (1966). La provincia veneta: sorta di Vandea democristiana dove la buoncostume fa finta di niente, mentre dietro le quinte del casa-chiesa-lavoro ne succedono di tutti i colori.

Commissario di polizia di una cittadina apparentemente ordinata e tranquilla, il dottor Antonio Pepe viene incaricato di svolgere indagini preliminari sulle dicerie messe in giro da un bizzarro invalido che scorrazza per la città a bordo della sua carrozzella. Nel corso dell'inchiesta, ha modo di appurare la fondatezza delle denunce, che coinvolgono gente di tutte le classi sociali, non esclusi certi pezzi grossi. Tanto per cominciare ci sono due distinti vecchietti che affittano il loro appartamento a ore; e poi, in ampio campionario, una ex manicure che convive con dieci studenti, la figlia del prefetto che si prostituisce per mantenere l'amante, l'illustre clinico che ha rapporti omosessuali con i giovani ricoverati, il preside che insidia gli allievi, la nobildonna che, tra un'opera di beneficenza e l'altra, organizza orge in villa, la suora lesbica che si prende "cura" delle novizie.

Antonio Pepe scopre anche qualcosa che lo riguarda: Silvia, la ragazza con cui sta, spesso a Milano per ragioni di studio, posa in realtà per riviste porno. Sconcertato dalle scoperte, decide di proseguire e prepara per i superiori un voluminoso e documentato dossier... Lodato in "alto loco" per il suo attivismo, viene invitato a "stralciare" le posizioni dei personaggi più in vista, per non far nascere «inutili» scandali. Inviti pressanti, vere e proprie ingerenze, dinnanzi alle quali il commissario non sa cosa scegliere: certo non la logica di censo.

E allora: o tutti o nessuno. Optando per la seconda soluzione, brucia l'intero dossier e chiede il trasferimento ad altra sede, giusto in tempo, prima di partire, per assistere alla processione in onore del patrono, cui prendono parte i notabili del paese, compresi quelli coinvolti nell'inchiesta.

Il genere poliziesco non ha mai messo saldamente radici nel cinema italiano. Sì, qualche tentativo c'era stato, e anche interessante (il commissario Ciccio Ingravallo del Germi attore e regista di *Un maledetto imbroglio*, 1959, dal romanzo *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda), ma niente a che vedere con la tradizione del *polar* d'oltralpe o dello *hard boiled* d'oltreoceano.

Il paradosso di Godard («...se un poliziotto vi domandasse per strada: "Vieni a prendere un caffè?" sareste diffidenti più che con chiunque altro,

così senza sapere esattamente perché... I film polizieschi invece piacciono moltissimo, sono fra le cose che hanno più successo; al punto che si può dire che siano diventati pane quotidiano...») vale in Italia fino a un certo punto. Funziona sintantoché i poliziotti, e i polizieschi, sono stranieri, americani o francesi; quando sono di casa nostra, subentra il rifiuto. Perché? L'ondata della contestazione, con relativa repressione, c'entra in maniera incidentale. Certo, Pinelli che vola dalla finestra della Questura di Milano non è il massimo, ma mica solo in Italia se è per questo... La povertà "poliziesca" del cinema (e della letteratura) ha origini più lontane. Nell'affrontare l'argomento (*Introduzione alla vera storia del cinema*, Roma, 1982), Godard non si limita al paradosso, cerca anche una spiegazione. La trova in un fumetto di Gébé. In parole povere: il poliziotto (quello privato, in particolare, ma non solo) gode della massima libertà, può fare quel che gli pare, ha diritto di vita e di morte sugli altri, con tutti i vantaggi che gli derivano dallo stare dalla parte della legge: è il ragazzaccio che sta in ciascuno di noi e che nessuno di noi – almeno da una certa età in poi – può essere.

Se questa è la spiegazione, tra lo psicanalitico e il divertito, *Il commissario Pepe* – film doppiamente coraggioso perché incentrato su un poliziotto e perché realizzato negli anni in cui la simpatia per le forze dell'ordine toccava, almeno a sinistra, il minimo storico – spiega perché non si possano fare polizieschi in Italia. Il commissario Pepe non incarna la libertà: è un onesto funzionario dello Stato pagato per non vedere, non sentire, e, se proprio vuol vedere e sentire, lo faccia in luoghi e con persone appropriate, vale a dire dove il potere non c'è, dove le regole del vivere sociale non rischiano di essere compromesse.

Rispetto a *Signore e signori*, la cifra di Scola è meno divertita e goliardica. Si ride assai poco ne *Il commissario Pepe* e i motivi di divertimento sono perlopiù legati alla splendida caratterizzazione che l'attore veneto Giuseppe Maffioli dà del mutilato ficcanaso, salace e tutt'altro che sprovveduto. Quanto a Tognazzi, il film segna il ritorno dell'attore come protagonista assoluto dopo una serie di ruoli comprimari, premiato l'anno dopo come miglior attore al X Festival Internazionale di Mar del Plata.

«Dove manca lui – fa notare Maurizio Negri su «La Rivista del Cinematografo», n. 11, 1969 – ci si accorge subito che il film cade notevolmente di tono». È far torto a Scola, così come non si può concordare con Claudio G. Fava quando afferma che il film «poggia su un'idea alla Simenon rivista con lo spirito del "Marc'Aurelio"» (in «Corriere Mercantile», 13 ottobre 1969).

Certo, lo spirito del «Marc'Aurelio», almeno in questa fase, vive nel dilettevole tratteggio dei benpensanti, nella prosopopea moralistica, ma è un «bozzettismo» – termine molto caro agli estensori di dubbi e perplessità – che non nuoce alla vicenda, il cui limite semmai – come è stato fatto notare – consiste nel voler cogliere soltanto gli aspetti sessualmente "goderecci" di una provincia a due volti, mentre affari, appalti e clientele restano curiosamente nel limbo dei guasti insondabili. Questo accordare tanta importanza agli scandali "rosa" va collocato – oltreché nel contesto della commedia all'italiana, che sulle abitudini intime ha sempre riposto molte sue energie – nel quadro di una società che andava finalmente divorando i tabù, e facendo della rivoluzione sessuale una delle sue bandiere. Famiglia, ordine e lavoro erano, insomma, termini assai contigui, cosicché scoperchiarne uno significava spezzare l'anello di una più vasta catena. Il quesito che il superiore pone al commissario Pepe al momento di tirare le conclusioni riguarda infatti il "sistema di valori" inevitabilmente compromesso dai risultati dell'inchiesta. Pepe sa bene che a furia di "stralciare" si troverebbe a mettere nei guai la sola Silvia, che vive con spregiudicata consapevolezza la sua vita, mentre tutti gli altri – organici al sistema e dunque protetti – ne uscirebbero a testa alta. Il messaggio è sin troppo ovvio, oggi, ma allora un suo carattere trasgressivo lo poteva anche rivestire, agli occhi – s'intende – di quel grande pubblico, non certo politicizzato, a cui i film di Scola hanno sempre cercato di rivolgersi, evitando il discorso specialistico e per iniziati.

Il punto di vista del film non è rivoluzionario. È quello del protagonista, che infatti Scola cerca in tutti i modi (riuscendoci) di rendere simpatico. Lo ritrae tollerante e riflessivo, politicamente di sinistra, intento a consultare le ultime novità in libreria (legge Jan Prochaza e William Styron). Ma nell'abbracciare la tesi della virtù mediana non v'è nessun manicheismo. Si

tratta di un «discorso senza peli sulla lingua ma nei limiti di una critica sociale ragionata e veritiera, in cui le ragioni dell'umorismo, pur tenute presenti, non sopraffanno mai la fondamentale serietà del tema» (Guglielmo Biraghi, «Il Messaggero», 3 ottobre 1969).

Gli anni Sessanta si chiudono in progressione, con assestamenti che non procedono lungo la "strada maestra" di una poetica compiutamente espressa ma piuttosto per le intricate vie di un genere che cerca con difficoltà di rinnovarsi, misurandosi – come s'è visto – con altri scenari narrativi. In ciò v'è un indubbio eclettismo, che spazia a tutto campo: dai soggetti e dalle scelte d'ambientazione sino al modo di porre in scena i personaggi raccordandoli fra loro. Certi temi e luoghi narrativi già si affacciano come centrali (il viaggio, la "diversità" dei personaggi) ma con l'inevitabile frammentarietà del loro dispiegarsi. Sono storie di uomini, a dispetto della lezione di Pietrangeli, dove a turno Manfredi, Sordi, Tognazzi, più spesso Gassman sono chiamati ad esibire, impudicamente, le loro sconfitte.

Proletari senza rivoluzione

Chi ha detto che i poveri sono felici deve essere stato ricco di famiglia. Scola non ci crede: la felicità è anche benessere, e il benessere, ai «poveri», non glielo regala nessuno, se lo devono conquistare. Per fortuna non sempre i film rispondono all'abc della scuola quadri: uno più uno due, titoli di coda e tutti fuori a gridare «governo ladro!». C'è modo e modo, appunto. Il «modo» di Scola comincia ad esplicitarsi con *Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)*, (1970).

Ricostruzione di un delitto, quello commesso ai danni di Adelaide nel corso di una furente lite fra due uomini. Tutto ha inizio con un incontro, al termine di una Festa dell'Unità. Oreste, muratore quarantacinquenne, sposato con una moglie molto più anziana di lui, fa la conoscenza di Adelaide, avvenente fioraia. Amore a prima vista, non senza problemi quando la moglie di Oreste riesce a mettere le mani su Adelaide, mandandola all'ospedale.

La vicenda si complica ulteriormente alla comparsa di Nello, un pizzaiolo fiorentino conosciuto da Oreste a una manifestazione del PCI. Di lui infatti si innamora, riamata, Adelaide, che a questo punto non sa più chi scegliere, illudendosi di poter vivere con entrambi. Mentre Adelaide è tentata da un matrimonio di convenienza con un terzo uomo, il rozzo ma ricco Amleto, Oreste perde il posto e Nello tenta il suicidio. Al capezzale di quest'ultimo, Adelaide in lacrime promette eterno amore.

Sempre più depresso, Oreste immagina di risolvere con il malocchio degli zingari tutti i suoi problemi. Ma è solo un sogno: Adelaide e Nello si stanno avviando all'altare quando, da una panchina dei mercati generali, Oreste riapre gli occhi e li scorge. Comprendendo in un momento di lucidità che stanno per sposarsi, li aggredisce. Scoppia un'indescrivibile rissa, nel corso della quale Adelaide è involontariamente colpita a morte da Oreste con un paio di forbici.

Riconosciutolo seminfermo di mente, il tribunale condanna Oreste a pochi anni di carcere. Tornato in libertà, l'uomo vaga con la mente, convinto ormai di vivere accanto a Adelaide.

Sin dalle complicazioni dell'elaborato soggetto si capisce che *Dramma della gelosia...* segna un ulteriore salto di qualità nel cinema di Scola. Nell'affrontare l'universo proletario dei tre personaggi il regista colora la commedia di tinte melodrammatiche, coll'intento di sottolineare il carattere subculturale di una vicenda tante altre volte narrata e «vissuta»: narrata dal cinema, nella forma del film popolar-lacrimogeno alla Matarazzo; «vissuta» dal lettore/spettatore attraverso i puntuali (e spesso divertiti) resoconti giornalistici nelle pagine di cronaca. Sono poi gli stessi personaggi del film a nutrirsi di quelle letture e di quella "cultura": ne sono propriamente gli "attori", sia pure in un copione altrove concepito.

Questo primo film di Scola sui "poveri" (altri ne seguiranno, dal successivo *Permettete? Rocco Papaleo*, 1971, al più tardo *Brutti, sporchi e cattivi*, 1976) taglia corto con la politica: il fatto che Oreste militi nel PCI, che incontri Adelaide alla Festa dell'Unità e Nello durante una carica della polizia, non lo rende immune ai sentimenti, alle palpitazioni d'amore e poi agli effetti rovinosi della gelosia. *Dramma della gelosia...* non ha certo il provocatorio ardire de *Il grido*, con cui Antonioni, tredici anni prima,

aveva mandato in soffitta gli eroi proletari del realismo socialista; il privato è già quasi politico nel 1970, quando gira questa sorta di *Jules et Jim* alla romana. Nondimeno, questa rappresentazione di una cultura popolare succube di modi di vedere assorbiti dai mass media (televisione, cinema, fotoromanzi, giornali) manda in corto circuito certe utopiche (benché residue) schematizzazioni di classe ancora in voga da qualche parte a sinistra. L'Adelaide di Monica Vitti s'illude veramente che la propria vita stia diventando un (foto)romanzo. Ne è persino lusingata, intenta ad orientare, ora verso il maturo Oreste (Mastroianni) ora in direzione del focoso Nello (Giannini), il proprio "indivisibile" amore. «Pur nel tono grottesco della tragicommedia – osserva Lino Micciché, mai tenero in precedenza con i film di Scola – vi sono, sovente, penetranti notazioni di psicologia e di costume, sociale e individuale; e soprattutto c'è, portata sino in fondo, la felice idea di far parlare gli "eroi" di un "dramma" popolaresco, infiorato di patetiche espressioni da novelletta "rosa" e da "fumettone" a buon mercato. Il che finisce, in certo modo, per rendere plausibile e accettabile la svolta patetico-drammatica della seconda parte del film, dandole una venatura di non lacrimosa, ma pur percepibile malinconia» («Avanti!», 3 maggio 1970).

Su questo carattere morbidamente "metafilmico" di *Dramma della gelosia...* – il cui primo pregio consiste nel far aderire personaggi e situazioni alla proiezione semantica dei loro stereotipi – insistono parecchie altre note recensive, per la prima volta unanimi nel salutare con molti elogi e assai poche riserve un film di Scola. Unanimi o quasi, perché c'è anche chi (Giacomo Gambetti, su «Bianco e nero», n. 7/8, 1970) trova che il modello inimitabile resta pur sempre *Lo sceicco bianco* di Fellini: «Ciò che più sembrava nuovo in questo film... fu sperimentato e svolto con acume e fantasia ben maggiori quasi vent'anni fa». D'altra parte, quel che viene salutato con entusiasmo – ad esempio il riuscire «a condurre questa doppia scala di effetti (farsa e tragedia, sesso e sentimento, caricatura e verità, favola e vita di popolo) padroneggiandoli tutti, senza che mai l'azione si scolli, senza che questo fluido sottofondo problematico pregiudichi mai la marcia sicura dell'azione» (Filippo Sacchi, «Epoca», 17 maggio 1970) – è

già ben in nuce nei lavori precedenti del regista e trova qui, più che l'incipienza della rivelazione, la conferma di un "metodo".

Nuove, semmai, sono le incursioni oniriche, quel far sognare Oreste ad occhi aperti consentendo alla fantasia di entrare in scena, con un procedimento che sa di «realismo magico», come sostengono Pier Marco De Santi e Rossano Vittori (*I film di Ettore Scola*, op. cit.) e che rappresenta un segno di ulteriore affinamento stilistico. Se il gioco funziona (e, rivisto ad anni di distanza, non certo in chiave di «volgare fascismo e di razzismo antipopolare» come ebbe a sostenere Fofi sui «Quaderni piacentini», ora in *Capire con il cinema*, Milano, 1977) lo si deve naturalmente anche alla disponibilità degli interpreti, diciamo pure alla loro capacità di calarsi nei personaggi con versatile duttilità. Riso e pianto, lucidità e follia, tenerezza e ruvidità sono chiamati a mescolarsi continuamente, disegnando una varietà di stati d'animo che l'ispido Mastroianni, la sognante Monica Vitti, l'ansioso Giannini assecondano con azzeccata simpatia. La prova di Mastroianni, in particolare, trova il massimo consenso a Cannes, dove la giuria del Festival gli attribuisce la Palma d'Oro per la migliore interpretazione. Trattandosi, inoltre, del primo film di Scola dove interagiscono diversi protagonisti, va segnalata l'accorta coesione dei ruoli, così importante in taluni successivi lavori, a cominciare da *C'eravamo tanto amati* (1974), le cui premesse sono in parte qui enunciate.

Il tema dell'emarginazione, già sotteso al triangolo proletario di Oreste-Adelaide-Nello, balza in primo piano in *Permettete? Rocco Papaleo*, girato negli Stati Uniti nel 1971 e incentrato sulla figura di un «italo-disgraziato» (ancora l'ottimo Mastroianni) che l'America non l'ha trovata, e probabilmente non la troverà mai.

L'ex pugile Rocco Papaleo fa l'ascensorista in Alaska. Magro il bilancio del suo ventennale soggiorno americano: appena i soldi per una gita a Chicago, dove si reca con gli amici, invogliato da un incontro di boxe a cui... non potrà assistere. Viene, infatti, investito da un'auto, alla guida della quale c'è una bellissima ragazza che si prodiga in tutti i modi per aiutare il malcapitato. Rocco vorrebbe ugual-

mente raggiungere lo stadio (ma ha smarrito il biglietto), tornarsene a casa (ma il treno parte a mezzanotte): accetta perciò l'invito della ragazza, seguendola nel suo appartamento. Le premure di Jenny, il suo fare seducente, non scuotono Rocco dall'apparente torpore.

Il giorno dopo si avvia alla stazione per far ritorno in Alaska. Scopre però che il biglietto smarrito era quello del treno, mentre su un tabellone pubblicitario giganteggia l'immagine di Jenny, affermata modella. Decide di restare, cercando in qualche modo di rintracciare la ragazza, dalla quale riesce ad ottenere un appuntamento per la sera. Nel frattempo, si mette a gironzolare per la città. Nella palestra dove aveva combattuto in gioventù ha modo di constatare come il razzismo sia tutt'altro che spento; fa poi amicizia con un omosessuale e incontra infine Gengis Khan, un barbone alcolizzato e anarcoide che gira con un potente ordigno nello zaino: la bomba che un giorno farà scoppiare la città.

All'appuntamento serale, Jenny si presenta con un altro uomo. Rocco intuisce che deve filare e si reca da Linda, una prostituta presentatagli da Gengis Khan, così "generosa" da derubarlo dei pochi soldi che gli son rimasti. Tramite Jenny, che ormai comincia ad averne abbastanza, il povero Papaleo si rivolge a Bocca d'oro, per ottenere almeno un posto di lavoro. Ma il siciliano arricchito mostra di non apprezzare troppo i connazionali. Ancora da Jenny che, presa dai suoi affari, stavolta sbotta e scaccia Rocco in malo modo.

Solo e senza un soldo non gli resta che la compagnia di Gengis Khan, ma nel locale dove il barbone è solito passare le giornate gli dicono che il vecchio è finito sotto un camion, nel tentativo di sfuggire a un poliziotto deciso a rinchiuderlo in ospizio. Gli ha lasciato in eredità lo zaino che Rocco si appresta a far suo: forse la bomba scoppierà davvero...

In rialzo dopo *Il commissario Pepe* e *Dramma della gelosia...*, le quotazioni di Scola tornano a segnare il passo con l'apologo americano di Rocco Papaleo. Piovono naturalmente le accuse di bozzettismo, da cui nemmeno l'interpretazione di Mastroianni riesce a salvarsi. Troppo credulone e sognante quel suo personaggio, si fa notare, in un contesto di antiamericanismo superficiale e di maniera. Piace, invece, il personaggio di Lauren Hutton (Jenny), una *career girl* assetata di successo, affascinante e nevrotica, sul modello di Faye Dunaway. «Il film non piacque. Pazienza. – commenta serafico Mastroianni – Per chi lo ha fatto, un film che non riesce è

come un figlio nato male, gli si vuol bene lo stesso» (in Franca Faldini & Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, op. cit.).

Ma è proprio da buttare? Non tutto, e non sempre per le ragioni allora addotte. Se il personaggio di Jenny funziona, ad esempio, è senza dubbio merito dell'attrice, ma anche del sapido contrasto di caratteri che si viene immediatamente a creare tra il pragmatismo che incarna (una sicurezza venata di nevrotico arrivismo e non priva, appunto, di debolezze) e le ottimistiche, "mediterranee", illusioni di Rocco, che «non crede ai propri occhi» più per volontà che per necessità. Un babbeo, certamente, ma fino a che punto la sua ingenuità, così palese e smaccata, non è una difesa? Rocco Papaleo ha capito da tempo che il mondo è dei furbi, dei dritti, dei duri e magari un tempo ci aveva anche provato. Andato per suonare, si ritrovò suonato, e allora tanto vale non capire, non combattere, non integrarsi. È solo un'ipotesi, naturalmente, forse non resa del tutto plausibile dalle soluzioni di sceneggiatura (insieme a Scola nuovamente Maccari, dopo le parentesi Age-Scarpelli di *Riusciranno i nostri eroi...* e *Dramma della gelosia...*), eppure suggestiva, giacché un cinema come quello di Scola, spesso sintonizzato sulle lughezze d'onda dei "semplici", non può fare a meno di interrogarsi sulle ragioni di quella "semplicità". Più che Candido alle prese con le teorie di Pangloss (si veda la lettura del film che ne danno Pier Marco De Santi e Rossano Vittori nel citato *I film di Ettore Scola*), ci piace immaginare un Rocco Papaleo nuovamente costretto ad aprire gli occhi sul mondo dopo che aveva scientemente deciso di chiuderli.

Da questo punto di vista, l'incidente di cui è vittima rappresenta il fondamentale e irrinuciabile *deus ex machina* della vicenda: l'avvenente guidatrice – impensabile sulle prime un'avventura con lei – risveglia in Rocco Papaleo ciò che è più sacro in un uomo, lo costringe – innamorandosene – a misurarsi di nuovo con la realtà. Solo che, come spesso accade a chi ha scelto di dormire troppo, il risveglio sembra (ed è) quasi innaturale, stupito, rapito. Rocco torna a fidarsi e mal gliene incoglie: deriso e poi licenziato dalla ragazza (che pure, la prima notte, poteva anche starci...), aggredito e malmenato per la strada, derubato dalla prostituta, schifato dal mondo, insomma. Si capisce che, in «finale di partita», più che di tornare a dormi-

re accarezzi l'idea di far scoppiare *la* bomba, come gli ha suggerito lo smagato Gengis Khan (superbo Tom Reed nel disegnare un personaggio molto simile al mutilato in «cochecito» de *Il commissario Pepe*).

Nichilismo? Sì, ma è risaputo che la semplicità non paga, neanche nel Regno dei Cieli, riservato agli umili e ai buoni... Tutto questo in America, dove le contraddizioni della società occidentale raggiungono la loro massima intensità, ma a ben vedere l'apologo di Scola si sarebbe potuto situare anche altrove, evitando così la trappola del confronto caricaturale. Vero è che anche in termini di sintassi narrativa il film risulta come slabbrato, interrotto dall'uso di flashback il più delle volte inutili e ripetitivi. «Di questa America dove tutti parlano l'italiano dei doppiatori – scrive Tullio Kezich – è difficile provare la necessaria attendibilità sociologica» («Panorama», 2 dicembre 1971, ora in *Il MilleFilm*, Milano, 1977); «un'"America amara", di barboni e di alcolizzati, convenzionale in ogni risvolto anche se crudamente recepita» (Claudio G. Fava, «Corriere Mercantile», 2 novembre 1971); «gli *slums* di Chicago, con i vagabondi filosofi e le puttane grasse e melanconiche, ricordano maledettamente le *banlieues* di Parigi e Le Havre, così come apparivano nei film populisti francesi d'anteguerra» (Callisto Cosulich, «ABC», 10 dicembre 1971). La collocazione americana non garba a nessuno, con il troppo ovvio esercizio della satira (o l'esercizio di una satira troppo ovvia) che si porta dietro. Come Rocco Papaleo, anche Scola può ben dire che l'America non gli ha portato per niente fortuna.

Contrariamente ai luoghi comuni, «la Svizzera – invece – non è soltanto formaggini, orologi a cucù e gnomi di Zurigo. È un Paese che in ogni tempo ha avuto esplosioni di intelligenza e di talento nel campo della letteratura e delle arti. E delle scienze avvolte di incantesimo. Vi dice niente il nome di Paracelso?» (Hugo Pratt, da un'intervista di Piero Zanotto, «Il Gazzettino», 9 febbraio 1988). Una delle più acute intelligenze di questo secolo è sicuramente lo scrittore Friedrich Dürrenmatt, gran castigatore dei costumi nazionali, puntuto osservatore di una realtà colta nelle sue imprevedibili aperture tragicomiche, grottesche, anche macabre all'occorrenza.

Bizzarro e sinistro è ad esempio *La panne*, da cui trae origine *La più bella serata della mia vita* (1972), sceneggiato da Scola insieme a Sergio Amidei.

Giunto a Lugano per sistemare in banca cento milioni esportati clandestinamente, l'industriale Alfredo Rossi, romano di nascita e milanese di adozione, trova gli sportelli chiusi. Dovrà aspettare l'indomani. Messosi alla ricerca di un albergo, è attratto da una misteriosa motociclista. Al volante della sua Maserati, comincia a seguirla. Abbandonata la strada principale, è costretto a fermarsi a causa di un guasto al motore. Scomparsa la ragazza, è soccorso da un montanaro barbuto che, senza mai parlare, lo accompagna con il suo carretto fin su al castello, accolto con cordialità da quattro magistrati in pensione. Questi anziani signori continuano ad esercitare per gioco la professione con gli ospiti che capitano occasionalmente da quelle parti. Allo stesso "dottor" Rossi è chiesto di collaborare, in veste di imputato, ad un immaginario processo. Rossi accetta e l'udienza ha inizio, nel corso della sontuosa cena che viene per l'occasione predisposta.

Poco per volta la baldanza dell'industriale va sfumando. E ha inizio la "confessione": esportazione illecita di capitali, abuso di titolo, borsa nera durante la guerra, una tresca con la moglie del principale, il sospetto che la prematura scomparsa di quest'ultimo sia opera sua. Un tantino impaurito dalla messinscena ma in fondo inorgoglito dal canagliesco ritratto fattone dalla pubblica accusa, l'industriale si attarda a corteggiare la cameriera, quando la corte si riunisce in camera di consiglio. Su richiesta dell'accusa, è riconosciuto colpevole e condannato alla pena capitale. Per fortuna è un gioco...

Brinda con allegria alla condanna e va a coricarsi, in attesa della ragazza che immagina di aver conquistato. In luogo della cameriera, riceve la visita di strani incubi. Sogna di essere condotto per davvero al patibolo, mentre l'immagine della motociclista nerovestita gli aleggia intorno. Al mattino scopre che la messinscena aveva un costo, e salato per giunta. Ma che importa! Non è forse stata la più bella serata della sua vita? La Maserati ora è pronta per ripartire.

Lungo la strada del ritorno fa la sua ricomparsa la motocicletta, che l'industriale si affretta a seguire sino a trovarsi sospeso nel vuoto, prossimo al burrone, giusto in tempo per scoprire che la bionda motociclista altri non è che la bella cameriera.

Alfredo Rossi non è Rocco Papaleo. È furbo, ricco, un vincente, l'italiano magari ignorante che l'arte d'arrangiarsi ha laureato ad honorem.

«Processatemi pure, sono un libro aperto!» esclama dinnanzi alla Corte, sicuro di sé. Ma durante l'immaginario processo è costretto a capitolare su tutti i fronti, lasciando trasparire l'immagine di un uomo profondamente egoista e vanitoso, colpevole di chissà quanti reati: se non un assassino certo un intrallazzatore di prima categoria, così sciocco da bearsi persino delle proprie malefatte soltanto perché «impunito». Chi, se non Alberto Sordi, potrebbe incarnare meglio questo assortito campionario di vizi occulti? Eccolo infatti, ancora una volta, vestire con certosina perizia i panni dell'italiano arrembante, facoltoso e arrivato, mai sazio di avventure e cinicamente estroverso: un'interpretazione fra le migliori in assoluto nella carriera dell'attore romano, incredibilmente snobbata dal pubblico che non seppe cogliere l'originalità del progetto.

La più bella serata della mia vita è il primo film di Scola tratto da un testo preesistente. Si svolge perlopiù in interni, grazie a un abile lavoro di "teatralizzazione", ed è prima di ogni altra cosa uno splendido concerto d'attori dove con Sordi interagiscono mirabilmente Michel Simon (il procuratore Zorn), Pierre Brasseur (l'avvocato, Conte La Brunetière), Charles Vanel (il presidente, giudice Dutz), Claude Dauphin (il cancelliere Bouisson). "Teatralizzazione" s'è detto, nella cifra di quel *Kammerspiel* che distinguerà molti lavori successivi di Scola. Lo spazio chiuso è in questo caso, indispensabile alla maturazione degli accadimenti, in un susseguirsi di rivelazioni e colpi di scena: «...vale soprattutto il continuo ribaltamento delle situazioni, che si alternano senza posa nei loro diversi aspetti: l'inseguimento galante diventa avventura del destino, la squisita disponibilità dei padroni di casa diventa calcolo commerciale, il gioco diventa dramma, l'accentuazione del dramma diventa burla, il dispetto diventa compiacimento, il delitto diventa vanto, lo smarrimento si fa sicurezza, la sicurezza porta all'annientamento e così via» (Ermanno Comuzio, «Cineforum», n. 119, 1973).

Il gioco delle scatole cinesi è in Dürrenmatt prima che nel film. A Scola, che (come vedremo) cambierà il finale, il merito non piccolo di visualizzare con ottima scelta di tempi e di angolature prospettiche questo *galop* spiraliforme di avvincente e incalzante progressione. In uno spazio apparen-

temente fuori del tempo, dove si è soliti giudicare i grandi della Storia (Socrate, Cristo, Giovanna d'Arco, Dreyfus), realtà e fantasia si plasmano a vicenda, intorbidendo le acque della solita "commedia di costume". Anzi, l'ambizioso progetto di Scola può esser letto (lo fa abilmente Gianni Canova nel saggio sul regista apparso in «Belfagor», anno XLI, fascicolo III, 31 maggio 1986) come il proposito di fare definitivamente i conti con quel che resta della commedia all'italiana. Il processo a Sordi, intentato da quattro "mostri sacri" del cinema europeo, sarebbe da questo punto di vista triplice: al personaggio in questione, rappresentativo di quel ceto di *parvenus* portato alla ribalta dall'improvviso (e contraddittorio) benessere di cui ha goduto l'Italia negli anni Sessanta; alla "mostruosità" del medesimo personaggio nella sua più subdola (e perciò riuscita) espressione, l'attore-autore Sordi, che non a caso galopperà poi verso il più vieto qualunquismo; ai limiti intrinseci del genere (la commedia) che più di ogni altro ha fatto leva su quella realtà, con compiaciuto divertimento, per metterne alla berlina gli aspetti più scopertamente ambigui e retrogradi.

Veramente alla commedia è riuscito di ottenere ciò che nessun "partito" ha saputo (o voluto) mettere a profitto? Scola, giustamente, non rinnega nulla di quell'esperienza e ancora oggi si mostra battagliero nel difendere le "conquiste" sociali a cui la commedia ha contribuito in maniera determinante. E tuttavia, proprio con *La più bella serata della mia vita* inizia quel processo di effettivo abbandono della risata "liberatoria" che – se si eccettuano gli episodi davvero estemporanei di *Signore e signori, buonanotte* (1976) e de *I nuovi mostri* (1977) – caratterizza la seconda fase della sua filmografia, in parallelo con l'*incupimento* nazionale (e internazionale) degli anni Settanta.

Il racconto di Dürrenmatt si chiude con il suicidio dell'imputato, che sarà trovato impiccato nella sua stanza dopo che ha avuto notizia della sentenza. Impossibile che un italiano, Alberto Sordi per giunta, arrivi a tanto. Duemila anni di peccato/confessione/perdono (e di indulgenze, di amnistie, recentemente di "pentimenti") fanno sì che l'istituto del suicidio si addica più ai popoli che dialogano direttamente con Dio, e con la propria coscienza, che non alle «italiche genti» educate alla Provvidenza. Ecco,

probabilmente, la spiegazione di un finale che, secco e beffardo in Dürrenmatt, nel film si attorciglia su se stesso, sino a sfociare, come è stato fatto notare, nell'improbabilità della metafisica. Che senso ha, esplicito richiamo sessuale a parte, quella ragazza in motocicletta? Il Fato, la Perdizione, la giusta Nemesi... Il problema è che dopo vari rinvii (l'incubo notturno, la scoperta del conto, la fanfara gaudente), il finale è un po' tutte queste cose e nessuna in particolare. Sul fatto che il «dottor» Rossi debba morire non ci sono dubbi, ma come e per mano di chi? La metafisica – quel rotolo di pergamena (il conto) destinato a suggellare una serata indimenticabile e invece finito sotto il freno, a far da cuscinetto, con la macchina che si impenna nel vuoto prima di precipitare – non è all'altezza del film. È una soluzione posticcia, una sorta di male minore: il film si chiude in ralenti con una grande risata, l'ultima.

Il '68 di Scola è tardivo ma sentito: si concretizza nel '73 in *Trevico-Torino... viaggio nel Fiat-Nam*, realizzato dall'Unitelefilm, la casa di produzione del Partito Comunista, e girato dopo una serie di sopralluoghi nella città-Fiat insieme a Diego Novelli, allora giornalista de «L'Unità» e futuro sindaco di Torino. Non nuovo al «documentario politico» (aveva già girato *«Lotta continua» a Napoli*, nel '71, e un mediometraggio sulla Festa dell'Unità a Roma, l'anno seguente, altri ne girerà in seguito sempre per conto del PCI), Scola ha però in mente qualcosa di diverso dal «film militante» per pochi intimi. Attraverso il ritratto di un giovane meridionale, "straniero" in patria, vorrebbe drammatizzare vari aspetti della condizione operaia, a titolo di "doverosa" amplificazione. Non si può parlare di una vera e propria sceneggiatura, così come non si potrà parlare di una vera e propria distribuzione: il film girerà per i cineclub, più spesso per le feste dell'Unità, approdando alla televisione di stato soltanto nel 1978, cinque anni dopo. In più di una dichiarazione Scola parla di una sorta di congiura della Fiat, la quale del resto gli aveva vietato di entrare con la macchina da presa in fabbrica. Avrà le sue buone ragioni per farlo. Certo è difficile pensare che in un Paese come il nostro, dove spesso neanche i capolavori dei registi affermati giungono regolarmente sugli schermi, ci sia bisogno di

una censura *ad hoc* per ostacolare la circolazione di *Trevico-Torino...* Basta l'evidenza di un film senza attori di grido, girato in presa diretta, a basso costo, per di più triste e sulla vita di un immigrato.

Fortunato Santospirito è un giovane che da Trevico giunge a Torino per prendere servizio, come operaio, alla Fiat. Il primo impatto con la città non è dei migliori. Non avendo un posto dove andare, passa dall'atrio della stazione alla mensa per i poveri e al dormitorio pubblico. Un prete, assistente sociale, lo aiuta ad orientarsi.

Assunto in fabbrica, fa amicizia con un sindacalista comunista, anch'egli del sud; inizia a frequentare i locali dove si ritrovano gli altri immigrati e dove vengono a fare «lavoro politico» gli studenti della sinistra extra-parlamentare. Fra questi vi è Vicky, ragazza simpatica anche se un po' saputella, scappata di casa perché con «loro» ormai era un inferno. Nei frequenti incontri che seguono è quasi sempre lei a parlare, espertissima di politica. Fortunato per un po' la sta a sentire, poi avverte la distanza che lo separa da quel modo di pensare.

Invia con soddisfazione i primi soldi a casa, anche se la vita si fa sempre più difficile: il lavoro, i corsi serali... In seguito a un litigio con il caposquadra si vede trasferito ad un altro reparto, dove il lavoro è ancora più faticoso. Matura infine la necessità di doversi opporre a quel modo di vivere e di lavorare.

L'ondata di lotte operaie che fa seguito al «Sessantotto degli studenti» rende per più versi unico e atipico l'evolversi del dibattito politico in Italia. Tanto più che la figura emergente di tali lotte è sempre meno l'operaio politicizzato vecchia maniera, altamente professionalizzato, iscritto al Sindacato e al Partito. È piuttosto quel tipo di forza-lavoro senza preparazione specifica e ad alta mobilità, funzionale ai nuovi processi produttivi, di estrazione contadina e facilmente ricattabile perché "sradicata", immigrata dal Sud. È questa figura nuova, teoricamente debole e potenzialmente eversiva – in una parola l'*operaio-massa* – che matura un comportamento di classe eterodosso e imprevedibile, assai vicino alle pratiche di insubordinazione (il *rifiuto del lavoro*) predicate dai gruppi operaisti dell'ultrasinistra in un contesto movimentista e massimalista.

Il Fortunato di *Trevico-Torino* (pare che il Fiat-Nam del sottotitolo sia

stato imposto dalla distribuzione per rincarare la dose, mutuando uno slogan d'uso corrente che peraltro la natura del film non legittima) potrebbe simbolizzare quell'*operaio-massa* ma il punto di vista di Scola non è il medesimo di Nanni Balestrini e del suo *Vogliamo tutto* (Milano, 1971). Si insiste maggiormente sull'odissea del giovane immigrato, che viene da Trevico, il paese del regista, piuttosto che sulla qualità del suo "rifiuto", ricondotto in definitiva entro i binari di una "democratica" presa di coscienza. Un film di "denuncia" lodato in genere dalla critica per l'impegno sociale espresso (segnalazione SNCCI, menzione FIPRESCI) e accolto con perplessità (o disappunto) dai gruppi dell'estrema sinistra, il cui "punto di vista" è sommariamente riassunto dal personaggio di Vicky, militante di Lotta Continua, simpatica ma dalle idee confusamente rivoluzionarie, di estrazione borghese. Merita peraltro di considerare quanto scrive, da "destra", Paolo Valmarana sul quotidiano della Democrazia Cristiana. Osserva che «non c'è nelle giornate di Fortunato una cesura di serenità, un prato e una ragazza (in realtà ci sarebbe, ma è Vicky..., n.d.r.), una domenica al calcio, una pizza con i compagni di lavoro; tutto è fabbrica e fatica, sforzo e tensione, alienazione e stanchezza» («Il Popolo», 11 maggio 1973). Forzature di regia, che secondo Valmarana finiscono per togliere credibilità al «dichiarato realismo della struttura cinematografica». Il «troppo» si riduce a «troppo poco» nella versione che ne dà, su tutt'altro versante, il Fofi dei «Quaderni piacentini»: «Si torna a criteri di cinema-verità – scrive – però impuri, in quanto ad essi si giustappongono furbizie spettacolari tipiche della commedia di costume all'italiota (la lampadina che balla o il divano per strada, cose magari vere ma che un regista serio avrebbe spietatamente tagliato, tanto sembrano false) e convenzioni che risalgono al neorealismo, con tanto di protagonista che sa di giovane attore di mestiere». Vero è che, per l'occasione Scola è riuscito almeno a liberarsi degli «sceneggiatori romanacci» ma il risultato non va aldilà del «film per bambini, nella migliore accezione del termine» (Goffredo Fofi, ora in *Capire con il cinema*, op. cit.).

La curiosa oscillazione del film è a questo punto fra la cosmogonia radicale e De Amicis, anche se alla maggior parte dei recensori la denuncia appare adeguata, frutto di un lavoro coraggioso e pertinente. *Trevico-*

Torino è in realtà un film di ardua collocazione, che ha figurato ben oltre i propri meriti in ragione degli spazi endemicamente asfittici entro cui si è sempre mosso il «cinema militante» dalle nostre parti. E si sa che il monocolo è destinato a ben figurare nel paese dei ciechi. Pedinamento zavattiniano e propaganda PCI tendono purtroppo a confondersi, linearizzando il percorso a tavolino, secondo il modello della scuola-quadri. Diagnosi e prognosi nella medesima ricetta, sull'altare di una sintesi che sa di comizio. Le parti migliori del film, non a caso, restano quelle più autenticamente documentarie dove è la forza delle immagini a parlare. Si pensi all'arrivo di Fortunato alla stazione di Torino, quel suo peregrinare per gli stradoni di una città fredda, epidermicamente ostile, contagiata dall'aridità di un sistema produttivo FIAT che ha oltrepassato abbondantemente i cancelli della fabbrica. È questa intuizione della città come «fabbrica sociale», e non come spazio «neutro» come vorrebbe Valmarana, a rendere la vita, anche quella privata, un inferno. Non che al Sud si stesse meglio ma è il promesso «salto di qualità» a non prodursi.

Più deboli – didascaliche e "ideologiche" – appaiono francamente le sequenze dove la brutalità dell'impatto "fenomenico" fa posto al bisogno di "spiegare", di rendere esplicito il messaggio, trasformando Fortunato in una specie di vittima sacrificale: quanto più lui soffre, tanto più noi spettatori *saremmo* costretti a prendere coscienza. Fortunato diventa insomma una sorta di eroe zdanoviano di «prima della rivoluzione», privato persino di quella prospettiva giacché se le bombe è lecito ipotizzarle "liberatorie" a Chicago *(Permettete? Rocco Papaleo)*, non altrettanto si può fare a Torino. Fortunato Santospirito rischia veramente la santificazione tanto è grande la sua pazienza, un *operaio-massa* perbene, forse troppo perbene, in una logica di cinema "edificante" che tiene conto soltanto delle contraddizioni altrui, quasi mai delle proprie. Così, il rifiuto di Vicky (e perché mai?) diventa rifiuto della tentazione massimalistica e la "drammaticità" del soggetto finisce per piegarsi ad una qualche esterna, rassicurante ragione ideologica. Quella via di mezzo fra pessimismo della ragione e ottimismo della volontà che segna la "maturità" ma anche l'impotenza dei proletari senza più rivoluzione.

Trevico-Torino è un film che naviga controcorrente nel cinema italiano dei primi anni Settanta ma non al punto di liberarsi anche di una certa zavorra agiografica, portando in primo piano – anziché i dogmi del «pane, lavoro, pace e libertà» – la carica eversiva maturata nel corso delle lotte operaie a cui fa riferimento. Che poi quelle lotte si siano chiuse con un ulteriore rimescolamento delle carte (l'omologazione in atto presso le società del cosiddetto «post-industriale») è solo in parte un altro discorso, perché ciò che l'*operaio-massa* aveva iniziato, magari disordinatamente, ad intuire era per l'appunto la mobilità come primo gradino verso l'espulsione dal ciclo produttivo, e quindi la graduale estinzione di sé prima come forza-lavoro e poi, necessariamente, come classe operaia. Ma è lecito addossare a Scola errori di interpretazione politica che riguardano in prima istanza Partiti e Sindacati?

Autocritico è in compenso il successivo *C'eravamo tanto amati*, nella cifra di una affabulazione compatta e accativante, ambiziosamente caratterizzata dallo spostamento – nella dimensione verticale del differimento temporale – di un tema ormai topico per Scola: il viaggio. *C'eravamo tanto amati* (1974) è infatti un viaggio nell'Italia degli ultimi trent'anni, attraverso le figure di tre personaggi storicamente "minori" eppure socialmente e culturalmente rappresentativi dei diversi modi di essere di "sinistra" (*della* sinistra) lungo l'arco storico cruciale che va dagli idealistici fervori resistenziali ai giorni nostri.

Partigiani durante la Resistenza, Gianni, Nicola e Antonio han preso strade differenti dopo la guerra: Gianni, laureatosi in giurisprudenza, a far pratica d'avvocato a Milano; Nicola, grande appassionato di cinema, ammogliato con prole a Nocera Inferiore, stimato ma non troppo convinto professore di liceo; Antonio, il più semplice e meno pretenzioso dei tre, impiegato come portantino all'Ospedale San Camillo di Roma.

Qualche anno dopo, trasferitosi a Roma per ragioni di lavoro, Gianni ritrova Antonio, che ora sta con Luciana, aspirante attrice. Trova il modo di soffiargli la ragazza, che poi lascerà per sposare Elide, figlia di uno spregiudicato "palazzinaro" con il quale entra in società. Frattanto, anche Nicola s'è trasferito nella capitale,

con grandi progetti ma adattandosi a scribacchiare di cinema per un quotidiano dopo che alla trasmissione «Lascia o raddoppia?» un'improvvisa amnesia ha azzerato in finale le sue fortune. Anche lui si mette a corteggiare Luciana, che il povero Antonio continua ad amare nonostante i dinieghi. Chi ha fatto fortuna è Gianni, ormai impossessatosi della società del suocero, ma non senza strascichi familiari: Elide, un tempo spontanea e felice, ora continuamente sferzata dal marito, entra in crisi, giungendo a suicidarsi.

Passa ancora qualche anno e i tre amici tornano a incontrarsi: una rimpatriata all'osteria, nel corso della quale ciascuno deve fare i conti con il proprio fallimento. Rivanno con nostalgia ai giorni della Resistenza, quando tutto era più semplice perché si sapeva contro chi e per che cosa lottare. Dei tre, Gianni è quello che si sbottona meno, lasciando intendere che anch'egli non se la passa troppo bene.

La rimpatriata ha termine all'alba, davanti ad una scuola presidiata dove Luciana – ora moglie di Antonio – attende in coda di poter iscrivere il figlio. Gianni ne approfitta per abbandonare gli amici, dimenticando inavvertitamente la patente. Il giorno dopo, Antonio, Nicola e Luciana pensano bene di restituirgliela, ma una volta nei pressi della lussuosa villa dove Gianni abita lo scorgono mentre sta tuffandosi in piscina e desistono dal proposito.

Si sa che in un primo tempo doveva essere soltanto la storia di Nicola, professore di provincia fulminato dalla visione di *Ladri di biciclette* e talmente conquistato alla causa del neorealismo da considerare un vero e proprio tradimento la successiva involuzione dell'opera di De Sica, in parallelo con il riflusso degli anni Cinquanta e l'affievolirsi delle speranze resistenziali. «Il film – ricorda Scola – doveva essere soltanto la storia di un lungo pedinamento che durava trent'anni: il personaggio seguiva De Sica e diventava per lui – naturalmente De Sica avrebbe dovuto interpretare se stesso nel film – una vera ossessione. De Sica se lo trovava sempre davanti e quest'ultimo lo metteva di fronte a problemi morali, a problemi di coscienza. De Sica, come si sa, ha realizzato alternativamente grandi opere e ha prodotto prestazioni d'attore assai mediocri. C'era, dunque, questo grillo parlante, questa coscienza che lo seguiva, lo rimproverava lo perseguitava e il film terminava con la stessa frase che è rimasta nella versione definitiva: "Noi pensiamo di cambiare il mondo, ma è il mondo che cambia noi"».

In origine, il progetto di *C'eravamo tanto amati* è dunque interamente calato nel cinema, inteso come parte significante di un processo di rinnovamento bruscamente interrotto dai contraccolpi politici (sia le camionette di Scelba che i proditori attacchi alla cultura dei «panni sporchi») e compromissoriamente svilito dai suoi stessi artefici. «Poi – prosegue Scola – l'idea di fare un film su un solo personaggio ci è parsa un po' limitata. (...) Abbiamo allora pensato di allargare il campo e di introdurre altri personaggi emblematici, almeno due, un borghese e un proletario» (Jean A. Gili, *Le cinéma italien*, op. cit.). L'idea di un *film-ossessione* sul neorealismo continua a sembrarci suggestiva. Ma tutto questo nulla toglie ai meriti del film che da quell'idea ha preso corpo, fedele al medesimo assunto in una varietà di tipi e casi esistenziali che testimoniano, da diverse angolature politico-sociali, l'impasse della sinistra italiana nel suo insieme, uscita, se non sconfitta, certo ridimensionata dall'agone post-resistenziale. Il cinema e De Sica rimangono nel fallimento di Nicola, l'estremista, per il quale, la rivoluzione, sono stati gli «altri» a tradirla. Ma lungo la strada della "coerenza", una strada che lo porta ad abbandonare la famiglia perdendo anche quel po' di identità che gli rimane, non trova di meglio che andare a «Lascia o raddoppia?», rimediando per di più una magra in dirittura d'arrivo quando si tratta di spiegare come De Sica fosse riuscito a far piangere il giovane protagonista del «tanto amato» *Ladri di biciclette*. Campione di una positività riformista, peraltro prossima a compromettersi più del lecito con le espressioni meno nobili del sistema, è invece Gianni, manco a dirlo socialista, che una volta varcata la soglia degli "affari" saprà essere, se possibile, ancora più subdolo e spietato del già becero "palazzinaro" suo suocero. Colto e di buone maniere, non ci pensa due volte a portar via la ragazza al migliore amico, salvo scaricarla quando un matrimonio di convenienza varrà a facilitargli la crescita del conto in banca. Meglio la semplice onestà di Antonio, il portantino comunista. Ma semplicità e onestà potranno mai bastare per cambiare il mondo?

Nel succedersi dei fallimenti generazionali, Scola narra quello che conosce meglio e che gli appartiene anagraficamente, anche se era troppo giovane all'epoca della Resistenza e (come s'è visto) in altro cinema affacenda-

to quando Andreotti e De Gasperi tuonavano o tramavano in nome della «pulizia». Il film è al missaggio quando giunge la notizia della morte di De Sica, che pure era riuscito a vederlo, apprezzandone lo spirito: «Mi disse che dal film veniva fuori un giudizio molto duro su di lui, da come era partito a come era arrivato: "In fondo lo merito, è giusto così ed è giusto che tu lo faccia". L'idea di dedicargli il film è venuta dopo» (in Jean A. Gilli, *Le cinéma italien*, op. cit.).

Dedica doverosa, in un contesto dove i riferimenti culturali e cinematografici abbondano (Fellini e *La dolce vita*, ad esempio). Il primo pregio di *C'eravamo tanto amati* risiede nella capacità di modulare in maniera equilibrata motivi storici e sociali, politici ed esistenziali, culturali e cinematografici, quasi tutti (non tutti, come vedremo) armonizzati sul registro di un malinconico ma efficace umorismo critico. «Convince da qualunque parte lo si guardi – annota Giovanni Grazzini – per lo stretto rapporto fra l'invenzione stilistica e l'orchestrazione della materia (...); per la discrezione con cui assorbe le motivazioni ideologiche in una struttura narrativa ampiamente articolata nell'analisi psicologica e di costume (...); per l'accuratezza con cui sono elaborati i ritratti dei protagonisti e le figure di secondo e terzo piano (...); per la fusione raggiunta, su un fondo di malinconico humour, fra i molti e diversi motivi della tastiera esistenziale» («Il Corriere della Sera», 23 dicembre 1974). Meno convinto Lino Micciché, per il quale soprattutto il personaggio di Antonio è ancora una volta fondato su «una visione escatologica del Partito, della Classe, del Movimento e dell'inevitabile Futuro, postergato sì, ma di certa, anche se non così vicina, epifania» («Aut», n. 2, 19 gennaio 1975). Ed è ben vero che, fra l'opportunismo di Gianni – ma c'era proprio bisogno di cucirgli addosso, didascalicamente, una moglie suicida per overdose di vuoti "antoniani"? – e l'estremismo infantile di Nicola (un po' troppo semplicistica la sua sublimazione cinematografica della rivoluzione "mancata"), la simpatia del regista – e dunque dello spettatore – finisce per enfatizzare la disarmante compostezza di Antonio, che continua a lottare, magari senza più l'entusiasmo di un tempo.

Vale quel che s'è detto per il Fortunato di *Trevico-Torino...*: a Scola i pro-

letari piacciono senza rivoluzione, pazienti e democratici, a costo di farne dei "santini". Ma per fortuna a tamponare questo vezzo ideologico interviene una affabulazione decisamente più accattivante, giocata sulle tonalità di una commedia "adulta", agrodolce, a tratti impietosa, anche se non proprio risentita. Il regista si conferma, definitivamente, mentore degli sconfitti: non più l'italiano medio (diciamo il Sordi de *La più bella serata della mia vita*) da beffeggiare e mettere alla berlina; piuttosto l'italiano trasformato dalle leggi inesorabili del tempo e della storia, depauperato dei propri ideali, preso a schiaffi dalla vita, senescente se non già vecchio. *C'eravamo tanto amati* introduce quella tendenza crepuscolare che avrà tanta importanza nei lavori successivi, accompagnata – va pur aggiunto – da un'attenzione ai personaggi ancora più accentuata, da un umanesimo giustificazionista che, malgrado i sussulti borgatari di *Brutti, sporchi e cattivi* e le invettive anti-intellettualistiche de *La terrazza*, diverrà autentica costante.

Dicevamo che il film occupa un posto particolare nel cinema di Scola – oltre che per i numerosissimi premi che colleziona un po' ovunque: dai globi alle grolle d'oro in campo nazionale, dai premi francesi a quelli moscoviti in campo internazionale – perché per la prima volta *verticalizza* nel tempo l'idea del viaggio. Tutt'altro che lineare, la struttura narrativa del film fa infatti affidamento a un complicato susseguirsi di piani temporali. Un susseguirsi per nulla spasmodico, che procede per logiche evoluzioni, consentendosi talora qualche disgressione di troppo (insistiamo sulla pesantezza delle complicazioni familiari a cui va incontro l'avvocato) ma palesando nell'insieme una sua funzionalità.

In questa *verticalizzazione* assai pacata entra anche un elemento di deliberata stilizzazione teatrale. Intendiamo quella tecnica che consiste nell'isolare luministicamente in mezzo alla scena (e dunque nell'inquadratura) un unico personaggio, il quale – per convenzione – può essere udito soltanto dallo spettatore, mentre gli altri personaggi rimangono in ombra, ignorando i pensieri che egli va esprimendo a voce alta. Più volte impiegato nel film, questo procedimento di derivazione teatrale (prende avvio proprio dopo che Luciana ha assistito alla rappresentazione di un testo di O'Neill) è usato per rafforzare parenteticamente stati d'animo e propositi

inconfessabili: una sorta di "siparietti" finalizzati ad interiorizzare ulteriormente i personaggi, a renderci palese il «flusso» delle loro coscienze. Sono sospensioni retoriche la cui natura rappresentativa è immediatamente svelata: decisamente antirealistiche e perciò in contrasto con i toni "neorealistici" di un film che, per l'appunto, a quell'irripetibile stagione del cinema italiano non può far a meno di guardare con commossa simpatia e consapevole, inevitabile abbandono.

Da *film-ossessione*, qual era nei propositi originari, *C'eravamo tanto amati* diviene film-epitaffio: l'abnorme trova modo di ricomporsi nella commedia anziché sfociare nel grottesco, ma è una commedia dove l'amarezza stempera inesorabilmente la voglia di ridere, utilizzando – per citare Aldo Tassone – la chiave del «come eravamo» più che altro per interrogarci su «come siamo diventati». Quando Scola afferma che «la risata è talvolta un segno di libertà, un'arma che l'emarginato usa contro chi è causa della sua condizione: l'antica arma popolare dello sberleffo, dello scherno che ferisce il potente» (in Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, op. cit.), coglie evidentemente nel segno. In tempi a noi più recenti pensa naturalmente al ruolo giocato dalla commedia all'italiana, magari agli alambicchi linguistici (verbali e mimici) di un Totò, mai riverente e neppure conciliante con le espressioni del Potere. Ma sa anche di dire soltanto una parte di verità. Più di ogni altro eponimo di quella medesima commedia, egli si rende anche conto che di sberleffi e di scherni mai nessun potente è morto, e che la risata trasgressiva – autenticamente trasgressiva – non sta in nessuna provetta di nessun laboratorio. Sta nella capacità di cogliere umori spesso esterni al dato meramente cinematografico, manipolati in funzione di maschere e gag di riconoscibilità e presa immediate. Da questo punto di vista, il comico è quanto di meno "universale" esiste, sempre contemporaneo, ed è semmai quando la sua contemporaneità è in grado di rinnovarsi nel tempo che sfida l'universalità.

C'eravamo tanto amati giunge nel '74 a fare i conti con uno spaccato storico (e culturale, cinematografico, umano) che è già *passato*; un'altra ondata di illusioni e di utopici cambiamenti è nel frattempo andata ad infrangersi sugli scogli dell'esistente, mentre ciò che di quell'ondata rima-

ne comincia a tingersi delle macabre tinte del terrorismo. «Una risata vi seppellirà» sarà – qualche anno dopo – soltanto uno slogan un po' sinistro e passeggero, più funebre che trasgressivo. Difficile dire quanta consapevolezza di tutto ciò vi sia nel film di Scola. Vi fosse stata in *Trevico-Torino...*, quella consapevolezza, non avremmo assistito alla beatificazione di Fortunato secondo i canoni non meno chiesastici del Partito. Certo è che *C'eravamo tanto amati* fotografa una cristallizzazione sociale che non consente tanti margini di "divertimento". Infatti, è un film dove si ride moderatamente. È davvero centrale nella filmografia del regista, giacché, giocando le ultime carte della commedia, egli esaurisce la mano.

Merita di aggiungere il caloroso successo di pubblico che accompagna il film, quasi a riprova di come il regista riesca ad entrare in sintonia con i gusti di uno spettatore medio modificatosi esso stesso nel corso degli anni. Né si può fare a meno, in conclusione – di ricordare il concerto d'attori che regge l'operazione: l'altero ambiguo cinismo di Gianni, un Gassman ritrovato dopo tanti (troppi) inutili istrionismi (in quello stesso anno non meno convincente sarà, a dire il vero, anche in *Profumo di donna*); il populistico ma efficace buon senso di Antonio, che Nino Manfredi rende con la consueta bonomia; l'incerta, primitiva e insieme complicata, ingenuità di Luciana, che Stefania Sandrelli asseconda con sfumature alla Pietrangeli (*Io la conoscevo bene*); la rivelazione del compianto Stefano Satta Flores, infine, qui al suo primo impegnativo lavoro cinematografico, che riempie di isterica passione il personaggio di Nicola. Raramente tanti buoni attori così ben distribuiti e orchestrati: anche da questo punto di vista se ne può dedurre che la maturità del regista è ormai fuori discussione. Persino il furente Bertetto del pamphlettistico *Il più brutto del mondo* (Bompiani, Milano, 1982), per il quale Scola è «autore di tante risciacquature in perfetto italiota», non può fare a meno di annoverare *C'eravamo tanto amati* tra «i film calibrati». Il che, con la disistima che informa la sua divertita stroncatura del cinema italiano, equivale senza dubbio a più che un complimento.

Per un regista come Scola, attivo in materia di politica culturale nelle file del PCI e portato a fare un tipo di cinema tutt'altro che avulso dal conte-

sto sociale, per di più senza particolari ambizioni "artistiche", l'incontro con il sottoproletariato di *Brutti, sporchi e cattivi* (1976) è da considerarsi rivelatore: stimola riflessioni la cui natura non può che essere *anche* (e forse *soprattutto*) politica. Se *Trevico-Torino...* radicalizzava la denuncia trovando parziale conforto nella riaffermazione di un'identità di classe, *C'eravamo tanto amati* già insinua mille dubbi a proposito di quell'identità, sia pure "retrospettivamente", facendo ricorso al disincantato post-resistenziale per mettere in evidenza un processo di normalizzazione che trasforma coloro i quali erano partiti con il proposito di trasformare. La degradazione umana, ambientale e sociale entro cui si colloca il capitolo borgataro di *Brutti, sporchi e cattivi*, film non a caso destinato a riaccendere intorno al regista più di una polemica, si presta indubbiamente a motivazioni di ordine tematico preesistenti (l'insistito interesse per gli emarginati) ma in un quadro di più accentuato pessimismo, dove il residuale ideologico va perdendo di intensità, in parallelo – si potrebbe aggiungere, forzando di proposito il concetto – con la più generale spoliticizzazione a cui proprio nella seconda metà degli anni '70 va incontro la società italiana. Più che un riflesso o un rispecchiamento di elementi secondari del costume o del modo di pensare, l'imbarbarimento su cui insiste il film – fenomenico e quasi mai moralistico – va inteso nei suoi estremi "pasoliniani". Non a caso proprio al Pasolini del «genocidio culturale» aveva pensato il regista per una sorta di prefazione filmata, poi, purtroppo, non realizzata. In essa, Pasolini avrebbe dovuto spiegare le ragioni storiche di quell'imbarbarimento, mettendo – come solitamente si fa nei libri – lo spettatore/lettore nelle condizioni di comprenderne immediatamente la problematica.

Il vecchio Giacinto Mazzatella vive con la numerosissima famiglia in una misera e sordida baracca sulle colline che fiancheggiano San Pietro, alla periferia di Roma. Sua principale occupazione è difendere dall'avidità dei familiari il milione liquidatogli dall'assicurazione in seguito alla perdita di un occhio. A tal fine, giunge persino a sparare, senza gravi conseguenze, a uno dei figli, finendo per qualche giorno in galera. I parenti ne approfittano per accelerare le ricerche, ma Giacinto fa in tempo a tornare e a mettere in salvo i soldi, meditando di fargliela pagare.

Quando incontra Iside, una prostituta, decide di portarla con sé nella baracca, obbligando la moglie a farle posto nel letto matrimoniale e gli altri familiari a considerarla come una di casa. Affronto insopportabile: viene decisa l'eliminazione del vecchio, che avrà luogo mediante avvelenamento nel corso di un pranzo a Fiumicino, in occasione del battesimo dell'ultimo nato. Il potente topicida versato nel sugo della pastasciutta non sortisce però l'effetto sperato e Giacinto nella notte si vendica, dando fuoco alla baracca: un miracolo che non ci scappi il morto.

Non ancora contento, il vecchio vende il terreno a una famiglia di calabresi, comprandosi con il ricavato un'automobile di seconda mano con cui scorrazza insieme ad Iside per le borgate. Fa ritorno alla baracca proprio quando arrivano i calabresi. La zuffa che ne segue si risolve con l'accordo che entrambe le famiglie vivranno sotto lo stesso tetto. Quanto a Giacinto, per meglio custodire i soldi se li farà ingessare nel braccio sinistro.

Scomodo Pasolini, che sarebbe morto di lì a poco, ucciso nei luoghi dove si tenta di avvelenare Giacinto, e scomodo Scola che con *Brutti, sporchi e cattivi* disorienta critica e pubblico, pur guadagnando il premio per la regia al Festival di Cannes. Il regista di *Accattone* avrebbe voluto un finale ancora più amaro, convinto che «gli abitanti delle baracche erano, essi stessi, responsabili della loro evoluzione, essendosi voluti far colonizzare e distruggere». Scola ritiene che non ve ne sia bisogno, essendo di per sé già eloquente l'impietosa descrizione di luoghi, personaggi e situazioni. Ignoranti e avidi, i borgatari del film testimoniano abbondantemente che la povertà non è più una virtù (chissà se lo è mai stata) e neppure una condizione per dividere valori e giudizi.

I conti con il populismo del neorealismo sono presto fatti nell'epoca delle omologazioni mediologiche e non consentono di trarre alcun positivo bilancio. Tutto è monetizzato e monetizzabile sul filo di un istinto di sopravvivenza che ha del tribale, dell'animalesco. Senza identità, i «brutti, sporchi e cattivi» del film, confinati ai margini del cosiddetto «vivere civile», incarnano come possono lo «spirito del tempo». La loro "mostruosità" è indubbia ma le ragioni per cui sono pronti a scannarsi sono del tutto simili a quelle che scatenano gli appetiti della «società civile», con la differenza che qui, almeno, non ci sono paraventi ideologici o alibi sociali. Essi

stessi non sono più il paravento o l'alibi di nessuna coscienza. Chi si era illuso di trovarli «belli, puliti e buoni», con le carte in regola per accedere alle vie del Signore, o del Socialismo, ha ampia materia per ricredersi e per capire che le contraddizioni di una società moderna sono ben più complesse e intricate della «lotta di classe» studiata sui classici dell'altro secolo.

Su questa strada,inevitabili le contestazioni. «Scola non si rende conto – osserva Morando Morandini – che non basta ribaltare meccanicamente i modi del populismo per uscire dal populismo, perché, come spesso succede, gli estremi si toccano» («Il Giorno», 22 gennaio 1976). «Una storia così o la racconti in tono realistico-naturalistico, o la prendi sottogamba – gli fa eco Ermanno Comuzio – Scola ha scelto una terza via, quella del grottesco. (...) Per questa via, se sotto non c'è un solido traliccio strutturale-morale, si arriva però alla corte dei miracoli, vista con una specie, in definitiva, di compiacimento; cioè si arriva alla letteratura, alla contemplazione. Il che è il contrario del risentimento etico. In questo universo monotono, dove gli unici personaggi sono fornicatori animaleschi, prostitute, scippatori, travestiti, ladri, ruffiani, persino i cani non hanno tutte le loro gambe e persino il paesaggio si disfa. Sottoproletariato? No. Semmai una "commedia degli straccioni"» («Cineforum», n. 159, novembre 1976). Soluzioni (il grottesco) che altrove potrebbero divenire pregi, sono qui censurate in nome di un «risentimento etico» che, altrove, non è affatto richiesto. A Scola viene da più parti rimproverata la volgarità con cui è resa la... volgarità, quasi che nel film il suo uso non fosse quanto mai funzionale alla connotazione d'ambiente. Fra tanti risentiti (re)censori, qualche voce a favore. Alberto Moravia, ad esempio, che fotografa con esattezza la "filosofia" del film: «C'è stato quello che Pier Paolo Pasolini chiamava il cambiamento antropologico del consumismo; e che noi, più modestamente, definiremmo la scomparsa dei tempi migliori» («L'Espresso», 10 novembre 1975).

Le delusioni sono sempre amarissime per chi si era illuso. Per questo in *Brutti, sporchi e cattivi* – a differenza del *Dodes'ka-den* di Kurosawa o del buñueliano *Los olvidados*, analogamente ambientati nella suburbia del sottoproletariato – non c'è posto per la pietà, i sentimenti, il sogno. «In questa sinfonia dell'orrore tutto è oltranza, brutalità, esasperazione. Non c'è

sfumatura, ambiguità, mistero. Qualcuno ha avanzato il sospetto che dietro la crudeltà e il sarcasmo si nasconde una fondamentale insincerità. Una cosa è certa: *Brutti, sporchi e cattivi* è uno di quei film che forza l'adesione o il rifiuto» (Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, op. cit.). Vero è piuttosto che ad una materia così profondamente pasoliniana manca la capacità di cogliere la poeticità del dramma. Tutto è reso immediatamente esplicito e sopra le righe. Ma proprio il paragone con l'ultimo Pasolini (le polemiche sull'oltranzismo di un film come *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) dovrebbe indurre a riflettere. Non è soltanto questione di sensibilità culturale o di qualità stilistico-espressive: sono i tempi di *Accattone* ad essere improponibili prima ancora che il film. Pochi si sono ad esempio interrogati, aldilà degli unanimi riconoscimenti sull'interpretazione di Nino Manfredi nel ruolo di Giacinto Mazzatella. Perché proprio il più semplice e meno ambiguo dei tre o quattro mostri sacri della commedia in un ruolo così spregevole e sudicio? Esattamente perché è la sua immediata fisicità popolaresca, da «eroe positivo», ad entrare immediatamente in crisi. Nulla del genere sarebbe successo con Gassman, Tognazzi o Sordi, tutti – per una ragione o per l'altra – campioni di ambiguità. E neppure Mastroianni, la cui "tristezza" drammatica sarebbe parsa quasi una scusante. Se Manfredi è un perfetto borgataro, avido e vendicativo, ubriacone e manesco, persino incestuoso, è perché sa mantenere il "vitalismo" popolaresco nella cifra degradata che gli viene richiesta. Una "maschera" destinata a divenire memorabile, piegando le tradizionali virtù dell'interprete (la bonomia, il buon senso, la pazienza – le virtù dell'Antonio di *C'eravamo tanto amati*) ai "vizi" del personaggio. Il contrasto che ne deriva è sicuramente grottesco, ma di un grottesco sempre molto "umanistico", quasi mai offensivo.

Quanto a Scola, accusato ancora una volta di fare del razzismo antipopolare, di fornire della degradazione borgatara una visione di fondo compiaciuta, preferisce accostarsi ai classici del "paradosso" sociale: «Quando Swift fa la "modesta" proposta di cucinare i bambini poveri perché non sono che un peso alle famiglie e comunque sarebbero destinati a crescere male, quindi è meglio mangiarseli, e fornisce una serie di ricette tremende, fa un discorso assai spietato ma di estrema tenerezza perché chiaramente si

cruccia per la povertà dei bimbi irlandesi lasciati nell'indigenza, nella fame, nelle malattie. E allora? Diciamo che la mia tecnica – senza volermi minimamente paragonare a Swift, sia chiaro – è stata un po' di quel tipo» (in Franca Faldini & Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, op. cit.). Ovvio che questa "tenerezza", pur tirando in ballo le cause sociali, non possa sfociare nella difesa d'ufficio: tanti, troppi film sui "poveri" se la sono cavata risolvendosi nel più scontato "j'accuse" e sublimando, magari melodrammaticamente, i sensi di colpa. Con le sue indubbie forzature ed esagerazioni, il film di Scola si tiene a debita distanza da tutto ciò; preferisce "dividere" le opinioni piuttosto che unirle in nome di un farisaico e rassicurante "impegno" di pura facciata. Torna in mente una frase di Bazin, del '43, citata da Truffaut nella prefazione a *Il cinema della crudeltà* (Il Formichiere, Milano, 1979): «Che non ci si venga a dire che il film deve essere buono per tutti i gusti, quando siamo ancora molto al di sotto del gusto. La verità, al contrario, è che la crisi del cinema è molto meno di ordine estetico che intellettuale. Ciò di cui soffre essenzialmente la produzione è la stupidità, una stupidità così macroscopica che le discussioni sull'estetismo vengono relegate in secondo piano». Pur non essendo né Stroheim né Buñuel (o Hitchcock, o Kurosawa), lo Scola di *Brutti, sporchi e cattivi* sfida i gusti narrando di una realtà sociale al di sotto del gusto. In ciò la sua lucida «crudeltà», dietro la quale si cela il rigore di un moralista che ha perso la voglia di «fare la morale».

Fra il '76 e il '77, il regista si lascia coinvolgere in un paio di riesumazioni piuttosto opinabili: *Signore e signori, buonanotte* e *I nuovi mostri*. Riesumazioni in buona misura ormai "esterne" agli interessi dell'autore, da considerarsi alla stregua più della rimpatriata che dell'autentico impegno professionale, anche se – come di consueto, almeno per Scola – il compito è affrontato con serietà.

Il carattere "collettivo" di entrambi i film non consente di individuare con esattezza la paternità dei singoli contributi. Ciò ci esime dal dovere di dettagliare la natura dei vari episodi, valutando piuttosto finalità e risultati dei due prodotti nel loro insieme.

Signore e signori, buonanotte, il cui proposito è di mettere alla berlina le

nuove espressioni del Potere cominciando da quello di «mamma RAI», nasce da una delle ultime utopie del cinema italiano: il mito (effimero) del lavoro artistico collegiale. Il movimento in luogo dell'autore, e dunque sceneggiatori, registi e attori della commedia in militante comunione d'intenti, allo scopo di riossigenare una produzione già seriamente soffocata dalla crisi. E siccome una delle cause principali della crisi è indubbiamente la televisione, largo alla satira dell'imperante mezzobustismo, quotidianamente ammanigliato a tutte le altre varietà dell'Ordine e del Consenso: dalla chiesa all'esercito, dall'industria alla burocrazia, dalla politica al sistema giudiziario. Un telegiornale sui generis fa da filo conduttore a una giornata tipo, nel corso della quale ne succedono – com'è ovvio – di tutti i colori: dal rapimento di Agnelli (che chiede agli operai di mettere insieme i miliardi del riscatto) all'inaugurazione di un decrepito anno giudiziario, a conclusione della quale il Presidente della Repubblica intona le note di «Funiculì, funiculà».

Guai e macchiette dell'Italia anni '70 entrano nel caleidoscopio della «Cooperativa 15 maggio», che durerà, se non lo spazio di un mattino, appena il tempo necessario per realizzare il film. Comencini, Loy, Magni, Monicelli e Scola ne firmano la regia; ancora Comencini, Loy, Magni e Scola, unitamente a Age, De Bernardi, Benvenuti, Maccari, Scarpelli e Pirro, la sceneggiatura; Mastroianni, Gassman, Manfredi, Tognazzi, Paolo Villaggio le principali "vedettes", ciascuno con lo strampalato personaggio preso in prestito dal bestiario dell'attualità. Non tutti gli episodi riescono a strappare la risata, alcuni (la campagna antiabortista del vescovo di Napoli) puntano alla satira amara chiudendosi in maniera drammatica, altri ancora sposano la chiave del paradosso. *Signore e signori, buonanotte* è davvero un mosaico, dove convergono ma non si fondono le diverse anime della commedia all'italiana. E non è affatto detto che l'eclettismo stilistico possa divenire esso stesso uno stile, come ipotizzato a più riprese da Scola. «Cucito col filo fresco di un umore dissacratorio» secondo Grazzini («Il Corriere della Sera», 29 ottobre 1976), il film è invece per Kezich «la semplice reincarnazione del film a episodi, che infila su un labile motivo conduttore perle e lustrini, risate e sbadigli» (in «Panorama»,

oggi in *Il MilleFilm*, op. cit.). Fra le risate – concordiamo con lui – ci mette *Sinite parvulos*, l'episodio napoletano sul lavoro minorile, *Il santo soglio*, dove Manfredi fa ricorso alla furbizia della modestia per diventare Papa nella Roma del Cinquecento, Tognazzi-generale che rovista nel water in cerca della medaglia cadutagli nell'«espletamento delle funzioni», e ancora il brano in cui Villaggio, nei panni di un demografo americano, consiglia "swiftianamente" di mangiare i bambini allo scopo di combattere la sovrappopolazione. Il rimando alle dichiarazioni di Scola in occasione di *Brutti, sporchi e cattivi* equivale all'assunzione di paternità, anche se qui l'abnormità consiste nel prendere alla lettera il paradosso.

Su basi non dissimili nasce anche *I nuovi mostri*, girato l'anno dopo insieme a Risi e Monicelli. Nessun afflato cooperativistico stavolta, anche se l'idea di rinverdire e attualizzare il bestiario degli italiani è occasionata dallo spirito di solidarietà intorno al caso di un collega da tempo gravemente ammalato. Di qui la scelta dell'anonimato nel presentare collettivamente i quattordici diversi episodi che compongono il film. Nuovi mostri e comicità vecchia, dal sapore barzellettistico. Il film piace ai francesi (Michel Sineux ne tesse le lodi su «Positif»), agli americani, che lo candidano, «del tutto indegnamente» (Risi), all'Oscar, mentre per la critica italiana rimane minestra riscaldata, meritevole di attenzione tutt'al più per i numeri dei "soliti" Gassman, Sordi e Tognazzi. Il problema è che i tre lustri che separano i nuovi dai vecchi mostri hanno rinsecchito la *vis comica* del nostro cinema: il re è nudo da un pezzo e ben pochi borghesi sono ancora disposti a lasciarsi *épater*. Certe mostruosità sociali sono poi così macroscopiche che non v'è neppure gusto a caricaturarle con l'arma della satira e del grottesco. La realtà ha veramente superato la fantasia, mandando in pensione la commedia. Risi, Monicelli e Scola non possono che esserne consapevoli: *I nuovi mostri*, da questo punto di vista, ha un che di stoico, il tentativo estremo di saggiare l'improbabile tenuta di un genere datato.

Chi sono i nuovi mostri, dove cercarli? Il campionario si apre nel sottobosco delle balere *(L'uccellino della Val Padana)* con un impresario mantenuto che sfrutta la moglie cantante. Ecco poi il mafioso preso a fucilate che nega l'accaduto *(Con i saluti degli amici)*; *il cinico cardinale che riporta*

all'ovile i parrocchiani dissidenti (Tantum ergo); l'automobilista che fredda a colpi di pistola un'autostoppista scambiata per una pericolosa evasa *(Autostop)*; l'aristocratico romano scocciato dal ritrovamento di un moribondo *(Il sospetto)*; due litigiosi ristoratori omosessuali che propinano alla sofisticata clientela le peggiori nefandezze *(Hostaria!)*; la coppia perbene che avvia la figlia, ancora bambina, alle luci rosse *(Pornodiva)*; il professionista che rinchiude la madre in ospizio *(Come una regina)*; l'altro che si gode gli spaghetti davanti al televisore, mentre, sul marciapiede, un uomo agonizzante chiede aiuto *(Cittadino esemplare)*; due barboni – madre e figlio – che raccattano ogni tipo di immondizia *(Mammina mammona)*; l'uomo che si finge disperato *(Sequestro di persona cara)*, il terrorista seduttore che circuisce la hostess per far saltare l'aereo (*Senza parole*, infatti il terrorista si finge muto). Zibaldone finale al cimitero, dove dalla rievocazione del defunto – un vecchio comico dell'avanspettacolo – si passa all'improvvisazione di un irriverente spettacolo.

È chiaro che la mostruosità in questione più di tanto non graffia. Confrontando i "tipi" del film con le cronache quotidiane di quegli anni c'è persino da chiedersi se la lettura dei giornali rientri fra le abitudini degli sceneggiatori. Mostri, questi? Basta guardarsi intorno per scorgere ben di peggio. Lo stesso Michel Sineux, che trova il film autenticamente «popolare», non può fare a meno di segnalare che «la totalità del messaggio passa in effetti attraverso la creazione interpretativa dell'attore (...) Ecco perché, qualunque sia il talento dei soggettisti e dei registi, la riuscita di questo genere di cinema è impensabile senza la "presenza" di attori camaleonti della levatura di Gassman, Tognazzi o Sordi, senza il loro genio dell'"incarnazione"» («Positif», n. 207, giugno 1978). Nulla di nuovo insomma.

Fra le due "riesumazioni", si situa produttivamente *Una giornata particolare* (1977), dove la satira e il grottesco, per la prima volta e di proposito, sono veramente messi da parte. Già abbozzata e felicemente risolta ne *La più bella serata della mia vita*, la staticità dell'ambientazione sfocia nel *Kammerspiel*, isolando in primissimo piano due personaggi psicologicamente alla deriva.

Maggio 1938, visita del Führer Adolf Hitler a Roma. Fervono i preparativi della trionfale accoglienza. Gente d'ogni quartiere affluisce ai Fori Imperiali mentre la radio si appresta a celebrare l'avvenimento con enfatico trasporto. Moglie e madre modello, Antonietta si dà da fare per mettere in ordine le divise del marito e dei sei figli, prossimi ad unirsi alla parata. Lei rimane a casa, intenta alle faccende domestiche.

Nel pulire la gabbietta, Antonietta fa fuggire il merlo che v'era chiuso. E il merlo va a posarsi sul davanzale dell'appartamento di fronte, dove vive Gabriele, annunciatore dell'Eiar fresco di licenziamento. Fatta la conoscenza di quest'ultimo, che le è parso di cogliere in un momento di particolare sconforto, e recuperato l'uccellino, la donna torna nel suo appartamento. Presto la raggiunge Gabriele, con la scusa di un libro, *I tre moschettieri*, per il quale poco prima lei aveva mostrato un certo interesse. Nel colloquio che segue, Antonietta ha modo di manifestare la sua ammirazione per il Duce, mentre Gabriele non nasconde critiche e perplessità.

Sopraggiunta la portinaia, che per tutto il tempo del loro colloquio ha tenuto a volume altissimo la radio con la cronaca della parata, Antonietta viene a conoscenza delle voci che circolano sul conto del suo occasionale ospite, la gentilezza del quale l'ha peraltro non poco turbata. Gabriele, che ha ascoltato di nascosto, vorrebbe dapprima andarsene ma poi cambia idea e si offre di accompagnare la donna in terrazza dove l'aiuta a raccogliere la biancheria.

D'improvviso, Antonietta si trova ad abbracciare Gabriele, il quale – impassibile – le confessa di essere omosessuale. Sbigottita e offesa, la donna reagisce con violenza. Ma alla fine si lascia convincere dalla pacata confessione di Gabriele. Ognuno fa ritorno al proprio appartamento. A questo punto è però Antonietta ad avvertire il bisogno di raggiungere Gabriele. Non solo è mortificata per il comportamento tenuto ma sente anche il desiderio di confidargli l'amarezza della propria esistenza. I due si ritrovano nuovamente abbracciati e poi, poco per volta, trascinati all'atto d'amore, mentre fuori prorompe l'inno delle SS.

Finita la parata, la gente del quartiere fa ritorno a casa. Antonietta ascolta distrattamente i discorsi del marito, riordina come di consueto la cucina. Affacciandosi al balcone vede Gabriele fra due agenti, venuti a prelevarlo per inviarlo al confino. Resta qualche attimo alla finestra, legge qualche pagina de *I tre moschettieri*. Infine, rassegnata, raggiunge il marito in camera da letto.

Collocando nel 1938 questa storia di solitudine e di amicizia, di emarginazione e di solidarietà, il regista ha voluto amplificare la portata delle

contraddizioni enunciate. Infatti, proprio il fascismo – con i suoi miti della virilità e della donna procreatrice, angelo del focolare – rende addirittura paradigmatico il contrasto fra il vissuto e la storia, i sentimenti e le convenzioni, le ragioni dell'individuo (uomo o donna che sia) e quelle della politica. Ma la «profondità prospettica» non concerne tanto la collocazione storica, pur accurata, quanto la capacità – tutta stilistica – di aprire i fondali del *Kammerspiel* in un film che ne rispetta essenzialmente gli assunti. Il dramma – o «commedia tragica», secondo la definizione di Scola – è "a porte chiuse", nell'incontro-scontro-confronto di due entità esistenziali alla deriva, ma il respiro narrativo è tale da chiamare in causa ciò che sta "fuori" e che vediamo/sentiamo esclusivamente per via *mediale* (il cinegiornale d'apertura, la radiocronaca della "grande parata"). Il dato esterno, contestuale, è storicamente collocato nello spazio e nel tempo – il fascismo come forma "limite" di una società repressiva – e informa notevolmente di sé l'evolversi della vicenda. Non però al punto di volerla (o doverla) *storicizzare*, lasciando ai personaggi il compito di spiegare se stessi.

Di qui un senso di «contemporaneità» – termine assai caro al regista – profondamente calato nella verosimiglianza del dato storico e tuttavia capace di trascenderne le coordinate, offrendosi a letture e interpretazioni non necessariamente o meramente contingenti. È quella che Lino Micciché, in una recensione al film, ha chiamato la «irrealistica paradossalità» dell'invenzione narrativa operata dal regista, la quale non "chiude" su quello che il critico chiama «l'"arbitrario" condensato dell'"alterità" fascista», ma si apre a qualcosa di più: «È un film sulla ufficialità e sulla "privacy", sulla donna e sulla diversità, sulla famiglia e sulla solitudine, sul consenso di massa e sull'alienazione individuale, sulla libertà e sul Dominio» («Avanti!», 20 maggio 1977). È chiaro che per «irrealistica paradossalità» il critico intende – in negativo – anche talune smagliature narrative: «i diversi testi della retorica fascista mescolati tra loro, l'irrealtà di una figura di casalinga anni '30 così improvvisamente disponibile, l'improbabilità di un prelevamento di un confinato a conclusione di una giornata siffatta ecc.».

Ma che dire allora dell'improvvisa disponibilità eterosessuale del prota-

gonista? Ciò che più sembra stare a cuore al regista risiede nel costringere la quotidianità apparentemente più banale ad entrare nel perimetro di una situazione-limite dove quella banalità si spiega in tutta la sua complessità, originando comportamenti imprevedibili e imprevisti. Ma – a ben guardare – l'imprevedibile e l'imprevisto sono soltanto supposti dai "ruoli" a cui due "reietti" vengono relegati dal sistema sociale: l'isolamento ghettizzante del "diverso", l'adesione della donna a modelli di obbediente funzionalità estranei o addirittura contrari al suo sentire. Latente o manifesta, dolorosa o mascherata, la rassegnazione ai "ruoli" e ai diversi destini (l'impossibilità di lavorare e il confino per lui, il dovere di lavorare e la reclusione domestica per lei) è l'elemento che entra in crisi nel corso di questa giornata così particolare. E poco importa che il buio della notte restituisca i personaggi alla tirannia di quei ruoli e modelli: la trasgressione c'è stata e resterà, quantomeno nella memoria di chi l'ha vissuta.

Scola ha avuto modo più volte di manifestare tutto il suo dissenso a proposito di quei registi che, senza essere Fellini, avvertono il bisogno di raccontarci la "loro" vita, quasi che lo spettatore non aspetti altro. E contro l'autobiografismo si muovono in genere i suoi film, con poche motivate eccezioni. Per *Una giornata particolare* la memoria vale soprattutto sul piano visivo. Ha ben poca importanza che alla via dei Fori ci fosse quel giorno anche Scola, vestito da «figlio della lupa». Hanno importanza i "colori" di quel ricordo, perché, trasferiti nel *décor* del film, ne divengono una componente essenziale, grazie naturalmente anche al lavoro "luministico" di Pasqualino De Santis e alle soluzioni scenografiche dell'inseparabile Lucio Ricceri: «Già in partenza tutto quello che riguardava l'ambientazione e tutti i capi di vestiario erano stati decolorati. Poi girammo con un filtro speciale, e quindi decolorammo ancora in stampa. Insomma, fu una sottrazione progressiva dei colori, fino quasi a farli scomparire, a farli diventare bianco e nero. Una volta arrivati a questo punto, si cominciarono ad aggiungere i colori per fare risaltare magari in tutta una scena soltanto un rosa in qualche punto. E questo non fu soltanto per fare assomigliare maggiormente la fotografia ai pezzi di documentario con cui avevo aperto il film, ma perché i ricordi miei, della casa in cui abitavo a Piazza

Vittorio a quell'epoca, sono in quella tonalità. Il colore della Roma di quei tempi (...) nel mio ricordo è un non colore, neanche tanto grigio ma un po' chiuso, un po' spesso, come quello di una nebbia dentro le stanze, che poi al film è servito come lieve simbolo – anche se io i simbolismi li amo poco – di chiusura, di prigione; anche lì di esclusione» (in Franca Faldini & Goffredo Fofi, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984*, op. cit.).

Smorti colori dell'Italia fascista e di una «Roma conformista e squallida, apparentemente defunta, in realtà ancora angosciosamente viva» (Alberto Moravia, «L'Espresso», 2 ottobre 1977): l'aderenza delle tecniche alla natura del claustrofobico racconto è sintomatica della pienezza espressiva che, in sordina (altrettanto schietta è l'avversione di Scola per le «lezioni di stile») il regista ha strada facendo maturato. Non più soltanto il "mestiere". Quest'ultimo cenno vale evidentemente anche per gli interpreti, chiamati a ribaltare (così com'era successo a Manfredi con Giacinto Mazzatella) gli stereotipi a cui devono gran parte della loro popolarità. Latin lover per eccellenza del cinema italiano, sia pure per il tramite delle ambiguità narcisistiche dei personaggi felliniani, Mastroianni è un Gabriele sofferto e credibile, mentre Sophia Loren – che aveva manifestato più di una perplessità alla vigilia – si cala nel personaggio di Antonietta, inizialmente diffidente per poi aderirvi con naturalezza: lo stesso percorso psicologico, a ben guardare, che caratterizza il personaggio nel suo rapporto con Gabriele. «Non crediamo alla pietà, sentimento raramente autentico, specie in un regista di solito acre come Scola; crediamo piuttosto nel contrasto esistenziale e nella sfida sessuale che solo possono spiegare e giustificare il rapporto tra l'omosessuale e la donna. Sophia Loren e Marcello Mastroianni rivaleggiano in bravura, tenendosi ambedue su accenti sommessi ma a due livelli diversi: la Loren alla maniera neorealistica e dialettale, Mastroianni alla maniera psicologica e mimetica» («L'Espresso», art. cit.). Più che di una vera e propria «sfida sessuale», è forse il caso di parlare di un coraggio ritrovato nell'affrontare l'alterità della vita. Per cui l'eventuale agonismo consisterebbe nel dimostrare al partner – il discorso vale per entrambi i personaggi – che non si è sempre quel che le regole impongono di essere. Regole della commedia (e del successo) comprese.

La saggezza (dell'incertezza)

Chi sono i "nuovi mostri"? Al quesito, sostanzialmente senza risposta nel '77, Scola cerca di fornire una diversa e più aderente chiave di lettura tre anni dopo, con un film intenzionalmente critico nei confronti di certo modo di intendere e praticare la cultura e la politica. Siamo a *La terrazza* (1980), ovvero alla "resa dei conti" con quel sistema di valori (o soltanto pseudovalori) che in nome del cambiamento nulla in realtà ha potuto (o voluto) cambiare. Tornano i temi di *C'eravamo tanto amati*, in un processo di tipizzazioni che questa volta investe alcune figure dell'intellighenzia cultural-progressista-cinematografara. Il gioco del «c'ero anch'io» (la Resistenza, il '68) si coniuga al presente, ma chi può veramente riconoscersi fra gli ospiti de *La terrazza*?

Sulla terrazza di un lussuoso attico romano, si ritrovano periodicamente amici e conoscenti. Gente del cinema, della cultura, della politica, sempre gli stessi, sempre di sinistra, sempre con gli stessi discorsi. Enrico, ad esempio, è uno sceneggiatore famoso, in crisi perché non riesce più a divertire il pubblico e ad accontentare la produzione. Dopo l'ennesima litigata con Tizzo, critico cinematografico particolarmente esigente che non perde occasione per accusarlo di «bozzettismo», torna alla macchina da scrivere senza peraltro venire a capo della sceneggiatura a cui sta lavorando. L'accanimento è tale che in un impeto d'ira si procura gravi lesioni con il temperamatite elettrico. È obbligato a ricoverarsi in clinica.

Altro caso è quello di Luigi, direttore di un giornale che mostra di poter fare volentieri a meno dei suoi editoriali e dei suoi quotidiani compromessi con il potere. Anche negli affetti privati le cose per Luigi non vanno più tanto bene. Abbandonato dalla moglie, che sta facendo carriera nel giornalismo televisivo, s'illude di poterla riconquistare, ma è troppo tardi.

Di male in peggio la situazione di Sergio, un tempo apprezzato scrittore e ora funzionario di quart'ordine alla RAI. Il *Capitan Fracassa*, alla produzione del quale è preposto, è cosa diversa, nelle mani di un famoso regista, da ciò che egli s'immaginava di dover produrre. Fa presente le sue perplessità a chi di dovere col risultato di trovarsi ancora più spiazzato ed emarginato. Senza più affetti, solo con

le sue frustrazioni, andrà a morire in un magazzino della RAI, dove si stanno allestendo le scenografie del film.

Ed ecco Amedeo, prototipo del produttore senza scrupoli ma con qualche problema matrimoniale e di sintassi. Contrario alle novità quando si tratta di giudicare le sceneggiature di Enrico, sposa la causa di un giovane regista d'avanguardia per accontentare la moglie, che non manca di rimproverargli l'ignoranza e il gretto attaccamento al denaro. Solo che questa volta ha ragione lui, rivelandosi – il film d'avanguardia – soltanto un bluff.

Ultimo della serie, Mario, deputato comunista in odor di dissenso, ora combattuto fra la serietà dell'impegno politico e l'amore di Giovanna, l'amante. Immagina di esporre il problema al Congresso del Partito, confidando nella comprensione dei compagni. Ma il Congresso della sua immaginazione tace perplesso e Mario preferisce troncare la relazione con Giovanna.

Vari altri personaggi frequentano la terrazza. Ad esempio Galeazzo, che tempo addietro era stato qualcuno nel cinema. Di ritorno dal Venezuela, dove ha abitato per anni, vorrebbe riprendere a fare l'attore. Ma s'accorge che per gli amici egli è ormai soltanto una macchietta. Polemiche, insulti, bisticci: la vita – nonostante tutto – continua. Anche sulla terrazza.

Ebbene sì: di "mostri" ce ne sono ancora in circolazione e non tutti finiscono in "nera". Quelli più colti (e forbiti, eleganti, con le idee giuste e al posto giusto) è più facile incontrarli in "terza", sulle pagine "cultura-spettacoli", o sulla terrazza, intesa come luogo-simbolo della vita capitolina. Tutta gente per bene, talmente abituata a prendersi sul serio da confondere ormai le «grandi problematiche» con le proprie miserie, la crisi degli incipienti anni '80 con i processi fisici di invecchiamento. «Chi siamo, dove andiamo?»: ogni volta che l'intellettuale avverte la propria inadeguatezza, ne fa una questione di grandi e irrisolvibili quesiti esistenziali, in prima persona plurale perché il maiestatis è d'obbligo. Finisce quasi sempre a tarallucci e vino.

La terrazza di Scola pullula di falliti che preferiscono fingere o che ne fanno un dramma: in ciò la loro "mostruosità", impastata di opportunismo e vittimismo, di invidia e autocommiserazione, di stronzaggine e di impotenza. Cambiando l'ordine dei fattori, veramente il prodotto non

cambia, e lo spettacolo rimane il medesimo. Un film di denuncia? No, piuttosto di «constatazione»: «Cerco di capire, di pormi certe domande sulle cose che non sono state fatte. Nel Paese c'è solitudine, per me la malattia più grave. Tutti questi mezzi di comunicazione devono contribuire a curare questa malattia. Non l'hanno fatto, e questa è una colpa» (Ettore Scola in *Ma questo Gassman non è Berlinguer?*, a cura di Carlo Galimberti in «Corriere della Sera», art. cit.). Scola indulge spesso nei suoi film al vezzo di interrogarsi con il senno di poi sugli sbagli di prima. Sempre meglio di chi non si interroga affatto, o di chi lo fa privatamente per poi ritrovare il sorriso smagliante degli ebeti.

Il problema è tuttavia un altro: quando ci si interroga tardi non solo non si risolvono i problemi, si rischia addirittura di travisarli, per via di quell'eccesso di approssimazione che coglie spesso i ritardatari. I limiti de *La terrazza*, facilmente collocabile tra le cose meno riuscite del regista nonostante i nobili intenti, sono abbastanza evidenti: «Questo "gruppo di famiglia" – osserva Micciché – sembra e vuole essere una cosa e invece ne è (al più) un'altra. Sembra e vuole essere una, sia pure sorridente, radiografia della "condizione intellettuale e borghese" ma è soltanto un quadretto della condizione pseudointellettuale e sostanzialmente piccolo-borghese dell'intellettualità cinematografara» («Avanti!», 17 febbraio 1980). Davvero l'impotenza creativa dello sceneggiatore, la dabbenaggine del giornalista, lo stato depressivo del funzionario RAI, l'ignoranza del produttore e, infine, il tormento senile del deputato comunista possono compendiare fallimenti e compromessi dell'intellighenzia nostrana? C'è da dubitarne, tanto più che il regista sfuma le responsabilità di ciascuno, colorando di malinconia i caratteri dei personaggi (ancora dei perdenti, ancora delle pedine nelle mani di un sistema che stritola gli individui) e portandoli ad essere ciò che non sono o che non vorrebbero essere.

Più si avvicina alla politica e più il cinema di Scola si mostra riluttante, impreciso, superficiale. Intuisce le contraddizioni ma poi evita di approfondirle, preferendo le generalizzazioni (magari indebite) in luogo delle denunzie circostanziate. Che tutto questo abbia a che vedere con le opinioni politiche del regista – che dal '79 all'82 partecipa ai lavori del

Consiglio Direttivo della Biennale per conto del PCI – è possibile, anzi probabile nel senso che riflette la sostanziale incertezza di una strategia sovente in bilico, tutt'altro che lineare e coerente nell'affrontare processi di trasformazione sociale e di integrazione istituzionale irti di insidie e di trabocchetti. Così, volendo dar conto della crisi di valori e di vocazioni che attanaglia la sinistra, specie di estrazione intellettuale, dopo le grandi battaglie laiche del decennio precedente e l'iniziale entusiasmo dettato dall'avvento delle giunte di sinistra nelle principali città italiane, Scola interroga le "sovrastrutture" massmediologiche – in primis il cinema, che conosce meglio – al fine di trovare le risposte che va cercando. Inutile aggiungere che le risposte stanno in realtà altrove.

Il passo successivo è un "ripiegamento". Ripescando un romanzo ottocentesco di Igino Ugo Tarchetti, *Fosca*, dove i temi della "diversità estrema" (nel caso, la bruttezza fisica) e della conseguente infelicità occupano l'arco di ogni possibile speculazione, Scola recupera una "dialettica" più consona alle sue corde intimistiche e crepuscolari, in linea con gli entusiasmi suscitati da *Una giornata particolare*. Quest'altra storia "particolare" è *Passione d'amore* (1981), ambientata nell'Italia (da poco unitaria) del 1863.

Giovane ufficiale di cavalleria, Giorgio si vede costretto ad interrompere la relazione con la bella Clara per raggiungere un lontano presidio di frontiera, dove la vita si trascina stancamente. Qui ha modo di conoscere Fosca, cugina del comandante della guarnigione, una donna di incredibile bruttezza, da tempo afflitta da gravi crisi depressive. Il disagio di Giorgio è reso ancora più evidente dalla simpatia che la donna trova il modo di manifestargli, abbandonando per un attimo la disperazione a cui è soggetta.

Negli incontri successivi, Fosca trova il coraggio di confessargli addirittura il proprio amore. Visibilmente turbato, Giorgio chiede e ottiene una licenza, che passa in compagnia di Clara. Nuovamente alla guarnigione, s'illude di poter risolvere una volta per tutte l'imbarazzante situazione promettendo a Fosca l'affetto di una amicizia sincera. Ma alla donna non basta: è innamorata ed esige amore, minacciando in caso contrario di lasciarsi morire. Il peggiorare delle sue condizio-

ni fisiche preoccupa l'ufficiale medico, che suggerisce a Giorgio di fingersi innamorato. Riluttante, il giovane accetta, entrando a sua volta in crisi.

Quando il medico si rende conto che ormai è in gioco anche la vita di Giorgio, tenta di por fine alla vicenda prescrivendogli un lungo periodo di riposo, lontano dalla guarnigione. Ma il richiamo di Fosca è ormai troppo forte; anziché andarsene, Giorgio informa Clara che d'ora in poi si dedicherà a Fosca. Sentendosi responsabile di una unione innaturale, è ancora il medico a brigare per ottenere il trasferimento del giovane ufficiale. La notizia del trasferimento giunge la notte di Natale provocando il risentimento della donna e le ire del colonnello suo cugino.

Ignorando l'iniziale sacrificio di Giorgio, questi decide di sfidarlo a duello la mattina dopo. Nel corso della notte Giorgio si introduce nella camera di Fosca e fa l'amore con lei, pur sapendo che un'emozione così forte potrebbe risultarle fatale. All'alba del giorno seguente ha luogo il duello. Giorgio ha la meglio ma il suo grido di vittoria è disperato e innaturale, del tutto simile a quello di Fosca nel corso delle sue crisi. Qualche tempo dopo, all'angolo di una bettola malfamata, l'ex ufficiale narra ad un nano l'epilogo della sua strana "passione d'amore", conclusasi con la morte di Fosca tre giorni dopo il duello.

Ci vuole poco a capire che un simile soggetto appartiene alla categoria delle mine letterarie vaganti, pronte a scoppiare sulla chiglia dell'incauto navigatore cinematografico (o televisivo) che solo si azzardi a sconfinare nel pietismo: nulla di peggio del ridicolo involontario. Ma il disagio che Scola prova nel frequentare le terrazze romane è qui sobrietà di stile e linguaggio, scavo psicologico autentico, inattesa e felicissima credibilità emotiva. La bruttezza è in natura: nessun alibi sociale, dunque, e nessuna possibile ricetta ideologica. La bruttezza, al cinema, è poi controindicata, specie quando riguarda la protagonista femminile. Come uscirne? Unicamente dando spazio alla forza (magari perversa) dei sentimenti, agli slittamenti introiettivi, a quei gesti, sguardi e rossori che esprimono le battaglie di dentro: la normalità di Giorgio che scivola impercettibilmente verso l'anormalità di Fosca, l'anormalità di quest'ultima che s'aggrappa istericamente, convulsamente alla normalità di Giorgio.

In questa contaminazione di "stati", l'ovvio è sfidato a duello e colpito a morte, inesorabilmente, mentre va restringendosi, poco per volta, la linea

di demarcazione fra salute e malattia, realtà e follia. Evitando truculenze, macchinosità e colpi di scena, il regista quotidianizza il fantastico, cosicché «l'horror si insinua nella storia a bagliori stupendi» (Roberto Silvestri, «Il Manifesto», 17 maggio 1981). Non solo non vi è pietismo, che è già molto, ma grazie a Dio neppure pietà, quella pietà a buon mercato che il cinema distribuisce ai "diversi" quando decide di non inchiodarli al macchiettismo. La vicenda, «che altrove sarebbe stata avvolta da tetri banchi di nebbia, brividi agghiaccianti, funerei presagi, incubi ossessivi» (Mino Argentieri, «Rinascita», 29 maggio 1981), è resa con realistico buon senso, caricando i personaggi di forza implosiva autentica.

Ancora una volta, l'apporto degli attori è centrale, ben oltre l'aura dello star system se proprio Jean-Louis Trintignant, nel ruolo dell'ufficiale medico, è fra tutti il meno credibile. Attendibile, viceversa, lo stupito smarrimento di Bernard Giraudeau, che è Giorgio, e decisamente ammirevole la Fosca di Valeria D'Obici, qui alla sua prima (e rischiosissima) prova di rilievo. Brutta e sgradevole dall'inizio alla fine («con grande rigore, Scola non le concede neppure quell'istante magico che tocca a tutte le donne brutte nel cinema americano», Giuliano Muscio, «Scena», n. 6-7, giugno-luglio 1981), l'attrice incarna la "passione d'amore" dell'eroina tardo-romantica di Tarchetti con stupefacente verosimiglianza e naturale trasporto, conferendo alla propria ripugnanza fisica il valore della rivolta esistenziale estrema. È questa carica, nonostante tutto vitalistica, a disarmare gradualmente la ritrosia di Giorgio, a determinare il "sacrificio", minandolo dal di dentro come una malattia. Ciò che in lei è desiderio, nel giovane tenente non può che essere abbrutimento, e tuttavia un abbrutimento vissuto, da un certo punto in poi, come necessario, ineluttabile. Perché questo processo sia plausibile sullo schermo, occorre veramente che il fascino dell'orrido soffochi ogni possibile resistenza estetica, eluda la ragionevole politica dei sensi, ribalti la concretezza in astrazione. Più che le affermazioni del regista («credo che i concetti di bello e brutto siano relativi, in realtà non esistono: chi è in armonia con il proprio corpo è sempre bello», da un'intervista rilasciata a Maurizio Porro, «La Domenica del Corriere», 11 maggio 1981), valgono al proposito quegli inestricabili e

straordinari intrecci di bellezza e orrore che caratterizzano la pittura nordica o, più di recente, certi film di André Delvaux dove capita di sentire che «una ferita è una finestra aperta sulla bellezza, su un mondo meraviglioso chiamato carne» (è la frase che si insinua nella mente contorta del Govert Miereveld de *L'uomo dal cranio rasato, De man die zijn haar kort liet knippen*, 1965, pronunciata dal medico nel corso dell'autopsia sul corpo di un annegato). Siamo certamente ancora distanti dalla complessità formale e concettuale di quei modelli, ma è indubbio che la grandezza di un film come *Passione d'amore*, non troppo amato dalla critica e di buon grado ignorato dal pubblico, risieda nel lavorìo dell'irrazionale, il quale – poco per volta – s'impossessa della quotidianità, svuotandola di realismo. «È questo il fantastico, il non poterne più fare a meno» – osserverebbe ancora Delvaux – e, infatti, una volta che Fosca ci coinvolge nella "sua" realtà, ci vediamo costretti – come Giorgio – ad andare fino in fondo.

In concorso per l'ennesima volta – la quinta – al Festival di Cannes, neanche con *Passione d'amore* Scola riesce a conquistare il premio più ambito, la Palma d'oro (curiosa "maledizione" che si trascinerà sino a *La famiglia*); in compenso – qualche giorno dopo, al Quai d'Orsay – riceve dalle mani di Favre Le Bret il premio speciale della giuria per l'insieme della sua opera, assegnato in precedenza soltanto a Joseph Losey e Luchino Visconti. Scola – commosso – ringrazia e proprio in Francia, con i soldi di Rossellini e la benedizione di Toscan du Plantier (vale a dire l'asse Gaumont nel periodo di massima espansione), mette in cantiere l'ambizioso progetto di condensare in due ore, a modo suo, la rivoluzione francese. Tante letture, naturalmente, ma nessun lavoro di traduzione "letteraria". Narrativamente parlando, tutto è inventato dal regista e da Sergio Amidei, la cui preziosa collaborazione già aveva dato ottimi risultati in occasione de *La più bella serata della mia vita*. Il contributo dello sceneggiatore giuliano si rinnova in circostanze meno felici: morirà infatti a Roma il 14 aprile 1981, ben prima che *Il mondo nuovo / La nuit de Varennes* (1982) entri in lavorazione.

Parigi, 1793. Sulle rive della Senna, a due passi da Nôtre-Dame, un gruppo di

commedianti italiani attira l'attenzione dei passanti sullo spettacolo di lanterna magica – venezianamente, il «mondo niovo» – che sta per andare in scena. In flash-back torniamo alla notte tra il 20 e 21 giugno 1791, quando il Re di Francia e la corte si danno alla fuga per sottrarsi ai rivoluzionari. Intuìto quel che sta succedendo, lo scrittore Restif de la Bretonne prende posto sulla diligenza in partenza per Verdun, lungo la strada presumibilmente presa dai fuggitivi. In sua compagnia, lo scrittore rivoluzionario americano Thomas Paine; un'ambigua aristocratica, Sophie de la Borde, intima della regina; un paio di domestici al seguito; l'industriale De Wendel; la cantante italiana Virginia Capacelli e il suo accompagnatore, magistrato De Florange; la ricca vedova Gagnon e, infine, il giovane studente giacobino Emile Delage. Durante il viaggio, al gruppo si unisce anche Giacomo Casanova, ormai vecchio e in miseria.

Vari piccoli accadimenti lungo il tragitto, mentre trova conferma ufficiale la fuga del re, la presenza del quale è segnalata a Varennes. La diligenza vi giunge a notte inoltrata in mezzo a una folla urlante che ha ormai circondato la locanda dove i fuggitivi avrebbero trovato momentaneo rifugio. Per iniziativa dei cittadini Drouet e Sauce, la famiglia reale è posta in arresto e consegnata alla Guardia Nazionale.

Di nuovo in riva alla Senna, due anni dopo, il commediante veneziano conclude lo spettacolo di lanterna magica con la condanna a morte dei Reali di Francia.

Durante il Terrore giacobino, dove non arrivava la ghigliottina, nei piccoli paesi di provincia, ci pensava la lanterna magica a diffonderne il carattere simbolico ed "educativo". La "modernità" della Rivoluzione è sancita anche sul piano della comunicazione, mediante la politicizzazione delle forme popolari di intrattenimento. L'intuizione di aprire e chiudere *Il mondo nuovo* (in Francia *La nuit de Varrennes*) con uno spettacolo di lanterna magica, "cronachizzando" poi in flashback una delle giornate topiche della Rivoluzione, ha il pregio di collocare immediatamente il narrato sul piano della *rappresentazione* evitando sin dalla prima sequenza il modello del «film storico» tradizionalmente inteso. Tante volte traditore per gli storiografi, il cinema guarda questa volta all'evento storico con i *propri occhi*, chiarendo la natura immaginaria di ciò a cui lo spettatore va assistendo.

Anche il "contenitore" spazio-temporale entro cui si colloca la vicenda – la diligenza, il viaggio – fa esplicito riferimento al cinema. Non può non ricordare il microcosmo paradigmatico di *Ombre rosse* (1939) di John Ford, che, curiosamente, Roberto Silvestri aveva tirato in ballo qualche mese prima parlando delle «calde atmosfere militari» di *Passione d'amore* («Il Manifesto», art. cit.). Ad una struttura drammaturgica *metafilmica* corrisponde poi un approccio rievocativo *metastorico*, dove l'evento resta sullo sfondo portando in primo piano il vissuto di una serie di personaggi – veri o immaginari – chiamati a emblematizzare i punti di vista e le ragioni sociali che intervengono (o sono comunque coinvolte) nel conflitto. La scelta dello spazio chiuso consente ancora una volta agli stati d'animo più intimi di emergere nitidamente, mentre la minuziosa ricostruzione degli esterni "popolari" (opera di Dante Ferretti) e il calore visivo della colorazione fotografica (Armando Nannuzzi) contribuiscono a definire una "profondità di campo" dalle precise valenze sociali.

Ad occupare interamente la "scena", riflettendo il punto di vista della regìa, è il personaggio dello scrittore Restif de la Bretonne, ottimamente interpretato da Jean-Louis Barrault. Attraverso lo sguardo "laterale" del *chroniqueur*, il fatto storico è sottoposto alla normalizzazione della vita quotidiana, sottratto alla mitologia e restituito alla sua "contemporaneità". «Sono opzioni narrative sostanzialmente anomale nel nostro cinema osserva ancora il severo Bertetto de *Il più brutto del mondo*, op. cit. – e quindi degne di qualche attenzione». Più che l'epitome dell'evento, come poteva essere in *Una giornata particolare*, è qui il gioco di «lontananze e prospettive» (così doveva chiamarsi il film in un primo momento, mutuando termini che provengono dalla letteratura veneziana sul «mondo niovo») a rendere originale e ricco di significati l'accostamento. Ai reali in fuga, la notizia del giorno, è lasciato l'onore della allusione: non li vedremo mai, non li vedranno i nostri testimoni, «appena un muovere di illustri piedi, scorti di sguincio» (Tullio Kezich, «La Repubblica», 25 settembre 1982) quando l'anonimo cittadino Sauce (superbo cameo di Jean-Louis Trintignant) procede al loro arresto in nome dell'esultante popolo francese.

In compenso, subito dopo, un altro brano da antologia: tutto è ormai

perduto, all'aristocratica Sophie de la Borde (Hanna Schygulla) non resta che adornare di paramenti regali il manichino della stanza d'albergo, genuflettendoglisi dinanzi in lacrime, estremo segno di devozione a un mondo ormai sopraffatto dagli eventi. Sono momenti di intensità autentica, non a caso privi di "parlato" in un film che, viceversa, evidenzia ancora una volta i limiti di certo didascalismo programmatico quando la lunghezza dei dialoghi e il bisogno di esplicitare il messaggio prendono il sopravvento, appesantendo notevolmente l'azione scenica. «Quando nel finale – annota Tullio Kezich da Cannes, dove il film è presentato in concorso – Restif emerge con "passo scellerato" dal Lungosenna, in mezzo al traffico della Parigi odierna, il suo appello ai posteri gronda solo pessimismo. Fra due secoli, annuncia il facile profeta, saremo ancora allo stesso punto: aggressività, violenza, bestialità. Il mondo nuovo non sarà tanto nuovo, soprattutto non sarà migliore di quello vecchio» («La Repubblica», 27 aprile 1982).

Merita di ricordare che l'edizione italiana accorcia l'originale di una ventina di minuti, attenuando lo stesso intervento finale di Restif, e lasciando tuttavia disseminate lungo il viaggio troppe discussioni "ideologiche", una verbosità che finisce, in certo qual senso, per contraddire il taglio cronachistico, "rosselliniano", della vicenda. Non siamo al «trionfo dello stile Museo Grévin», come trova modo di ironizzare il critico di «Positif» (n. 256, giugno 1982), ma la tendenza è purtroppo quella: un vero peccato (di presunzione?) se si considera l'originalità dell'assunto. Del film, girato senza badare al soldo (un budget di quattro miliardi e un cast internazionale di sicuro richiamo), resta da dire che continua, comunque, ad affascinare più di quanto deluda, cesellando al meglio taluni personaggi (è il caso del decrepito e umanissimo Casanova di Mastroianni, smarrito dopo tante "trasgressioni") e riuscendo ad inserirsi con autorevolezza in un contesto di rapporti (cinema-storia) tante volte banalizzato in nome di una "fedeltà" che qui fortunatamente non c'è e non vuol esserci.

L'eccessiva verbosità de *Il mondo nuovo* si annulla in quel curiosissimo film senza parole che è *Ballando ballando* (1983). Scola lo realizza a Cinecittà, con capitali in buona parte francesi, traendo spunto dallo spetta-

colo musicale *Le bal*, portato in scena con successo dalla compagnia del Théâtre du Campagnol di Jean-Claude Penchenat. In esso, cinquant'anni di storia francese, scandita da taluni grandi eventi (la vittoria del Fronte Popolare, l'occupazione nazista e la Liberazione, gli echi del conflitto d'Algeria, il Sessantotto), scorrono nel microcosmo *significante* di una sala da ballo. Pesa per qualche tempo sul film, ritardandone la lavorazione, la grave malattia che colpisce il regista alla vigilia del primo ciak. Il peggio, per fortuna, è scongiurato e dopo una lunga convalescenza Scola torna sul set.

Un barista accende le luci di una sala da ballo alla periferia di Parigi, ai giorni nostri. Entrano i clienti, l'uno appresso all'altro, e hanno inizio le danze. Quella stessa sala tanto tempo prima, nel '36, con operai e studenti in festa per la vittoria del Fronte Popolare. L'allegria popolare è rotta dall'arrivo di una coppia di aristocratici dal fare sussiegoso che con sguardo ironico, di sufficienza, gelano la sala. A lasciare schiumante di rabbia il bellimbusto in frac ci pensa un giovanotto alla Jean Gabin, che non fatica a soffiargli la dama sotto gli occhi. Ma la breve stagione dell'entusiasmo popolare va esaurendosi: un fascista torvo e prepotente fa il suo ingresso in sala e a nulla valgono le proteste dei presenti. Ecco cambiare lo scenario, con la sala trasformata in rifugio antiaereo nei giorni bui dell'occupazione nazista, gli uomini al fronte e il subdolo collaborazionista che si presta (invano) a far da ruffiano al colonnello nazista.

Altro flash in avanti: le campane di Nôtre-Dame annunciano la fine dell'incubo, tornano i soldati, arrivano – a suon di jazz – gli americani, con i quali l'ex collaborazionista cerca ora di trescare votandosi alla borsa nera. Anni '50: sulla scia della guerra d'Indocina e dei fatti d'Algeria nuove divisioni tormentano i francesi, chiamati a misurarsi con la protervia dei *pieds noirs*. Dieci anni dopo, sono gli studenti del *joli mai* a reclamare l'immaginazione al potere, trovando rifugio nella sala dopo l'ennesima carica della polizia. Ancora un salto in avanti, l'ultimo, per giungere ai giorni nostri, con il barista che comincia a spegnere le luci mentre la discoteca va lentamente svuotandosi.

Ballando, ballando segna innanzitutto la rivincita dello schizzo e della caricatura, un film che vive di bozzetti non meno che di musica e canzoni. Sguardi e gesti di personaggi fortemente tipizzati sono addirittura essenziali

all'inquadratura, in un carosello di movimenti di macchina il cui pregio risiede nella capacità di tenere costantemente a fuoco la coralità e gli individui, mediante un uso accorto di "totali" e di "particolari". Il rischio della frammentazione narrativa esiste ma è presto evitato: «in luogo di spegnersi in siparietti, in occhielli e personaggi irrelati, in sottolineature comportamentali valevoli per se stesse – osservava Gualtiero De Santis – i diversi momenti di narrato all'interno di ogni singola sequenza disegnano una continuità che è quella del film nella sua interezza», cosicché «l'intuizione che fa de *Le bal* una metafora non contraddice la tangibilità e la pregnanza del racconto», e anzi «ciò che è sintesi si correla con quel tessuto di piccole cose, ad un tempo sensuose e logiche, da cui arriva lo stile» (in «Cineforum», n. 233, aprile 1984). Il misurarsi della Storia con la Cronaca torna per le vie del consumo culturale, facendo del ballo – luogo topico dell'immaginario popolare – l'elemento centrale dell'esprimersi. Il ballo è ciò che esso socialmente simbolizza: l'amicizia, la gioia di vivere, il desiderio, la seduzione.

Partendo dall'oggi (per poi tornarci in conclusione, secondo una *circolarità* che molto spesso caratterizza i suoi lavori) Scola si avventura alla ricerca del tempo perduto, invitandoci soprattutto a dare ascolto alla «memoria sonora», in ciò anticipando di qualche anno il Woody Allen di *Radio Days* (1987). La rievocazione delle diverse epoche passa per le soluzioni scenografiche del solito Ricceri, per le luci di Ricardo Aronovich, per i costumi di Ezio Altieri e Françoise Tournafond, ma soprattutto per il *glamour* della colonna sonora che inanella la bellezza di sessanta motivi musicali, alcuni arrangiati da Vladimir Cosma, altri – la maggior parte – affidati al fascino degli interpreti originali, lungo un carosello che intruppa il prediletto Vittorio De Sica di «Parlami d'amore Mariù» e il Maurice Chevalier di «Bleu, blanc, rouge», la Piaf e Montand, Aznavour e la Greco, Bécaud, i Beatles e innumerevoli altri mattatori della cosiddetta «musica extracolta», dagli anni Trenta ai giorni nostri. E mentre l'orecchio ascolta, l'occhio è chiamato a inquadrare i "numeri" di ballo, rapito qui e là dalle incursioni del sosia di Jean Gabin o degli emuli di Ginger & Fred che vengono a ricordarci la parallela epopea del cinema. Talvolta lo stereotipo è di grana grossa – è ciò che fa dire a Tullio Kezich che ci troviamo di fronte al

«gran ballo del luogo comune» (in «Panorama», 26 aprile 1984) – ma indubbiamente lo spettacolo funziona e affascina.

Suono e immagine vengono recuperati nella dimensione primaria (tutt'altro che semplice) dei loro rapporti, consentendo anche ai silenzi e alle inazioni di riacquistare quella valenza espressiva che né i codici del musical né gli stilemi della commedia solitamente consentono. Non soltanto non vi è frantumazione narrativa, e neppure la staticità del "teatro filmato"; si evidenzia addirittura un'armonia che è raro equilibrio di concretezza e di astrazione, quasi che il realismo della vita e il fascino del mito si condensino in una stilizzazione che procede per tocchi sapidi e pennellate leggere. Timidezze e vanterie, avances e rifiuti, slanci e incertezze della sala da ballo costituiscono il piano esistenziale della vicenda, a cui va sovrapponendosi quello storico, entrambi sfocianti nel dato sovrastrutturale (la canzone, il ballo, il cinema) che media o riverbera a seconda dei casi il contrasto. È anche grazie a ciò che «la sfilata, per fortuna, non ha messaggi politici da emettere e nemmeno una moraletta o una filosofia in pillole da smerciare» (Mino Argentieri, «Rinascita», 9 marzo 1984), risolvendosi in quel divertimento un po' triste della memoria che caratterizzava questa fase del cinema di Scola. Questo stesso sentimento farà la parte del leone in *Maccheroni* (1985) ed entrerà con autorevolezza quasi viscontiana nella "saga" borghese de *La famiglia* (1987). Luoghi comuni? Dopo Proust, la ricerca del tempo perduto inevitabilmente lo è.

Il pudico intreccio di nostalgia e malinconia che coglie lo spettatore quando *Ballando, ballando* va sfumando le sue luci, corre in lungo e in largo per i vicoli di Napoli nel successivo *Maccheroni*, con cui Scola tenta di riagganciare l'America dopo il non felicissimo precedente di *Permettete? Rocco Papaleo*. Film internazionale, a budget sostenuto, con due interpreti di grande attrattiva come Jack Lemmon e Marcello Mastroianni. Vincente sulla carta, il gemellaggio esce dolorante dal botteghino, non da ultimo per i pesanti apprezzamenti della stampa d'oltreoceano e per le perplessità di quella italiana, accompagnate dalla polemica un tantino grottesca che s'avvita al film alla notizia della sua candidatura – da parte dell'ANICA – all'Oscar.

"Executive" di una importante industria americana, il sessantenne Robert Traven, in visita di lavoro a Napoli, è raggiunto in albergo dal modesto impiegato di banca Antonio Jasiello, con la sorella del quale – Maria – aveva avuto una breve relazione, quarant'anni prima, militare al seguito della Quinta Armata. Diffidente e visibilmente contrariato, Traven licenzia bruscamente il malcapitato, che scambia per un qualsiasi postulante, ricordando assai poco del periodo di cui Jasiello gli parla. La fotografia che si ritrova fra le mani, nella quale egli è ritratto con Maria, serve però a ridestare la memoria dell'indaffaratissimo manager, che avverte il bisogno di mettersi alla ricerca di Antonio.

In compagnia dell'amico di un tempo, va a trovare Maria che, ormai nonna, lo accoglie con affetto. Scopre anzi che per l'intera famiglia, egli è popolarissimo, una sorta di mitico eroe. Il perché è presto spiegato da una serie di lettere apocrife giunte in questi anni a Maria da ogni parte del mondo, in realtà scritte e spedite da Antonio, un po' per compiacere la sorella e un po' per dar fondo alle proprie risorse letterarie. Traven capisce e sta al gioco, magari anche lusingato dalle prodezze del proprio doppio immaginario e sicuramente conquistato dal clima di solidarietà e di autentica amicizia che mai si sarebbe sognato di trovare.

Comincia così a trascurare gli impegni professionali per starsene con Antonio. Tanto da rinunciare al rientro in America quando viene a conoscere che l'amico è nei guai con la camorra per via di certi debiti del figlio, aspirante musicista. Il suo ritorno è provvidenziale e serve a regolare la pendenza prima che la situazione precipiti. Già colpito dai camorristi, Antonio non regge però all'emozione e muore. Mentre nella camera adiacente giace il corpo di Antonio, l'intera famiglia è a tavola. Manca poco alle tredici e già altre due volte, a quell'ora, dato per spacciato dai medici, il cuore di Antonio ha ripreso inaspettatamente a pulsare. È proprio Traven ad aggiungere un posto a tavola, nella speranza che anche il terzo miracolo si compia.

Strano film, destinato a mantenere meno di quanto promette e forse per questo assai poco apprezzato in patria e fuori. Più che due culture, due modi di vita, due civiltà, sembra inizialmente intenzionato a mettere a confronto la reciprocità di stereotipi con cui italiani e americani si guardano a distanza (esce per di più a ridosso dei fatti di Sigonella...). Così, infatti, il biglietto da visita del cinico Robert Traven, che avendo fatto del successo professionale la propria ragion d'essere si destina ad incarnare il

parossismo dell'*american way of life*, e non dissimilmente nel sognante patetismo di Antonio Jasiello vanno a confluire pregi e difetti (forse soltanto presunti) della filosofia mediterranea. Poi, però, salta fuori il tema dell'amicizia, dei valori perduti, e il film rischia di perdersi nel tormentone. Mettiamo che i luoghi comuni siano trappole: è perfettamente legittimo predisporle, il problema è non cascarci dentro.

L'abilità narrativa di Scola è ancora una volta fuori discussione, testimoniata per di più dallo splendido finale dove l'attesa della "resurrezione" si sublima nella classicità del colpo di scena; è piuttosto l'etica forzata dei buoni sentimenti a lasciare perplessi. Prendiamo il personaggio di Traven, che Jack Lemmon asseconda con consumata abilità ma un po' svogliatamente. Pragmatico e con l'emicrania, si presenta arido e potente, all'americana insomma; poi cambia idea, recupera la memoria, ritrova se stesso, il piacere dell'ozio, il gusto della vita. Al momento di tornare in patria, dove lo attende un consiglio di amministrazione di fuoco, è pronto a "tradire". Come? Nel più americano dei modi, vestendo per davvero i panni dell'eroe senza macchia e paura, che Jasiello aveva infilato per quarant'anni al Bob delle lettere apocrife, e lanciandosi contro la camorra in difesa dell'amico napoletano. Un colpo al cerchio e uno alla botte, non da ultimo per far sapere di là dell'oceano che la regia non ha particolari intenti polemici. Se tutto nasce dagli equivoci di un'amicizia rimossa, tutto è poi risolto – circolarmente – nel rinsaldarsi di quella stessa amicizia. Più elaborato il personaggio di Jasiello, grazie anche agli echi eduardiani che il bravo Mastroianni si porta dentro, esternati poco per volta, ricco di sfumature, di mezze tinte, di eloquenza interiore. Ma anche il suo napoletano «senza qualità» è – nell'economia del racconto più che in quella propria del "carattere" – troppo monotonamente risaputo per staccarsi almeno un po' dal «povero e beato» che, avendo perso tutte le battaglie dell'esistenza, ha preso da tempo a coltivare le gioie piccole della vita. E soprattutto di maniera è il contesto entro il quale i due attori sono chiamati a misurarsi, troppo lontano anche per la "fiaba" dalla dimensione sociale autentica della Napoli tirata in ballo («i napoletani di *Maccheroni* – osserva Mino Argentieri su «Rinascita», 30 novembre 1985 – hanno una solarità e una soavità che non

ci persuade, per essere credibili: sono troppo diversi dall'ambivalenza della città perlustrata da Nanni Loy in *Mi manda Picone*»).

Non pochi hanno citato, a proposito del film di Scola, il precedente «ischitano» di Billy Wilder, quella deliziosa commedia del '72 che è *Avanti! (Che cosa è successo tra mio padre e tua madre?)*. Lo fa anche Callisto Cosulich, mettendo in rilievo, oltreché la presenza in entrambi di Jack Lemmon, la simpatia per gli "indigeni" che diviene complicità, il fatto che sia sempre l'americano a trasformarsi, l'uso di «pratiche basse» in fatto di uso "folclorico" degli esterni poi nobilitato in sede narrativa. «Dove i due film divergono – aggiunge Cosulich – è nello spirito che anima i due registi: Billy Wilder non sa rinunciare alla propria cattiveria, anche se *Avanti!* è il meno cattivo dei suoi film (il più vicino a Lubitsch); Scola, invece, pende dal versante della malinconia e quando la malinconia cessa, subentra un umanesimo simpatico, ma un po' utopico, alla Frank Capra» (in «Paese Sera», 26 ottobre 1985). Non che il paragone con l'ottimista cantore del New Deal sia riduttivo o, peggio, offensivo. Tutt'altro. Solo che l'onestà, la sincerità, l'umanità del modello stride abbondantemente con il contraddittorio universo napoletano che sembra descritto più che altro allo scopo di far quadrare, *comunque*, il cerchio dell'amicizia. Anche a costo di schematizzare oltre il lecito.

Se non di cattiveria wilderiana, almeno di un po' di ambiguità e di ironia *Maccheroni* avrebbe certo bisogno, senza prendere per oro colato quella filosofia spicciola del tira a campare che sfiora l'apologo del luogo comune. Magari quella mescolanza di incantesimo e di inanità, di umorismo e di tragicità che corre nel finale e che manca spesso nella parte centrale del film (la gita a Bagnoli, a casa di Maria; l'*inclusive tour* per le vie di Napoli; l'episodio macchiettistico dei due magliari francesi, improbabili almeno quanto i camorristi della rissa in riva al mare; i turbamenti della segretaria di Traven e via dicendo).

Se non la sistemazione definitiva, certo qualcosa che si avvicina all'ideale punto d'arrivo è nel 1987. *La famiglia*, film crepuscolare e démodé, che trova il consenso del pubblico e della critica, anche internazionale, collezionando una messe di premi e riconoscimenti che ha ben pochi preceden-

ti nel cinema italiano degli anni '80. Ancora una volta fa eccezione Cannes, dove l'anti-Scola assume le sembianze di un altro eterno outsider, Maurice Pialat, esposto al pubblico ludibrio della stampa non appena il suo *Sous le soleil de Satan* si aggiudica, inaspettatamente ma non del tutto immeritatamente, la Palma d'Oro. A Scola la vittoria morale, e la Presidenza della Giuria di Cannes '88.

Ottant'anni di storia patria negli interni borghesi di un appartamento romano. L'anno d'esordio è il 1906: vi nasce Carlo, protagonista e narratore, salutato da genitori e parenti che al battesimo già si interrogano sul suo avvenire. Dieci anni dopo (d'ora in poi tutti gli appuntamenti con la famiglia saranno decennali), una grigia giornata d'inverno licenzia dalla vita il vecchio nonno carducciano e liberale, mentre nella stanza accanto Carlo, il fratello minore Giulio e il cugino Enrico sono intenti a giocare. Già si delineano i caratteri: Carlo è il più leale. Nel 1926, fresco di laurea in lettere, lo troviamo in animata discussione con il cugino Enrico circa la posizione da assumere nei confronti del fascismo, che Carlo decisamente non ha in simpatia. Dà ripetizioni a Beatrice, che si innamora di lui, ma il suo cuore batte per Adriana, la sorella, vivace e intraprendente concertista che di lì a poco partirà per Milano, in cerca di fortuna, promettendo comunque di tornare presto.

Altri dieci anni e siamo nel '36. Morto il padre di Carlo, Aristide, di Adriana, che si sta facendo strada all'estero, soltanto qualche notizia. Carlo decide di sposare Beatrice, che gli darà due figli, Maddalena e Paolino. Perde l'insegnamento perché rifiuta di aderire al Partito Fascista. Aria comprensibilmente nuova nel '46: riottenuto il posto al liceo, si tratta ora di far fronte alle non floride condizioni economiche della famiglia, in aiuto della quale viene l'ex cameriera Adelina, che ha messo da parte un po' di soldi con la borsa nera e vorrebbe sposare Giulio, tornato visibilmente depresso dalla prigionia. Fa la sua riapparizione anche Adriana, al fianco della quale c'è ora il fidanzato francese, Jean-Luc, che Carlo mostra di non apprezzare.

Nel 1956 Giulio ha finalmente accettato di sposare Adelina; anche finanziariamente le cose vanno un po' meglio, tanto che la famiglia si concede una vacanza al mare. Carlo, che rimane a Roma, incontra nuovamente Adriana, venuta per un'audizione alla RAI. Trova il coraggio per chiederle di restare, ma è troppo tardi. Paolino e Maddalena sono nel frattempo cresciuti: tranquillo e riflessivo il ragazzo, esuberante la ragazza, che nonostante l'opposizione del padre decide di sposarsi.

All'appuntamento successivo, nel '66, è già separata e con Carletto, suo figlio, per il compleanno del quale la famiglia ha modo di riunirsi. Anche Paolino va per la sua strada, trova lavoro e si unisce con una ungherese già madre di tre figli.

Nel '76 anche Beatrice manca all'appello e Carlo, già in pensione, è allietato dalla presenza di Adriana con la quale viene però a diverbio quando la cognata gli rivela che Beatrice aveva sempre saputo della loro reciproca simpatia. Dieci anni dopo, si festeggia l'ottantesimo compleanno di Carlo: la famiglia è cresciuta di numero, tanto che alcuni si incontrano per la prima volta. Tutti in posa per la fotografia che suggella il racconto, come il dagherrotipo di partenza da cui aveva preso le mosse.

A furia di cronachizzare la storia, di leggerla in chiave *contemporanea*, Scola giunge ad annullarla. Per meglio dire, a scioglierla in una quotidianità che muta nelle apparenze ma non nella sostanza, sempre uguale, nel bene e nel male, a se stessa. Lo fa in un film dove il fluire del tempo procede più per iterazioni che per variazioni. E infatti se le variazioni riguardano ciò che sta fuori (la dimensione sociale e politica), le iterazioni riguardano la sfera dei sentimenti, delle emozioni, degli stati d'animo di ciascun personaggio. Nulla di trascendentale accade nel film: solo il succedersi delle generazioni nel microcosmo di una famiglia borghese come tante altre, dove la casistica della vita ridisegna i riti e le situazioni di sempre. «Lo schema consueto del cinema di Scola (il quotidiano come sintomo epocale di una Storia che lo trascende) si è rovesciato» – scrive Gianni Canova, attento esegeta del regista. «Qui è in scena l'impermeabilità del quotidiano agli eventi epocali, la difficoltà della Storia a penetrare nella profondità della vita (...) Non a caso, l'unica sequenza apertamente "storica" e "politica" del film (il delizioso duetto a tavola tra Gassman e Noiret – ossia tra Carlo e il fidanzato francese di Adriana, n.d.r.) è anche la più smaccatamente "falsa": si parla di politica, ma solo per mascherare conflitti privati e nervosismi segreti. Il privato, insomma, non è più specchio e cassa di risonanza del politico. Casomai è il politico che è ridotto a essere una semplice maschera del privato» (in «Segnocinema», n. 27, marzo 1987).

Deideologizzazione e destoricizzazione procedono di pari passo, sfociando in quel "minimalismo" che è la cifra più autentica del film.

Minimalismo vuol dire privilegiare ciò che solitamente si è portati a trascurare, a non vedere, a considerare marginalmente. E infatti grande è la curiosità della m.d.p. quando scivola morbidamente per i corridoi dell'appartamento romano rivelandone il carattere, in definitiva, protagonistico. Il dettalgio degli oggetti e dei luoghi segna la continuità della famiglia ben oltre le stesse vicende esistenziali, legate a quel girotondo della vita che il regista si limita a descrivere fenomenologicamente, evitando pudicamente il contraltare della morte (che infatti è evocata soltanto per vie allusive). Ogni possibile raffronto con Bergman (il Bergman di *Fanny & Alexander*) è già, sin da questo particolare, improponibile. Ma lo è ancor di più se si pensa a quanto poco peso abbia la psicologia nel film di Scola. Il vissuto dei personaggi è immediatamente manifesto, non si tratta di cogliere il particolare rivelatore per il gusto di comprenderne le implicazioni "interne".

Più che il versante causale è quello effettuale ad emergere, lasciando allo spettatore la più assoluta libertà di giudizio. Così il personaggio centrale di Carlo, che incarna vizi e virtù mediane, forte con gli altri e debole con se stesso (quando si tratta di scegliere fra Beatrice e Adriana). Il non informarci più di tanto sul perché di quella scelta non corrisponde a superficiale disattenzione. Lo sarebbe se si trattasse di raccontare la *sua* vita mentre il racconto che Scola ha in mente è quello del *tempo che passa*, e dunque degli effetti che quella scelta produrrà sul piano dei *microeventi* familiari. Pur risultando centrale, il personaggio di Carlo è partecipe di una coralità che è polifonia di voci, ciascuna chiaramente udibile e distinguibile in una scala di valori decrescente ma mai degradante. Ciascun personaggio cioè ha la sua specifica fisionomia e non partecipa in veste di comparsa. Una battuta, un ricordo ne rinverdiscono la presenza anche da lontano, ed è veramente ammirevole come il regista riesca a tenerci informati su tutto e tutti nel caleidoscopio di volti e nomi che interagiscono rapsodicamente nella vicenda.

Per strano che possa sembrare l'accumulo di personaggi e situazioni (quel loro ripetersi in epoche differenti, provocando il sorriso) non determina alcun intasamento narrativo. Vi opera un principio di sottrazione

che, nel rispetto della progressione lineare, procede per dati ed eventi essenziali. In ciò un che di *incompiuto*, quella stessa incompiutezza che ancora Canova individua quale cifra stilistica del film, «che è incompiuto come i ritratti del personaggio interpretato da Memé Perlini (Aristide, padre di Carlo, n.d.r.), come la carriere pianistica di Adriana, come gli amori di Carlo». E ancora: «Come il titolo del romanzo non pubblicato di Giulio *(Lo sperpero)*, o come i tanti discorsi sullo sciupìo e sugli sprechi della vita che affiorano qua e là nei dialoghi, anche il film di Scola sperpera e sciupa: tante piste, tante tracce, tanti indizi, nessuna conclusione. Ma in ciò è il fascino del film , il suo andare controcorrente rispetto alla tradizione del cinema d'autore italiano: nella lucida consapevolezza che non è possibile chiudere né ricomporre ideologicamente una vicenda che è tutt'altro che conclusa. Molti aspiranti *maîtres à penser* del cinema italiano avrebbero parecchio da imparare» (Gianni Canova, in «Segnocinema», art. cit.).

A dispetto del titolo, il film di Scola è incompiuto anche rispetto all'istituzione sociale – la famiglia – che fa da tessuto narrativo. Non vi è comunanza di intenti psicologici con il Bergman di *Fanny & Alexander*, come dicevamo, ma neppure con i molti altri eponimi del genere, «al punto – conclude Argentieri – che salta il dubbio che Scola si sia servito strumentalmente dell'universo familiare per dirigere un film sul tempo e sulla inesorabilità del suo scorrere» (in «Rinascita», 21 febbraio 1987). Risolto, altrove, per contrasti (il simultaneo agire in Wenders di procedimenti ellittici e dilatatori), il tema del tempo è qui rarefatto dalla tipicità del quotidiano («Ecco, insomma, un figlio di quel neorealismo di cui siamo tutti figli e nipoti, che ha assorbito, digerito e rigenerato la grande ambizione neorealistica di un cinema "a misura dell'uomo" che non narri lo straordinario, bensì l'ordinario, della vita», Lino Micciché, «Avanti!», 30 gennaio 1987) e dunque "epicamente" demotivato. «La regìa – osserva ancora Canova – è una lezione di misura, di eleganza, di stile: adottando un registro consapevolmente "medio", Scola ci lascia intendere che potrebbe in qualunque momento calcare la mano, spostare il registro, saltare nel *comico* o nel *patetico*. E invece non lo fa. Smussa gli estremi. Lavora per successive sottrazioni, impasta ed omogenizza i caratteri e ne elimina gli eccessi,

le punte, le sbavature. (...) Ne *La famiglia* tutto pare davvero funzionare: la recitazione e la sceneggiatura, il trucco e la scenografia, la fotografia (tutte mezze tinte, toni medi, luci smorzate) e il montaggio (con due o tre attacchi addirittura da applauso). Il risultato potrà anche non piacere del tutto, ma è un bell'esempio di uso intensivo delle risorse produttive disponibili» (in «Segnocinema», art. cit.).

In anni particolarmente difficili per il cinema italiano – strozzato dalla crisi di mercato, assillato dall'esiguità dei ricambi generazionali, impoverito dalla scarsità di idee – l'opera di Scola esalta quella "medietà" espressiva che la critica, anche la più esigente, è disposta a guardare con meno sospetti di un tempo. È una "medietà" che non nasce oggi, beninteso. È figlia di tanti padri (Camerini, De Sica, Emmer, Pietrangeli naturalmente) e di suggestioni non sempre o soltanto immediatamente riconducibili all'ambito "riduttivo" della commedia, del cinema meramente di *genere*. Guardando film come *Ballando, ballando* o *La famiglia*, pur così diversi quanto a cifra stilistica, tornano in mente certe simpatiche perentorie affermazioni di Cesare Zavattini quando, enunciando il *suo* neorealismo, quello che secondo lui sarebbe dovuto e potuto diventare il neorealismo, si sforzava di far comprendere la "straordinarietà" della vita quotidiana: «...raccontare fatti minimi senza alcuna intromissione della fantasia, sforzandosi di scandirli in quello che di umano, di storico, di determinante, di definitivo essi contengono». Anche per Scola, come per lo Zavattini di allora, probabilmente «non si tratta più di far diventare "realtà" (far apparire vere, reali) le cose immaginate, ma di far diventare significative al massimo le cose quali sono, raccontate quasi da sole. Perché la vita non è quella inventata nelle "storie", la vita è un'altra cosa» (Cesare Zavattini, *Alcune idee sul cinema*, in «Rivista del cinema italiano», n. 2, dicembre 1952). Rendere significativa al massimo l'apparentemente insignificante "avventura" esistenziale di Carlo, il protagonista de *La famiglia*, senza operare alcuna forzatura in direzione dell'eccezionale, dello spettacolare, del memorabile.

Il "minimalismo" di Scola è nella cifra dell'ipotesi zavattiniana piuttosto che in quella, «artefatta», di certa narrativa (anche cinematografica) ameri-

cana oggi di moda. È in quel *pedinamento* del quotidiano che va compreso l'approdo di Scola alla "poesia" dell'ordinario. Che tutto ciò sia avvenuto sfumando e attenuando strada facendo la *comicità* è un dato su cui riflettere, possibilmente all'interno della pratica cinematografica piuttosto che all'esterno, ad esempio enfatizzando l'importanza di taluni rilievi biografici (l'improvvisa grave malattia) che pure possono avere influito sul piano personale. L'abbiamo detto: la sottrazione di comicità (che ha inizio con il lontano *Il commissario Pepe*) coincide più in generale con il tramonto del modello classico della commedia all'italiana. È un tramonto che avviene nella seconda metà degli anni Sessanta, in corrispondenza di precisi riscontri sociali. Come genere, sia pure popolare, di critica e di denuncia, la commedia avverte i limiti del proprio generico "riformismo" dinnanzi alle emergenze "rivoluzionarie" del cosiddetto *nuovo cinema*. Emergenze etiche ed estetiche, e anzi – godardianamente – etiche proprio perché estetiche. Ridicolizzare i *parvenus* del boom economico e mettere bonariamente alla berlina i vizi (soprattutto *privati*) del perbenismo borghese non basta più quando la critica o è radicale o non è. Misurare con gags e battute ad effetto le arretratezze e i ritardi con cui la mentalità dell'italiano "medio" reagisce ai processi di "modernizzazione" (come poteva essere *Se permettete, parliamo di donne*, impostato sull'egotismo degli italiani in mutande) lascia ormai il tempo che trova.

Negli autori della commedia s'insinua il dubbio – anche se quasi mai reso esplicito, sono piuttosto i film a parlare – che la commedia stessa in quanto tale sia un terreno "arretrato" di impegno e di confronto, esattamente come tendono a far credere i "cinenovisti". La svolta di Scola ha luogo con un film che per la prima volta, e forse l'ultima, avverte il bisogno di fare del protagonista – il "borghesissimo" Commissario Pepe – una sorta di eroe positivo, il tipo che paga di persona il torto di scoprire gli altarini del potere alla cui conservazione è preposto. Un poliziotto che si mette contro i superiori: che cosa se non il tentativo di rendere plausibile un progressismo di tipo interclassista nell'istante stesso in cui altri tendono ad acuire al massimo proprio il conflitto di classe (presunto o reale, poco importa)? Per far questo occorre naturalmente che Pepe abbia la giu-

sta drammaticità, non sia pavido e macchiettistico come l'editore Di Salvio dell'immediatamente precedente *Riusciranno i nostri eroi...*

I passi successivi di Scola – nuovamente "comici" ma sempre più venati di una loro triste drammaticità – hanno luogo in quell'universo proletario sui generis che fa da scenario da *Dramma della gelosia* e *Permettete? Rocco Papaleo* nei quali l'elemento passionale tende di per sé ad appiattire i contrasti, collocabili in una dimensione sociale degradata, come ancor più sarà *Brutti, sporchi e cattivi*. Se, nel frattempo, con *La più bella serata della mia vita* viene pronunziata la definitiva "sentenza" nei confronti della borghesia arruffona (il comico si colora di grottesco, con toni quasi granguignoleschi), il tributo all'ideologia delle virtù proletarie è pagato (abbiamo visto come) con *Trevico-Torino...*, dove c'è ben poco da ridere, mentre da *C'eravamo tanto amati* in poi – passando naturalmente per quel film chiave che è *Una giornata particolare* – prende il sopravvento quell'attenzione, mista ad affetto, per i "casi" della vita che conduce, appunto, al recupero della dimensione borghese come dimensione "universale" (la saga de *La famiglia*).

È chiaro che tanta acqua sotto i ponti non è passata solo per Scola. Più in generale, è la società italiana ad aver maturato quel bisogno di "borghesia" che legittima il successo del film. De *La famiglia* non meno che di *Speriamo che sia femmina*, per intenderci e restare nel campo degli artefici di quella che un tempo *fu* (è proprio il caso di dire) la commedia. D'altra parte, come potrebbe essere altrimenti in un contesto post-industriale che va terziarizzando le classi sociali? Stonati, anacronistici risulterebbero oggi gli appelli e gli slogan che solo vent'anni fa sembravano dirompenti. Con Marx in soffitta, anche la sinistra si è fatta paladina del «pensiero debole» che, cinematograficamente parlando, alligna non lontano da quella «tipicità del quotidiano» di cui s'è detto parlando delle prove più mature di Scola.

Ciò che di positivo vi è in questa tendenza risiede in una comprensione del reale sempre meno soggetta all'arbitrarietà dei parametri valutativi. «L'uomo – ricorda Kundera, a proposito di «pensiero debole» – sogna un mondo in cui il bene e il male siano nettamente distinguibili, e questo

perché, innato e indomabile, esiste in lui il desiderio di giudicare prima di aver capito» (*L'arte del romanzo*, op. cit.). Se su questo desiderio si fondano e fanno leva le religioni e le ideologie, non escluse quelle "classiste" che lo scrittore ha conosciuto a proprie spese, la saggezza dell'opera d'arte (del romanzo, dice lui; ma anche del film, aggiungiamo noi) esige che si tenda a "capire" piuttosto che a giudicare. «O Anna Karenina è vittima di un despota ottuso, o Karenin è vittima di una donna immorale; o K., innocente, è schiacciato da un tribunale ingiusto, o dietro il tribunale si nasconde la giustizia divina e K. è colpevole. In questo "aut-aut" è racchiusa tutta l'incapacità di sopportare la sostanziale relatività delle cose umane, l'incapacità di guardare in faccia l'assenza del Giudice Supremo. Ed è questa incapacità che rende la saggezza del romanzo (la saggezza dell'incertezza) difficile da accettare e da capire» (Milan Kundera, op. cit.). Sono parole che ben si adattano a molti film di Scola; sicuramente a *Una giornata particolare*, dove un evento "privato" unico e irripetibile sconvolge ogni certezza, a *Passione d'amore*, dove fa irruzione il fascino "irrituale" della bruttezza, a *La famiglia*, con quel suo non concedersi alcun risentimento.

Mentre nessun richiamo alle «magnifiche sorti progressive» è più possibile (neanche l'ingenuità di sposare le virtù "mediane" di Antonio, il paziente portantino di *C'eravamo tanto amati*), sono piuttosto i sentimenti "primari" a tornare in campo. In quest'ottica va collocata l'importanza, talora debordante, di alcuni temi, come ad esempio quello dell'amicizia in *Maccheroni*, dove Scola si lascia prender la mano dai risvolti edificanti dell'apologo. Lui che vanta una certa padronanza della cultura francese, dovrebbe ben conoscere quell'adagio popolare, entrato in uso anche da noi del resto, in base al quale il meglio è nemico del bene... Intendendo, nel caso specifico, una maggiore e più puntuale attenzione nei confronti di ciò che di ambiguamente disarmante l'accettazione del quotidiano comporta: il giustificare in luogo del comprendere, l'esaltare in luogo del constatare.

Dopo il riepilogo

Dopo *La famiglia*, per più versi e a tutt'oggi film summa di Scola, tanto sotto il profilo tematico quanto sotto quello stilistico, ad arricchire ulteriormente la carriera dell'uomo di cinema vi è l'esperienza produttiva di *Piazza Navona*, condotta insieme allo scenografo Luciano Ricceri, con cui dà vita allo Studio EL. Una serie di sei opere prime, *Piazza Navona*, per la televisione (Raidue), ispirate a quel binomio tipicità del quotidiano-medietà linguistica che costituisce la cifra intima più autentica dell'ultimo Scola. Come l'Olmi della "scuola" di Bassano, anche Scola "osa" con molta concretezza quel passaggio di consegne che resta fra i nodi irrisolti del cinema italiano. «Non per salvare coscienze o per aprire palestre a inutili entusiasmi senili» (dice) ma piuttosto per garantire una "continuità" produttiva senza la quale anche i film dei registi già affermati rischiano seriamente di finire nel cimitero di elefanti degli imperanti palinsesti televisivi.

Pur operando nell'ambito della medesima committenza, il progetto di *Piazza Navona* gioca di contropiede con la televisione, imponendo il modello produttivo in luogo di quello meramente fruitivo e soprattutto consentendo al piccolo schermo di diventare trampolino di lancio per il cinema, piuttosto che restare il luogo dove si consuma – a tutti i livelli – quel che di mitico il cinema ancora possiede. Sei storie, nel caso specifico di *Piazza Navona*, ispirate a fatti di vita ordinaria e rese incredibilmente omogenee da un comune "sentire". Il ruolo di Scola? Oltre a quello, di non poco conto, di esser riuscito a trovare i sei miliardi necessari per il finanziamento, intrecciando collaborazioni anche con la televisione francese, ve ne sono altri, non meno importanti: il coinvolgimento di professionisti come Mastroianni (che appare, nel ruolo di se stesso, in tutti gli episodi), Age (supervisione delle sceneggiature), Trovajoli, ma soprattutto l'essersi prestato a "far bottega". «Ho fatto un lavoro simile a quello che facevano i grandi artigiani del passato con i loro ragazzi di bottega: ho evitato loro di cadere in alcuni errori, ho spiegato le regole del gioco, li ho protetti da qualche ingenuità, gli ho regalato il privilegio di poter rifare una sequenza venuta male» (da un'intervista concessa a «La Stampa», 27 gennaio 1988).

Passando in rassegna i sei film, balza agli occhi un'affinità di tipo anche stilistico e tematico. Così l'intrecciarsi di illusioni e delusioni nel *Mitico Gianluca* di Gianfrancesco Lazotti (il migliore della serie, non da ultimo in ragione degli ottimi Haber e Barbareschi) e in *Amore a cinque stelle* di Roberto Giannarelli, dove sono di scena i ricordi di una generazione che dopo aver tanto sognato e "lottato" si ritrova in braghe di tela; ma anche *Cuore di ladro* di Ugo Fabrizio Giordani e *La vacanza* del francese Roger Guillot, dove l'obiettivo è puntato sui giovanissimi, al di là delle pose e delle mode con le quali il cinema è abituato a confonderli, anonimi stereotipi nella massa indistinta. Con *Fernanda* di Ricky Tognazzi e *O Samba* di Daniele Costantini il discorso tocca anche altre generazioni, sempre però sul filo di piccole grandi emozioni ritrovate dopo anni di solitari silenzi. Troppa ingenua adesione al "quieto" vivere di una società senza tensioni (anche creative)? Può darsi. Diciamo il piacere di raccontare la "straordinaria" esperienza del vivere quotidiano. Libero ciascuno (compreso Scola) di ripartire da qui per altre avventure.

La prima delle quali, nuovamente sul piano registico, è costituita per Scola da *Splendor* (1988), storia di una sala cinematografica di provincia – siamo ad Arpino, nel Basso Lazio – messa alle strette dalla crisi del settore. Nel cast ancora Mastroianni e la novità Troisi, che fra i comici delle ultime generazioni è quello che più sembra avvicinarsi, per indole caratteriale propria, all'umorismo agrodolce e un po' crepuscolare del regista.

Proprietario del cinema Splendor, Jordan si vede costretto a chiudere la sala per mancanza di spettatori, sommerso dai debiti. Con lui, uniti da legami anche sentimentali e affettivi, la cassiera Chantal e il proiezionista Luigi. Jordan, che ama profondamente il cinema e il suo lavoro, figlio del primo esercente cittadino, quando ancora erano in uso le proiezioni ambulanti, le ha tentate tutte per resistere alle lusinghe di un commerciante, che vorrebbe la sala per trasformarla in un grande magazzino, ma non c'è verso di riportare la gente al cinema. A malincuore accetta perciò la chiusura, rievocando i momenti salienti della sala, legati ciascuno a particolari stagioni della storia del cinema e a episodi importanti della propria vita privata. Poi, all'improvviso, quando già gli operai stanno schiodando le poltroncine della sala, ecco avverarsi il sogno: la gente torna al cinema, sorridente e

plaudente come una volta, mentre sullo schermo scorrono le immagini di un celebre film di Frank Capra: *La vita è meravigliosa.*

È ancora la pregnante unicità di un medesimo spazio fisico, irreale e concretissimo, a dimensionare la narrazione scoliana, che colloca il cinema Splendor del film accanto alla sala da ballo della *banlieu* parigina narrata in *Ballando ballando* e all'appartamento borghese del quartiere Prati che faceva da motivo conduttore alle vicende de *La famiglia.* Una sala cinematografica, lo Splendor, che offre al regista – coadiuvato in sede di ricostruzione filmografica dallo storico Gian Piero Brunetta – l'opportunità di rivedere e far vedere le immagini di cinquant'anni di cinema, secondo parametri di gusto propri non sempre peraltro verosimili nel contesto di un locale di provincia, dove è davvero improbabile trovare Bergman in prima visione e il cinema dei paesi dell'Est in rassegna. *Splendor,* che esce nei primi mesi dell'89, dopo che altri due film italiani avevano giocato la carta dell'amarcord cinematografico (*Via Paradiso* di Luciano Odorisio e soprattutto *Nuovo cinema Paradiso* di Giuseppe Tornatore, dapprima ignorato da pubblico e critica e poi, dopo l'Oscar, incensato a piene mani un po' da tutti), dà però l'impressione del film superfluo, girato senza passione, quasi un atto dovuto, *contro* una crisi del cinema che non si sa bene a chi imputare, giacché anche lo squallore del commerciante in agguato, pronto a rilevare l'immobile per farne un supermercato, è da annoverare nella casistica degli effetti, e non certo fra le cause. Che dire, poi, del finale natalizio, felliniano e capriano insieme, stucchevole centone di sovrabbondanza onirica?

Osserva Gianni Canova, sempre attento alle epifanie scoliane, che nel finale di *Splendor* il Jordan di Mastroianni (sempre bravo, ma anch'egli un po' svogliato per l'occasione) assume quasi le sembianze fisiche del regista, rivelandosi quale sorta di suo alter ego, particolare solo apparentemente secondario giacché destinato in realtà a spiegare, nella confusione dei ruoli, certa manierata freddezza del film. «*Splendor* – scrive Canova («Segnocinema», n. 37, marzo 1989) – non è la commossa e nostalgica rievocazione di cinquant'anni di storia del cinema dal punto di vista del

gestore di una sala, bensì dal punto di vista di come i gestori avrebbero dovuto essere secondo un Autore. (...) Un film che è poco più che una *carte blanche à...* o un Monumento al cinema che Scola (assieme alla sua generazione) ha sempre amato. (...) Nella sua "faziosità", l'operazione poteva anche essere legittima e suggestiva: solo che la faziosità andava, appunto, riconosciuta e dichiarata, esposta, assunta come esplicito grimaldello per penetrare tra i "fantasmi" del film». Mentre, a prendere il sopravvento, è la presunta oggettività di un punto di vista per così dire camuffato, adatto forse alla bonarietà del personaggio Jordan (che anche nelle vicende private, mescolate in flashback agli spezzoni filmici, mostra le qualità della sua "leggerezza") ma non certo alle caratteristiche della categoria che quel personaggio simboleggia. «Scola punta dritto alla Storia – prosegue ancora Canova – ambisce alle esemplarità, pretende di trasformare il suo locale di provincia in uno *specimen* di tutte le sale cinematografiche italiane. E allora sbaglia. Per troppo amore, probabilmente, ma sbaglia. Assunti i panni della vestale dei cine-riti, si mette ad officiare la più prevedibile delle cerimonie funebri. Con tanto di lamentosa omelìa. Il cinema è morto o sta morendo. Che peccato. Com'erano belli i tempi in cui la magia del grande schermo incantava grandi e piccoli, mescolando le ruote dentate di *Metropolis* di Fritz Lang con le note della "Marcia trionfale" dell'*Aida*. Ora le cose non vanno più così, le sale si svuotano e del cinema non importa più nulla a nessuno». Cose in massima parte vere, s'intende, ma tante volte dette e già largamente insufficienti in sede pubblicistica, figuriamoci sul grande schermo, dove lo spettatore residuo vorrebbe cogliere i lampi di un possibile riscatto piuttosto che le luci fioche di uno spento epilogo para-natalizio.

Dicevamo di Massimo Troisi e della sua particolare comicità, incline alle atmosfere dell'ultimo Scola perché venata di malinconia, più sotto che sopra le righe. In *Splendor* l'attore napoletano è il proiezionista Luigi, così innamorato del cinema da dedicargli ogni suo istante e ogni sua risorsa, uno che «a furia di passar pellicole considera ormai l'intera realtà in un'ottica da cineteca» (Tullio Kezich, «La Repubblica», 24 febbraio 1989). Sarà anche per questo che la grana del personaggio – seraficamente mania-

cale – resta pur sempre quella di una figurina, simpatica ma posticcia, mentre assai più convincente appare la presenza dell'interprete nel successivo *Che ora è* (1989), con cui Scola partecipa in concorso alla Mostra di Venezia, Coppa Volpi per la migliore interpretazione proprio a Troisi e Mastroianni per la resa, rispettivamente, di un figlio e di un padre dei giorni nostri, inevitabilmente a corto di comunicazione.

Sessantenne avvocato di successo, Marcello Rinaldi si reca a Civitavecchia per incontrare il figlio Michele, che sta finendo di fare il servizio militare. A differenza del padre, tipo esuberante e navigato, Michele è un giovane timido e riflessivo, laureato in lettere senza particolari ambizioni. Egli non mostra affatto di gradire l'invadenza paterna, quel suo presentarsi – dopo tanto tempo – con due costosi regali: macchina di lusso e attico in centro. Accetta, più tardi, un dono per lui più prezioso: un orologio d'argento del nonno ferroviere, ricordo di un'infanzia felice. Fra insopportabili silenzi e ripetuti litigi, padre e figlio passano la giornata insieme. Passeggiano, mangiano, vanno al cinema, fanno visita a Loredana, la ragazza di Michele, alla quale Marcello rivolge domande indiscrete sul conto del figlio. Verso sera, dopo essere stati in un bar dove Michele presenta al padre alcuni dei suoi amici, persone di modeste condizioni, Marcello finisce per suscitare l'indignazione del figlio rivelandogli una presunta infedeltà della madre, avvenuta anni prima. Michele sbotta e se ne va. L'avvocato si reca alla stazione, in attesa del treno per Roma. Inaspettatamente è raggiunto dal figlio, al quale, non sapendo che dire, chiede che ora è.

Dopo aver fatto volentieri a cazzotti negli anni della contestazione, prolungatasi con la sua onda lunga per almeno un decennio, padri e figli scoprono di avere poco o niente da dirsi, gli uni indaffarati ad esibire i loro successi (se ne hanno o ne hanno avuti), gli altri portati – fors'anche per reazione – a fare del disincanto, in ogni materia, il loro *modus vivendi*. Così almeno, in paradigma, il Marcello (Mastroianni) e il Michele (Troisi) del film *Che ora è*, rigorosamente senza interrogativo, giacché – in assenza di argomenti autentici di conversazione – vale il modo di dire, la frase fatta, che interroga paradossalmente il tempo quando non passa mai, esattamente come al cinema, dove l'occhio dello spettatore passa implacabil-

mente dallo schermo all'orologio non appena la noia di un film lo assale. Strumenti di misurazione del tempo, nella sua estensione cronologica, gli orologi ne possono misurare in realtà anche la pesantezza. Esattamente come "pesante" e ingombrante, nonostante l'immagine al solito rassicurante di Mastroianni, appare agli occhi di Michele (ed in parte anche ai nostri) la figura di questo padre che giunge inatteso, pieno di dubbi e di interrogativi sul conto di un figlio di cui dà l'impressione di non essersi mai curato troppo, spinto dall'affetto o più probabilmente dalla curiosità, e naturalmente sicuro di sé, portatore di abitudini e valori ritenuti universali quando invece sono suoi e soltanto suoi, così lontani dal sentire del figlio da divenire motivi in più di incomprensione. Per ragioni che, giustamente, il regista evita di rinvangare, ciò che interessa e che immediatamente intuiamo è che – al di là dei ruoli o in ragione della loro vuota sussistenza – padre e figlio appaiono due perfetti sconosciuti, accomunati da una parentela che è soltanto anagrafica o, peggio, da una incomprensione e da un disinteresse che vengono da lontano. Ma *Che ora è* (il tormentone del titolo fa da motivo verbale ricorrente, com'è ovvio, occupando gli spazi vuoti di un dialogo che fatica a ingranare) non è un film sulla comunicazione impossibile fra padri e figli dei giorni nostri, secondo lo schema di una agnizione cercata ma inevitabilmente mancata. È piuttosto una riflessione ulteriore, nella filmografia di Scola, sul ritrovarsi al di là degli schemi e dei ruoli prestabiliti, cosicché – osserva il regista – «è possibile che in una manciata di ore Marcello e Michele riescano a conoscersi più di quanto non si siano conosciuti in trent'anni», ciascuno accettando la diversità dell'altro piuttosto che continuando ad inseguire un'improbabile identità. Ed il finale, dopo l'ennesimo litigio (il più doloroso, forse), vira per l'appunto in questa direzione, palesando soltanto per pochi attimi (ma quegli attimi sono determinanti) il convergere di un'intesa schietta, non dovuta a necessità e circostanze, risolta sul piano dialogico dalla scherzosa precisione con cui Michele, consultando l'orologio del nonno, comunica finalmente al padre l'ora esatta.

Girato in una livida e desolante Civitavecchia fuori stagione, con la macchina da presa incollata al volto dei protagonisti, pressoché costante-

mente in scena («Scola riduce al minimo l'uso del campo/controcampo – osserva il solito Canova su «Segnocinema», n. 40, novembre 1989 – e preferisce, almeno nella prima parte del film, cercare di far coesistere i due personaggi nella medesima inquadratura, quasi a voler comprimere e condensare il rapporto»), *Che ora è* riavvia alcuni dei principali flussi tematici del regista immettendoli in un contesto per molti versi simile a quello di *Una giornata particolare*. E simile non soltanto per l'ovvio concentrarsi dell'azione nell'arco di uno spazio temporale limitato, o per la dualità del confronto-scontro-incontro, ma anche e soprattutto, ben oltre le somiglianze formali, per gli esiti di un percorso che inizia a farsi transitabile nell'istante stesso in cui i ruoli assegnati e le posizioni preconcette prendono coscienza dei loro limiti, autorizzandone e sollecitandone il superamento. Il tutto in un'ottica di costruzione e rappresentazione assai più fenomenica che psicologica, comportamentale piuttosto che introspettiva, com'è nelle abitudini di Scola e negli sviluppi di una commedia – la sua – orientata a divenire luogo di registrazione delle piccole e grandi dinamiche sociali. Merita inoltre aggiungere che proprio con *Che ora è* – storia di un incontro difficile tra padri e figli – prende avvio la collaborazione di Silvia Scola alle sceneggiature del padre (collaborazione d'ora in poi continuativa), mentre sul versante delle polemiche effimere le cronache dell'epoca narrano il disappunto degli ambienti craxiani per la partecipazione di Scola alla Mostra di Venezia, incompatibile – a loro dire – con il ruolo politico del regista nell'ambito del governo-ombra comunista: farse in uso nell'Italia della cosiddetta "prima repubblica", non ancora scoperchiata dai giudici e bellamente dedita a mungere tangenti trovando per giunta da ridire sulle (presunte) venialità altrui. Niente Leone d'oro, comunque, e soltanto la consolazione di un paio di Coppe Volpi agli ottimi Mastroianni e Troisi.

E *Capitan Fracassa*? Rincorsa da una vita e in qualche modo "esorcizzata" all'epoca de *La terrazza* (ricordate il povero funzionario televisivo di Reggiani, che moriva sui luoghi di Matamoro, ucciso – oltreché dalla depressione – dalla dabbenaggine di un mestierante d'avanguardia viceversa miracolato dal sistema di raccomandazioni?), l'idea di portare sullo

schermo l'amato romanzo ottocentesco di Théophile Gautier si concretizza nel 1990, a Cinecittà, dove disponendo di risorse e mezzi adeguati ("un piccolo kolossal"), Scola ha finalmente la possibilità di coronare questo suo antico desiderio.

Primo Seicento. Dopo aver sostato nel fatiscente castello del Barone di Sigognac (scalcinato ultimo erede della famiglia, che sogna di evadere da quel mondo), un carro di comici proveniente dalla Spagna riprende la strada per Parigi, accettando di portare con sé il giovin signore. Affidato alle cure di Pulcinella, costui suscita subito le attenzioni della scontrosa Serafina e della timida Isabella, nipote e pupilla dello spaccone Matamoro. Con loro, inoltre, il capocomico Tiranno, il vanesio Leandro, madame Leonarda e la giovane Zerbina. Dopo la morte, fra i boschi innevati, di Matamoro, il carro si ferma al castello del Marchese di Bruyère, dove alla compagnia viene chiesto di recitare. È l'occasione che Sigognac attendeva per calcare le scene, occupando il posto di Matamoro e assumendo le sembianze di Capitan Fracassa. Esordio comunque goffo e impacciato, il suo, culminante in un infelice duello con il Duca di Vallombrosa, verso cui convola Isabella, per salvare Sigognac. Abbandonato dalla ragazza e gravemente ferito, il giovane resta con i comici, curato da Serafina, con cui va tessendo una tenera relazione. Nuovamente in forma, riprende i modi spavaldi del suo Capitan Fracassa quando la compagnia giunge finalmente a Parigi, incontrando la simpatia del pubblico.

Concepita in epoca romantica, l'opera di Gautier vede la luce molti anni dopo, nel 1863, quando lo scrittore (fautore del celebre "l'arte per l'arte") ha da tempo maturato il definitivo distacco dalla temperie culturale del primo Ottocento, tornando a coltivare temi, ambienti e stilemi della classicità un tempo così vituperata. Fra le pieghe digressive di avventure narrate con certo ironico distacco e votate ora alla tragicità ora alla comicità, rimane – a modo suo – un possibile "romanzo di formazione", come tale letto da Scola, che adattando e modificando anche sensibilmente la pagina letteraria non nasconde di avervi cercato e trovato costanti che gli sono care da tempo: «Ancora un viaggio.» – confida a Michele Anselmi («L'Unità», 25 febbraio 1990) – «Gira e rigira, i temi dei miei film sono

sempre gli stessi: il tempo, la storia, un piccolo gruppo di persone dentro una casa o una carrozza per raccontare qualcosa che ci riguarda tutti. Il libro di Gautier è pieno di duelli, avventure, con personaggi spesso a una dimensione. Noi, io e Furio Scarpelli, abbiamo pensato di farne una specie di romanzo di formazione. La formazione del giovin Barone di Sigognac: giovane spadaccino in miseria che conoscerà la vita, gioie e dolori, attraverso il teatro, nel rapporto con quella scalcinata compagnia di comici. Siamo all'inizio del Seicento, l'anno è forse il 1623: un secolo pieno di povertà e privilegi. Il carro di Tespi passa dentro queste differenze, nelle campagne, nei borghi, portando un po' di allegria: è il teatro della rivalsa, del risarcimento, della fantasia».

Anziché tornarsene alla vita sonnecchiante del suo rango, il Sigognac di Scola sceglie per sempre Capitan Fracassa, non già per camuffare se stesso, inseguendo chimere, ma per provare ad essere il vero se stesso. È il trionfo del teatro che, come già lo spettacolo di lanterna magica ne *Il mondo nuovo*, apre e chiude il film con i suoi siparietti, sancendo la primazia della rappresentazione come luogo di inveramento dei sogni di cui la vita ha bisogno. Film-metafora (piuttosto che film *di* metafore), dunque, nell'economia di quella eterna "contemporaneità" di cui dicevamo, capace di fare anche del Seicento di Gautier un luogo e un tempo dei giorni nostri, secondo l'impeccabile ed elegante fantasia di finzioni scenografiche destinate continuamente a rilevare l'essenza metalinguistica della messinscena, che è puro teatro nel cinema. Soldi ben spesi, i 15 miliardi de *Il viaggio di Capitan Fracassa*, tanto nel *décor* (firmato dall'immaginifico Ricceri) quanto nell'assortito cast italo-francese, che schiera nei ruoli principali – tutti in parte – Vincent Perez, Ornella Muti, Emmanuelle Béart e Massimo Troisi, per la terza e ultima volta con Scola dopo *Splendor* e *Che ora è*. Il suo Pulcinella è bellissimo e toccante, benché inventato di sana pianta rispetto all'originale di Gautier: «tra un invito da povero alla concretezza ("voglio cinque di tutto") e una fuga dai germi del romanticismo ("meglio essere contenti che felici: la felicità passa, la contentezza dura tutta una vita"), egli racconta in flashback tutta la storia, (...) rivelandosi ancora una volta un meraviglioso attore comico che sa raccontare la tragedia e un grande attore

tragico che vuol far sorridere, erede naturale di Eduardo» (Irene Bignardi, «La Repubblica», 4 novembre 1990). Spettacolo sontuoso ed edificante (edificante nel senso tutt'altro che retorico del termine, giacché edifica la simpatia dello spettatore, coinvolgendolo), l'affresco di Scola denota limiti che hanno semmai a che vedere con la macchinosità della narrazione, non propriamente sciolta e scorrevole come altrove, una sorta di fatica a cambiar scena, quasi che quest'ultima, così ben affidata all'estro degli interpreti, intenda protrarsi all'infinito piuttosto che soggiacere alle regole del montaggio cinematografico. «Le vicissitudini del gruppo, gli incontri e gli amori – osserva Demetrio Salvi su «Cineforum», n. 300, dicembre 1990 – non sono interessanti quanto la cura con la quale Scola e Scarpelli hanno costruito i personaggi: perfetti, complessi, ricchi di sfaccettature, di umori. Vivi. Ma non solo i protagonisti, anche i comprimari e, verrebbe da dire, tutti, fino alle comparse. C'è da imparare. Soprattutto da parte del nuovo cinema italiano, così privo di personaggi intermedi: sembra quasi che, i nuovi autori, non sappiano scrivere che di protagonisti, di gente che domina la scena dall'inizio alla fine». Quanto allo spirito dell'impresa, non sufficientemente apprezzata dal grande pubblico, ne rimane traccia oculare anche in un piccolo film di Vincenzo Badolisani intitolato *Cinecittà, Cinecittà*, storia di un'aspirante attrice (Amanda Sandrelli) e di un aspirante sceneggiatore (Corso Salani) alle prese con il set di un mastodontico kolossal in costume che è per l'appunto il *Capitan Fracassa* di Scola.

Schivo nei riguardi del presenzialismo e contrario ad ogni forma di protagonismo, Scola fa politica da sempre, ma a modo suo, occupandosi di ciò che conosce, in prima fila ultimamente nella battaglia per la soppressione delle interruzioni pubblicitarie durante la trasmissione dei film sul piccolo schermo, e contro la mancanza di un'adeguata regolamentazione nei rapporti fra cinema e televisione. Fa politica culturale alla vecchia maniera, come gli hanno insegnato nella cosiddetta politica-spettacolo. Marco Giusti gli ha scoperto di recente il "neo" di un carosello del 1972 per i cerotti Johnson, ipotizzando altre contraddittorie concessioni del regista alla pubblicità durante e dopo l'epoca del popolare programma televisivo (cfr. *Il grande libro di Carosello*, Sperling & Kupfer, Milano,

1995). Ma il rumore, scespirianamente, è molto per nulla, considerata la coerenza del percorso politico del regista (che se ha girato qualche spot non lo ha certo fatto vendendo l'anima al diavolo, così come i molti documentari militanti non fanno di lui un semplice "agit-prop"). Vero è piuttosto che i film di Scola – quelli che contano davvero nelle filmografie – sembrano risentire sin troppo della crisi di valori e di identità che attanaglia, oltreché il cinema, l'intera sinistra italiana negli anni del riflusso. Quasi che il suo cinema più recente – quello dei secondi anni Ottanta e dei primi anni Novanta – precorra e rifletta, con tutti gli inevitabili limiti del caso, una *impasse* più ampia, politica e sociale.

«Alcuni, e Scola fra questi», osserva assai acutamente Fernaldo Di Giammatteo nel suo *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, «sentono come una colpa gli inevitabili cedimenti alle esigenze dell'industria e finiscono per vivere la loro professione – in un periodo in cui il cinema italiano non pretende più di essere all'avanguardia – come un tradimento degli ideali professati. E reagiscono in maniera scomposta, cercando, talvolta con affanno, di adattare la propria ideologia ai temi futili o divaganti che debbono affrontare, "camuffandola" sotto il velo di situazioni e personaggi troppo fragili *(Passione d'amore)* o in altri modi orientati *(La famiglia)*. Così, soffocati da questa malintesa (e ritardataria) "passione ideologica", perdono i contatti con il mondo dinanzi al quale si erano orgogliosamente presentati non molto tempo prima».

L'abbiamo detto: culmine per più versi di quest'ultimo Scola è proprio un film come *La famiglia*, che colloca nell'immanenza di uno scenario borghese la sua ricerca di identità. Ma siamo certi che quello scenario non sia anche spia di un più generale ripensamento politico? Il desiderio di normalità e di stabilità, che oggi occupa un posto di rilievo nella politica delle forze progressiste («un paese normale» invoca D'Alema), si è imposto per molte vie, una delle quali può anche essere quel cinema medio d'autore praticato da Scola nell'istante stesso in cui ha saputo e voluto esprimere film di "ripensamento" come *La famiglia*, lontanissimo dalle demonizzazioni divertite di un tempo. Militante comunista, il regista vive in prima

persona tutti gli "strappi" del partito in cui continua a militare, dedicando anzi all'ultimo di questi strappi – la svolta di Occhetto, con la trasformazione del PCI in PDS – un film come *Mario, Maria e Mario* (1993), tutt'altro che estraneo alla natura delle mutazioni, benché inadeguato a coglierne fino in fondo la complessità.

Mario e Maria Boschi sono due giovani coniugi iscritti al PCI. Lui lavora come impaginatore al giornale di partito, «L'Unità», lei in una farmacia, impegnati a conciliare il lavoro con la passione politica e con la cura di due vivaci figlioletti. A turbare l'armonia del loro rapporto è la crisi che investe il Partito quando il segretario Occhetto propone di cambiargli nome e simbolo: Mario è favorevole, Maria è contraria. Alla sezione romana dove sono iscritti, Maria fa la conoscenza di un altro Mario, un giovane del Sud schierato come lei contro il cambiamento. Dalla simpatia all'intesa fra i due, il passo è breve, anche se questa nuova relazione produce in Maria l'insorgere di una "strana" malattia, la cui vera natura è intuita dal marito, che le propone di allontanarsi per qualche tempo dalla famiglia al fine di riflettere sull'accaduto. Alla fine tutto sembra ricomporsi.

Mario, Maria e Mario non è il primo film di Scola ambientato fra i riverberi privati del popolo comunista. Tali erano stati in precedenza, procedendo a ritroso nel tempo, *La terrazza*, *C'eravamo tanto amati* ed anche, in parte, *Dramma della gelosia*, assai più efficaci, tuttavia, specie *C'eravamo...* e *Dramma...*, sul piano dell'inventiva mescolanza degli affanni pubblici e privati. Mentre questa più recente incursione nel privato dei militanti smarriti non sembra in grado di oltrepassare la soglia dell'affettuosa testimonianza, film onesto ma "minore", giocato più sulla simpatia degli interpreti (specie Giulio Scarpati e Valeria Cavalli, i coniugi; alquanto spaesato l'altro Mario di Enrico Lo Verso) che sullo spessore – in equilibrio instabile – fra i toni tribunizi del dibattito politico e le ansie di un'intimità familiare turbata non soltanto dalla svolta di Occhetto. Metafore e parallelismi altrove di robusta costituzione cedono qui il passo ad un travaso continuo di livelli, con il risultato di radiografare soltanto superficialmente tanto il contesto politico degli avvenimenti di cui molto si parla quanto lo stato delle relazioni sentimentali che la vicenda va svi-

luppando, un triangolo amoroso troppo zeppo di risvolti "ideologici" per non suonar stonato. Cosicché, se è ancora una "famiglia" ad attrarre l'attenzione del regista, molto poco è detto per spiegarne prima la frattura e poi la ricomposizione, affidata nel finale alle immagini di un video domestico proiettato nel futuro, dopo che a sanare i conflitti politici fra i tre protagonisti del film era provvidenzialmente intervenuto un gruppetto di naziskin, picchiatori alla vecchia maniera, contro i quali non è certo difficile ricomporre l'unità antifascista...

Diverso e ben più complesso, in compenso, il tenore dell'ultimo – a tutt'oggi – lavoro di Scola, quel *Romanzo di un giovane povero* (1995) che prendendo le mosse dall'omonimo caposaldo della letteratura popolare francese del secolo scorso, già svariate volte sullo schermo, attualizza nella dimensione insolitamente cupa di un quartiere capitolino dei giorni nostri gli incubi e le insanità del romanzo di Octave Feuillet. Un film di maiuscola levatura. Acre e torbido, che ha l'effetto di turbare in ragione della sua implosiva violenza.

Come molti giovani di oggi, Vincenzo Persico, laureato in lettere già da qualche anno, non riesce a trovare un'adeguata collocazione professionale, continuamente rimproverato dall'anziana madre pensionata con cui vive, peraltro orgogliosa con i vicini dell'immaginaria posizione sociale del figlio. Vincenzo non ha amici, se ne sta isolato, insensibile persino al richiamo di Andreina, che pure lo ama e lo stima, colpevole – agli occhi del ragazzo – di essere troppo benestante. Un ragazzo frustrato, in definitiva, che rischia di perdere il senso della propria identità, preda dell'inquilino del piano di sotto, tale signor Bartoloni, che dopo qualche bevuta insieme offre al giovane l'opportunità di un immediato arricchimento se costui lo aiuterà togliendogli di mezzo la moglie. Scherzando, un po' bevuto, Vincenzo accetta ad una condizione: che Bartoloni ricambi il favore eliminandogli la madre... La situazione precipita quando la moglie di Bartoloni viene per davvero trovata uccisa, con il giovane Persico colpito da improvviso benessere. Arrestato, non confessa né nega di aver commesso l'omicidio, rifiutando di collaborare con il giudice che conduce le indagini e di confutare le accuse che ora gli vengono mosse anche da Bartoloni. Forse è innocente, vittima di una macchinazione, forse è davvero colpevole: sta di fatto che si rassegna a restare in

carcere, dove insegnando l'italiano ad un gruppo di detenuti extracomunitari sembra in grado di trovare nuove motivazioni.

Pur con qualche dubbio sul finale (troppo "politicamente corretto" per risultare verosimile, quantunque disturbato, oltre i titoli di coda, da un urlo disperato: ma quanti proiezionisti l'avranno fatto sentire, quell'urlo, nelle sale?), e pur con qualche perplessità sulla qualità degli effetti visivi con cui vengono ricostruite le diverse ipotesi intorno al delitto, va finalmente riconosciuto che questo *Romanzo* è un film d'alta scuola, cattivo come i tempi che corrono e giustamente severo nei riguardi di un contesto sociale còlto per quello che è e non per quello che vorremmo che fosse, purtroppo disgregato e sconnesso, fonte di rancori e di inimicizie, di frustrazioni e di sordide rivincite, di solitudini e di ferali incomprensioni. Uno Scola ritrovato, nuovamente in grado di "leggere" l'esistente senza far ricorso alle presunte virtù taumaturgiche di sguardi inutilmente consolatorii. Ma procediamo con ordine, esattamente come fa il regista nella prima parte del film, presentandoci gli attori di questo suo tragico pezzo di nera: da un lato, il "giovane povero" Vincenzo Persico (l'esordiente Rolando Ravello), ossessionato dalla perbenistica mediocrità della madre, che sogna per lui il miraggio di un comunissimo impiego pubblico; dall'altra, il vecchio Bartoloni (un Alberto Sordi al meglio delle sue "perfide" risorse), avido e untuoso, stufo dell'anziana moglie (che pure, un tempo, dice di aver tanto amato) e bramoso di improbabili avventure con la bella pizzicagnola del negozio all'angolo, «un topaccio malefico» – annota Tullio Kezich («Corriere della Sera», 9 settembre 1995) – «ammantato nell'esibizione di una conclamata normalità, frustrato e ipocrita... un ritratto impietoso». Due tipi da "bestiario" della gente comune, in ogni caso, con ambienti ed esperienze familiari a pezzi, delineati da Scola, specie nella prima parte, con la fredda e consumata abilità dell'entomologo, che dispone i suoi reperti sul vetrino osservandone con certosina pazienza il comportamento: l'aspro chiudersi in sé del ragazzo, che niente e nessuno (se non il diabolico Bartoloni...) sembrano più in grado di smuovere; l'estroversa e vigliacca spavalderia del vecchio, che

nella lucida follia della sua senilità sa comunque dove andare a parare, trascinando poco per volta il giovane in un gioco più grande di lui. Nessuno saprà mai com'è veramente morta la signora Bartoloni: se uccisa dal giovane, successivamente premiato dal vecchio o impadronitosi dei soldi che gli erano stati promessi, oppure per mano del marito, poi così furbo da donare il denaro al ragazzo per poterlo incolpare. Forse persino a causa di un banale incidente, reso peraltro inverosimile dalla dinamica dei sospetti. Ma nessuno saprà mai la verità perché in fondo è bene che il giallo rimanga irrisolto («...tornano i conti di una storia scritta con precisione matematica», osserva Irene Bignardi, «La Repubblica», 9 settembre 1995), avvolto nel mistero di una torbida pagina di squallida vita quotidiana, che se alla letteratura francese guarda, fa venire in mente – come hanno osservato in molti (fra gli altri Kezich, Mollica, Magrelli) – assai più Simenon che Feuillet, trovando sul piano cinematografico più di una parentela con le atmosfere di certo Chabrol, non a caso il più convinto simenoniano dei registi d'oltralpe. Uno Scola in *noir*, insomma («anche se il *noir*», osserva ancora Kezich, «pretende di venir trattato in modo specialistico mentre il film, sotto il profilo del poliziesco funziona solo a metà»), che – in concorso a Venezia – avrebbe tranquillamente potuto trovare spazio nei posti più ambiti del *palmarès* finale, viceversa ricordato per il solo premio a Isabella Ferrari quale migliore interprete non protagonista (è Andreina, memorabile per il nevrotico monologo in difesa di Vincenzo davanti al giudice). Ma al di là dei premi, dei festival e persino degli umori di un pubblico oramai così disabituato al cinema italiano da non saperne cogliere le espressioni salutari (*Romanzo* ha avuto vita grama al botteghino), ciò che quest'ultimo film di Scola ha il pregio di esprimere è la statura di un autore che, quando non si fa prendere da sentimentalismi e sconforti, continua a lasciare il segno. Con buona pace di chi (il direttore ed editorialista di «Ciak», Carlo G. Dansi, sul numero di novembre '95 della rivista) trae ingenerosamente spunto, sia pure con sedicente tristezza, da questa vita grama, per consigliare ai «due grandi vecchi, onusti di glorie e ricchezze» (Scola e Sordi), di ritirarsi a «contemplare il loro splendido passato». Bel modo di trattare il cinema italiano e i suoi autori, in linea con gli

insulti e le invettive di moda in quell'era berlusconiana che, al di là dei sorrisi d'ordinanza, ha tutta la cupezza degli scenari che fanno da sfondo al *Romanzo* incriminato.

Scola è un autore che viene dalla commedia, che è stata grande – nel cinema italiano – quando ha saputo aggredire la realtà, guardandola in faccia con la dovuta cattiveria e sbeffeggiandola opportunamente, all'insegna del *castigat ridendo mores*. In *Romanzo di un giovane povero* – forse il film più cupo, in assoluto, di Scola – lo spazio della risata si è definitivamente dissolto. E persino i vezzi della maschera sfatta di Sordi fanno pena, frutto del patetico più che del comico, giacché i nuovi mostri sono così mostruosi da non consentire più alcuna indulgenza, neppure l'indulgenza della risata. Ma nel ricominciare a macinare dubbi, a suggerire interrogativi, a seminare smarrimenti e turbamenti, quella commedia senza più risate, che preso il posto della commedia di un tempo, torna a farsi, con *Romanzo*, intrigante, quasi che anche il minimalismo e le tentazioni del pensiero debole (consciamente o inconsciamente vissuti) siano stati convenientemente metabolizzati dal regista. Che con una trentina di film all'attivo, per alcuni dei quali la nozione di capolavoro non è certo eccessiva, occupa un posto di primo piano nella cultura cinematografica del nostro Paese. Da Ettore il Modesto (ma solo perché continua a non darsi arie, colpa grave in contrade sempre affollate di narcisi cronici), c'è da attendersi ancora qualche impennata di sacrosanto orgoglio cinematografico. Lui, che di "viaggi" se ne intende, sa che la strada da fare resta *sempre* ancora lunga. È uno che viene da lontano. Non si diceva così, una volta?

FILMOGRAFIA

Soggetti e sceneggiature

1952 CANZONI DI MEZZO SECOLO
Regia: Domenico Paolella; *soggetto e sceneggiatura:* Oreste Biancoli, Dino Falconi, Vinicio Marinucci, Ettore Scola; *principali interpreti:* Cosetta Greco, Marco Vicario, Anna Maria Ferrero, Franco Interlenghi.

1953 FERMI TUTTI ARRIVO IO!
Regia: Sergio Grieco; *soggetto:* Mario Amendola, Ruggero Maccari; *sceneggiatura:* Mario Amendola, Carlo Veo, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Tino Scotti, Carlo Romano, Franca Marzi.

CANZONI, CANZONI, CANZONI
Regia: Domenico Paolella; *soggetto e sceneggiatura:* Alvaro F. De Torres, Antonio Ghirelli, Carlo Infascelli, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci, Domenico Paolella, Giuseppe Patroni Griffi, Ugo Pirro, Ettore Scola; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Delia Scala, Silvana Pampanini, Aroldo Tieri.

1954 AMORI DI MEZZO SECOLO
Film a episodi/ep. «1910»; *regia:* Antonio Pietrangeli; *soggetto e sceneggiatura:* Oreste Biancoli, Carlo Infascelli, Vinicio Marinucci, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Rodolfo Sonego; *principali interpreti:* Lea Padovani, Andrea Checchi/ep. «Epoca fascista»; *regia:* Mario Chiari; *soggetto:* Carlo Infascelli; *sceneggiatura:* Oreste Biancoli, Carlo Infascelli, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci, Ettore Scola; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Silvana Pampanini. (Altri episodi: «L'amore romantico» di Glauco Pellegrini; «Guerra 1915-1918» di Pietro Germi; «Napoli '43» di Roberto Rossellini).

DUE NOTTI CON CLEOPATRA
Regia: Mario Mattioli; *soggetto e sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Sophia Loren, Alberto Sordi.

GRAN VARIETÀ
Regia: Domenico Paolella; *soggetto e sceneggiatura:* Oreste Biancoli, Dino Falconi, Michele Galdieri, Carlo Infascelli, Vinicio Marinucci, Domenico Paolella, Ettore Scola, Vincenzo Talarico; *principali interpreti:* Vittorio De Sica, Walter Chiari, Renato Rascel, Alberto Sordi.

UN AMERICANO A ROMA
Regia: Steno; *soggetto e sceneggiatura:* Alessandro Continenza, Lucio Fulci, Ettore Scola, Alberto Sordi, Steno; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Maria Pia Casilio.

ACCADDE AL COMMISSARIATO
Regia: Giorgio C. Simonelli; *soggetto:* Giovanni Grimaldi, Felice Zappulla; *sceneggiatura:* Giovanni Grimaldi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Vincenzo Talarico; *principali interpreti:* Nino Taranto, Alberto Sordi, Walter Chiari, Lucia Bosé.

UNA PARIGINA A ROMA
Regia: Erich Kobler; *soggetto:* Akos Tolnay; *sceneggiatura:* Ettore Scola, Akos Tolnay; *principali interpreti:* Barbara Laage, Alberto Sordi, Anna Maria Ferrero.

ROSSO E NERO
Regia: Domenico Paolella; *soggetto e sceneggiatura:* Giovanni Grimaldi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Vincenzo Talarico; *principali interpreti:* Renato Rascel, Walter Chiari.

1955 CAROVANA DI CANZONI
Regia: Sergio Corbucci; *sceneggiatura:* Galeazzo Benti, Gianni Puccini, Ettore Scola, Piero Vivarelli; *principali interpreti:* Achille Togliani, Memmo Carotenuto, Galeazzo Benti.

BUONANOTTE AVVOCATO!
Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto:* Raffaello Matarazzo; *sceneggiatura:* Giovanni Grimaldi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Alberto Sordi, Felice Zappulla; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Giulietta Masina.

RIDERE, RIDERE, RIDERE!
Regia: Edoardo Anton; *sceneggiatura:* Leo Bomba, Achille Campanile, Guido Leoni, Giuseppe Mangione, Marcello Marchesi, Domenico Paolella, Ettore Scola; *principali interpreti:* Tino Scotti, Ugo Tognazzi, Carlo Dapporto.

ACCADDE AL PENITENZIARIO
Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto:* Felica Zappulla; *sceneggiatura:* Giovanni Grimaldi, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Walter Chiari.

LO SCAPOLO
Regia e soggetto: Antonio Pietrangeli; *sceneggiatura:* Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Fernando Fernán Gomez, Sandra Milo.

I PAPPAGALLI
Regia: Bruno Paolinelli; *sceneggiatura:* Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Ruggero Maccari, Aldo Paolinelli, Bruno Paolinelli, Ettore Scola, da un racconto di Bruno Paolinelli; *principali interpreti:* Aldo Fabrizi, Alberto Sordi, Peppino De Filippo.

1956 GUARDIA, GUARDIA SCELTA, BRIGADIERE E MARESCIALLO
Regia: Mauro Bolognini; *soggetto:* Paolo Frascà; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Nicola Manzari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Gino Cervi.

I GIORNI PIÙ BELLI
Regia: Mario Mattoli; *soggetto:* Laura Petrosi; *sceneggiatura:* Fede Arnaud, Sandro Continenza, Gianni Grimaldi, Ruggero Maccari, Ma-

rio Mattoli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Emma Grammatica, Antonella Lualdi, Franco Interlenghi.

MI PERMETTETE, BABBO?
Regia: Mario Bonnard; *soggetto:* Fulvio Pazziloro; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Aldo Fabrizi.

1957 IL CONTE MAX
Regia: Giorgio Bianchi; *soggetto:* Amleto Palermi; *sceneggiatura:* Giorgio Bianchi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Rodolfo Sonego, Alberto Sordi; *principali interpreti:* Alberto Sordi, Vittorio De Sica.

IL MARITO
Regia: Nanni Loy, Gianni Puccini; *soggetto:* Rodolfo Sonego, Alberto Sordi; *sceneggiatura:* Nanni Loy, Ruggero Maccari, Gianni Puccini, Ettore Scola, Rodolfo Sonego, Alberto Sordi; *principali interpreti:* Alberto Sordi.

1958 NATA DI MARZO
Regia e soggetto: Antonio Pietrangeli; *sceneggiatura:* Age, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Jacqueline Sassard, Gabriele Ferzetti.

TOTÒ NELLA LUNA
Regia: Steno; *soggetto:* Lucio Fulci, Steno; *sceneggiatura:* Sandro Continenza, Ettore Scola, Steno; *principali interpreti:* Totò, Sylva Koscina, Ugo Tognazzi.

1959 PRIMO AMORE
Regia: Mario Camerini; *soggetto:* Age, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Age, Leo Benvenuti, Mario Camerini, Piero De Bernardi, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Carla Gravina, Lorella De Luca.

NEL BLU DIPINTO DI BLU
Regia e soggetto: Piero Tellini; *sceneggiatura:* Ettore Scola, Piero Tellini, Cesare Zavattini; *principali interpreti:* Domenico Modugno, Giovanna Ralli, Vittorio De Sica.

IL NEMICO DI MIA MOGLIE
Regia: Gianni Puccini; *sceneggiatura:* Bruno Baratti, Castellano e Pipolo, Gianni Puccini, Ettore Scola; *principali interpreti:* Marcello Mastroianni, Giovanna Ralli.

NON PERDIAMO LA TESTA
Regia: Mario Mattoli; *soggetto:* Giulio Scarnicci, Renzo Tarabusi; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Giulio Scarnicci, Ettore Scola, Renzo Tarabusi; *principali interpreti:* Ugo Tognazzi, Franca Valeri, Carlo Campanini.

GUARDATELE, MA NON TOCCATELE!
Regia: Mario Mattoli; *soggetto:* Bruno Baratti, Castellano e Pipolo; *sceneggiatura:* Bruno Baratti, Castellano e Pipolo, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Ugo Tognazzi, Caprice Chantal, Johnny Dorelli.

1960 IL MATTATORE
Regia: Dino Risi; *soggetto:* Age, Furio Scarpelli (da uno spunto di Sergio Pugliese); *sceneggiatura:* Sandro Continenza, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Anna Maria Ferrero, Peppino De Filippo.

LE PILLOLE D'ERCOLE
Regia: Luciano Salce; *sceneggiatura:* Bruno Baratti, Ruggero Maccari, Luciano Salce, Ettore Scola, Vittorio Vighi (dalla commedia omonima di Maurice Hennequin e Paul Bilhaud); *principali interpreti:* Nino Manfredi, Sylva Koscina, Vittorio De Sica.

ADUA E LE COMPAGNE
Regia: Antonio Pietrangeli; *soggetto:* Ruggero Maccari, Antonio Pie-

trangeli, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Marcello Mastroianni, Simone Signoret, Sandra Milo.

1961 FANTASMI A ROMA
Regia: Antonio Pietrangeli; *soggetto:* Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola (da un'idea di Sergio Amidei); *sceneggiatura:* Ennio Flaiano, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Vittorio Gassman, Eduardo De Filippo, Tino Buazzelli.

IL CARABINIERE A CAVALLO
Regia: Carlo Lizzani; *soggetto:* Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Nino Manfredi, Peppino De Filippo. (Ettore Scola è accreditato anche come collaboratore alla regia).

1962 ANNI RUGGENTI
Regia: Luigi Zampa; *soggetto:* Sergio Amidei, Vincenzo Talarico, Luigi Zampa; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola, Luigi Zampa; *principali interpreti:* Nino Manfredi, Gino Cervi.

IL SORPASSO
Regia: Dino Risi; *soggetto e sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Dino Risi, Ettore Scola; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant, Catherine Spaak.

LA MARCIA SU ROMA
Regia: Dino Risi; *soggetto e sceneggiatura:* Age, Sandro Continenza, Ghigo De Chiara, Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi.

L'AMORE DIFFICILE
Film a episodi/ep. «Le donne», *regia:* Sergio Sollima; *sceneggiatura:* Sandro Continenza, Ettore Scola, da un racconto di Ercole Patti; *principali interpreti:* Enrico Maria Salerno, Catherine Spaak/ep.

«L'avaro», *regia:* Luciano Lucignani; *sceneggiatura:* Sandro Continenza, Ettore Scola, da un racconto di Alberto Moravia; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Nadja Tiller/ep. «L'avventura di un soldato», *regia:* Nino Manfredi; *sceneggiatura:* Fabio Carpi, Nino Manfredi, Giuseppe Orlandini, Ettore Scola; *principali interpreti:* Nino Manfredi, Fulvia Franco. (Altro episodio: «Il serpente» di Alberto Bonucci).

1963

LA PARMIGIANA
Regia: Antonio Pietrangeli; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Bruna Piatti, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Stefano Strucchi (dal romanzo omonimo di Bruna Piatti); *principali interpreti:* Nino Manfredi, Catherine Spaak.

IL SUCCESSO
Regia: Mauro Morassi; *soggetto e sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Anouk Aimée, Jean-Louis Trintignant.

I MOSTRI
Regia: Dino Risi; *soggetto e sceneggiatura:* Age, Ruggero Maccari, Elio Petri, Dino Risi, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *dialoghi:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi.

I CUORI INFRANTI
Film a episodi/ep. «E vissero felici», *regia:* Gianni Puccini; *soggetto:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Sandro Continenza, Nino Manfredi, Gianni Puccini; *principali interpreti:* Nino Manfredi. (Altro episodio: «La manina di Fatima» di Vittorio Caprioli).

LA VISITA
Regia: Antonio Pietrangeli; *soggetto:* Peppe De Sanctis, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Sandra Milo, François Périer, Mario Adorf.

1964

ALTA INFEDELTÀ

Film a episodi/*soggetto e sceneggiatura:* Age, Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola/ep. «Scandaloso», *regia:* Franco Rossi; *principali interpreti:* Nino Manfredi, Fulvia Franco/ep. «Peccato nel pomeriggio», *regia:* Elio Petri; *principali interpreti:* Charles Aznavour, Claire Bloom/ep. «La sospirosa», *regia:* Luciano Salce; *principali interpreti:* Monica Vitti, Jean-Pierre Cassel, Sergio Fantoni/ep. «Gente moderna», *regia:* Mario Monicelli; *principali interpreti:* Ugo Tognazzi, Michèle Mercier.

IL GAUCHO

Regia: Dino Risi; *soggetto:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola, Tullio Pinelli; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Amedeo Nazzari.

IL MAGNIFICO CORNUTO

Regia: Antonio Pietrangeli; *sceneggiatura:* Diego Fabbri, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Stefano Strucchi (dalla commedia *Le cocu magnifique* di Fernand Crommelynck); *principali interpreti:* Ugo Tognazzi, Claudia Cardinale, Bernard Blier.

1965

I COMPLESSI

Regia: Dino Risi; *soggetto:* Ruggero Maccari, Dino Risi, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Marcello Fondato, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Nino Manfredi, Ilaria Occhini.

IO LA CONOSCEVO BENE

Regia: Antonio Pietrangeli; *soggetto e sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli, Ettore Scola; *principali interpreti:* Stefania Sandrelli, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi.

MADE IN ITALY

Regia: Nanni Loy; *soggetto:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Nanni Loy, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Anna Magnani, Virna Lisi, Sylva Koscina, Jean Sorel.

1967 LE DOLCI SIGNORE
Regia: Luigi Zampa; *soggetto e sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *principali interpreti:* Ursula Andress, Virna Lisi, Marisa Mell, Jean-Pierre Cassel.

1968 IL PROFETA
Regia: Dino Risi; *soggetto e sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Dino Risi, Ettore Scola; *principali interpreti:* Vittorio Gassman, Ann Margret.

1971 NOI DONNE SIAMO FATTE COSÌ
Film a episodi; *regia:* Dino Risi/ep. «Et Dominus venit», *soggetto e sceneggiatura:* Ettore Scola; *principali interpreti:* Monica Vitti/ep. «L'angelo dei cieli», *soggetto e sceneggiatura:* Ettore Scola; *principali interpreti:* Monica Vitti. (Altri episodi: «Una giornata lavorativa», «Romantica», «Mamma», «Schiava d'amore», «Il mondo cammina», «Vietnam», «La motocicletta», «Cuore di padrone», «L'allumeuse», «Chiamate Roma 21-21»).

1984 CUORI NELLA TORMENTA
Regia: Enrico Oldoini; *soggetto e sceneggiatura:* Enrico Oldoini, Furio Scarpelli, Ettore Scola, Carlo Verdone; *principali interpreti:* Carlo Verdone, Lello Arena, Marina Suma.

La filmografia – riveduta e approvata da Scola – tiene conto di quelle curate da Antonio Maraldi, Alberto Cattini e da «La Revue du Cinéma» (cfr. bibliografia), che peraltro differiscono sensibilmente per quanto riguarda l'attribuzione dei primi lavori, spesso non accreditati nei titoli di testa.

Regie

1964 SE PERMETTETE, PARLIAMO DI DONNE
Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia:* Alessandro D'Eva; *scenografia:* Arrigo Breschi; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Marcello Malvestiti; *interpreti:* Vittorio Gas-

sman (il proteiforme Adamo), Maria Fiore (la moglie del «picciotto»), Sylva Koscina (la fidanzata difficile), Antonella Lualdi (la bella frettolosa), Giovanna Ralli (la «professionista»), Eleonora Rossi Drago (la sofisticata), Jeanne Valérie (la moglie del carcerato), Walter Chiari, Umberto D'Orsi, Riccardo Garrone, Attilio Dottesio, Edda Ferronao, Mario Brega, Heidj Stroh, Olga Romanelli; *produzione:* Mario Cecchi Gori per la Fair Film (Roma)/Concordia Film (Parigi); *durata:* 114'.

LA CONGIUNTURA

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia* (Techniscope, Technicolor)*:* Alessandro D'Eva; *scenografia:* Arrigo Breschi; *musica:* Luis Enriquez Bacalov; *montaggio:* Marcello Malvestiti; *interpreti:* Vittorio Gassman (il principe Giuliano), Joan Collins (Jane), Jacques Bergerac (Sandro), Hilda Barry (Dana, la viaggiatrice inglese), Pippo Starnazza, Marino Masè; *produzione:* Mario Cecchi Gori per la Fair Film (Roma)/Concordia Film (Parigi); *durata:* 115'.

1965 THRILLING (episodio IL VITTIMISTA)

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia:* Alessandro D'Eva; *scenografia:* Piero Poletto; *musica:* Ennio Morricone; *montaggio:* Marcello Malvestiti; *interpreti:* Nino Manfredi (Nanni Galassi), Alexandra Stewart (Frida), Magda Konopka (Luciana), Tino Buazzelli (lo psicanalista), Cesare Gelli (Cesarino), Luciano Bonanni (il bagnino Claudio), Piero Poletto (l'analista), Milena Vukotic (assistente di laboratorio), Carlo Cerioni, Luigi Battaglia, Cesare Garbini; *produzione:* Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma).

(Gli altri episodi sono*: Sadik* di Gian Luigi Polidoro e *L'autostrada del sole* di Carlo Lizzani; *durata complessiva:* 117').

1966 L'ARCIDIAVOLO

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia* (Technicolor)*:* Aldo Tonti; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Maurizio Chiari; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Marcello Malvestiti; *interpreti:* Vittorio Gassman (Belfagor, l'Arcidiavolo),

Claudine Auger (Maddalena), Mickey Rooney (Adramelèk), Ettore Manni (Gianfigliazzo), Gabriele Ferzetti (Lorenzo de' Medici), Annabella Incontrera (Lucrezia), Liana Orfei (Olimpia), Sheril Morgan (Clarice), Luigi Vannucchi (Franceschetto), Giorgia Moll (l'aristocratica); *produzione:* Mario Cecchi Gori per la Fair Film (Roma); *durata:* 103'.

1968 RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA?

Soggetto e sceneggiatura: Age, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* (Eastmancolor)*:* Claudio Cirillo; *scenografia:* Gianni Polidori; *costumi:* Bruna Parmesan; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Franco (Kim) Arcalli; *interpreti:* Alberto Sordi (Fausto Di Salvio), Bernard Blier (rag. Ubaldo Palmarini), Nino Manfredi (Oreste Sabatini), Franca Bettoja (Rita Di Salvio), Giuliana Lojodice (Marisa Sabatini), Manuel Zarzo (Pedro Tomeo), José Maria Mendoza (il Leopardo), Erika Blanc (madame Etchendief, la matta), Victor André (padre Francesco), Ramiro Duogo (il meccanico), Clara Montero (Maria Carmen), Domingo Figueras (Durabal), Roberto De Simone (padre Cerioni), Alfredo Marchetti (colonnello Zappavigna), Manuel Marquas (lo «speaker»), Ivo Sebastianelli (Benedetto Campi, il camionista), Edgar Monteiro (il colono Fernando), Claude De Solms (Florinda, moglie di Fernando); *produzione:* Gianni Hecht Lucari e Fausto Saraceni per la Documento Film (Roma); *durata:* 129'.

1969 IL COMMISSARIO PEPE

Soggetto: Ruggero Maccari, Ettore Scola (liberamente tratto dal romanzo omonimo di Ugo Facco De Lagarda); *sceneggiatura:* Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia* (Techniscope, Technicolor)*:* Claudio Cirillo; *scenografia e costumi:* Gianni Polidori; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Tatiana Casini Morigi; *interpreti:* Ugo Tognazzi (il commissario Antonio Pepe), Silvia Dionisio (Silvia), Gaetano Cimarosa (l'agente Cariddi), Marianne Comtel (Matilde), Véronique Vendell (Maristella), Dana Ghia (suor Clementina), Elena Persiani (la contessa Norma), Gino Santercole (Oreste), Elsa Vazzoler (la vecchia prostituta), Giuseppe Maffioli (il mutilato), Rita Calderoni,

Umberto Simonetta, Michele Capnist, Giorgio Casanova, Antonio Cazzola, Anna Gaboardo, Achille Girotto, Arnaldo Geremia, Anacleto Lucangeli, Virgilio Scapin, Ampelio Sommacampagna, Giovanni Venezia, Mirko Vucetich, Paola Natale; *produzione:* Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dean Film/Juppiter Generale Cinematografica (Roma); *durata:* 98'.

1970 DRAMMA DELLA GELOSIA (TUTTI I PARTICOLARI IN CRONACA)

Soggetto: Age, Furio Scarpelli; *sceneggiatura:* Age, Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* (Technicolor): Carlo Di Palma; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Ezio Altieri; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Alberto Gallitti; *interpreti:* Marcello Mastroianni (Oreste Nardi), Monica Vitti (Adelaide Ciafrocchi), Giancarlo Giannini (Nello Serafini), Manolo Zarzo (un amico di Oreste), Marisa Merlin (la sorella di Adelaide), Josefina Serratosa (la moglie di Oreste), Hercules Cortes, Giuseppe Maffioli, Fernando Sanchez-Polak, Corrado Gaipa, Paola Natale, Gioia Desideri, Bruno Scipioni, Nerina Montagnani, Bruno Montinari; *produzione:* Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dean Film/Juppiter Generale Cinematografica (Roma), Midega Film (Madrid); *durata:* 115'.

1971 PERMETTETE? ROCCO PAPALEO

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia* (Eastmancolor): Claudio Cirillo; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Danda Ortona; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Ruggero Mastroianni; *interpreti:* Marcello Mastroianni (Rocco Papaleo), Lauren Hutton (Jenny), Tom Reed («Gengis Khan»), Margot Novak (Linda), Umberto Travaglini (Alcantara), André Pierre Farwagi, Peter Goldfard, Pompeo Capizzano, Nicole Gabucci, Paola Natale; *produzione:* Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dean Film/Juppiter Generale Cinematografica/Rizzoli Film (Roma)/Francoriz Paris Production (Parigi); *durata:* 104'.

1972 LA PIÙ BELLA SERATA DELLA MIA VITA

Soggetto e sceneggiatura: Sergio Amidei, Ettore Scola (dal testo teatrale

La Panne di Friedrich Dürrenmatt); *fotografia* (Technicolor): Claudio Cirillo; *scenografia:* Luciano Ricceri; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Alberto Sordi (Alfredo Rossi), Michel Simon (il procuratore Zorn), Pierre Brasseur (l'avvocato, conte La Brunetière), Charles Vanel (il presidente, giudice Dutz), Claude Dauphin (il cancelliere Bouisson), Janet Agren (Simonetta), Giuseppe Maffioli (Pilet), Hans Ballmann, Dieter Ballmann; *produzione:* De Laurentiis Cinematografica/Intermaco (Roma)/Columbia (Parigi); *durata:* 108'.

1973 TREVICO-TORINO (VIAGGIO NEL FIAT-NAM)
Soggetto e sceneggiatura: Diego Novelli, Ettore Scola; *fotografia* (Eastmancoloro): Claudio Cirillo; *musica:* Benedetto Ghiglia; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Paolo Turco (Fortunato), Vittoria Franzini (Vicky); *produzione:* Unitelefilm (Roma); *durata:* 98'.

1974 C'ERAVAMO TANTO AMATI
Soggetto e sceneggiatura: Age, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* (Technicolor): Claudio Cirillo; *scenografia:* Luciano Ricceri; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni), Stefano Satta Flores (Nicola), Stefania Sandrelli (Luciana), Giovanna Ralli (Elide Catenacci), Aldo Fabrizi (Romolo Catenacci), Marcella Michelangeli (Gabriella), Vittorio De Sica, Federico Fellini, Marcello Mastroianni, Mike Bongiorno, Isa Barzizza, Livia Cerini, Elena Fabrizi, Fiammetta Baralla, Armando Curcio, Carla Mancini, Lorenzo Piani; *produzione:* Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dean Cinematografica/Delta (Roma); *durata:* 125'.

1976 BRUTTI, SPORCHI E CATTIVI
Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola, con la consulenza ai dialoghi di Sergio Citti; *fotografia* (Technicolor): Dario Di Palma; *scenografia:* Luciano Ricceri, Franco Velchi; *costumi:* Danda Ortona; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Nino Manfredi (Giacinto Mazzatella), Francesco Annibaldi (Domizio), Maria Bosco (Gaetana), Giselda Castrini (Lisetta),

Alfredo D'Ippolito (Plinio), Giancarlo Fanelli (Paride), Marina Fasoli (Maria Libera), Ettore Garofalo (Camillo), Marco Marsili (Marco), Franco Merli (Fernando), Linda Moretti (Matilde), Luciano Pagliuca (Romolo), Giuseppe Paravati (Tato), Silvana Priori (la ragazza di Paride), Giovanni Rovini (nonna Antonecchia), Adriana Russo (Dora), Marisa Luisa Santella (Iside), Mario Santella (Adolfo), Francesco Crescimone (il commissario), Beryl Cunningham (la baraccata di colore), Zoe Incrocci (la madre di Tommasina), Ennio Antonelli, Marcello Battisti, Silvia Ferluga, Franco Marino, Marcella Michelangeli, Clarisse Monaco, Aristide Piersanti, Assunta Stacconi; *produzione:* Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion (Roma); *durata:* 116'.

SIGNORE E SIGNORI, BUONANOTTE

Regia collettiva: Luigi Comencini, Nanni Loy, Luigi Magni, Mario Monicelli, Ettore Scola; *soggetto e sceneggiatura:* Age, Luigi Comencini, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Nanni Loy, Ruggero Maccari, Luigi Magni, Ugo Pirro, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* (Colore Cinecittà): Claudio Ragona; *scenografia e costumi:* Lucia Mirisola, Lorenzo Baraldi, Luciano Spadoni; *musica:* Lucio Dalla, Antonello Venditti, Giuseppe Mazzucca, Nicola Samale; *montaggio:* Amedeo Salfa; *interpreti:* Marcello Mastroianni (il mezzobusto TV Paolo T. Fiume), Monica Guerritore (la sua assistente), Vittorio Gassman (l'ispettore Tuttunpezzo), Nino Manfredi (il cardinale Caprettari), Lucretia Love (la professoressa d'inglese), Adolfo Celi (il commendator Palese), Senta Berger (la moglie di Palese), Ugo Tognazzi (un generale/pensionato), Paolo Villaggio (un presentatore TV/il professor Schmidt), Gabriella Farinon (la presentatrice TV), Andrea Ferreol (la perpetua del cardinale Caprettari) Mario Scaccia (un cardinale), Carlo Croccolo (il questore), Eros Pagni, Felice Andreasi, Franco Scandurra, Sergio Graziani, Luigi Uzzo; *produzione:* Cooperativa 15 maggio (Roma); *durata:* 118'.

1977 UNA GIORNATA PARTICOLARE

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola; *collaborazione alla sceneggiatura:* Maurizio Costanzo; *fotografia* (Technicolor):

Pasqualino De Santis; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Enrico Sabatini; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Sophia Loren (Antonietta), Marcello Mastroianni (Gabriele), John Vernon (Emanuele), Françoise Berd (la portiera), Nicole Magny (la figlia del cavaliere), Patrizia Basso (Romana), Tiziano De Persio (Arnaldo), Maurizio Di Paolantonio (Fabio), Antonio Garibaldi (Littorio), Vittorio Guerrieri (Umberto), Alessandra Mussolini (Maria Luisa); *produzione:* Carlo Ponti per la Compagnia Cinematografica Champion (Roma)/Canafox Films Inc. (Montreal); *durata:* 105'.

I NUOVI MOSTRI

Regia collettiva: Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola; *soggetto e sceneggiatura:* Age, Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola, Bernardino Zapponi; *fotografia* (colore Technospes)*:* Tonino Delli Colli; *scenografia:* Luciano Ricceri; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Alberto Gallitti; *interpreti:* «L'uccellino della Val Padana», Ugo Tognazzi (il marito), Orietta Berti (la cantante)/«Con i saluti degli amici», Gianfranco Barra (il mafioso)/«Tantum ergo», Vittorio Gassman (il cardinale), Luigi Diberti (il parroco contestatore)/«Autostop», Ornella Muti (l'autostoppista), Eros Pagni (l'automobilista)/«First Aid», Alberto Sordi (lo snob)/«Il sospetto», Vittorio Gassman (il commissario), Ugo Tognazzi (il cuoco)/«Pornodiva», Eros Pagni/«Come una regina», Alberto Sordi (il nuovo ricco)/«Cittadino esemplare», Vittorio Gassman (il borghese)/«Mammina mammona», Ugo Tognazzi (il figlio), Nerina Montagnani (la madre)/«Sequestro di persona», Vittorio Gassman (il marito)/«Senza parole», Ornella Muti (la hostess), Yorgo Voyagis (il viaggiatore)/«Elogio funebre», Alberto Sordi (un comico); *produzione:* Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dean Film (Roma); *durata:* 115'.

L'episodio *Come una regina* è integralmente ripreso nel film *La vita comincia a...*, distribuito nel 1983 dalla Sampaolo Film, affiancato agli episodi *...76 anni* di J. Meredyth Lucas, *Weekend* di A. Zaninovic, *Una lettera per Mary* di J. Weinstein.

1980 LA TERRAZZA

Soggetto e sceneggiatura: Age, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* (colore Technospes)*:* Pasqualino De Santis; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Ezio Altieri; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Marcello Mastroianni (Luigi, giornalista), Ugo Tognazzi (Amedeo, produttore), Vittorio Gassman (Mario, senatore comunista), Jean-Louis Trintignant (Enrico, sceneggiatore), Serge Reggiani (Sergio, funzionario televisivo), Stefano Satta Flores (Tizzo, critico cinematografico), Stefania Sandrelli (Giovanna), Carla Gravina (Carla), Ombretta Colli (Enza), Galeazzo Benti (Galeazzo), Milena Vukotic (Emanuela), Age (lo psichiatra), Leo Benvenuti (un ospite), Ugo Gregoretti (altro ospite), Lucio Lombardo Radice, Mino Monicelli (il presidente della RAI), Lucio Villari (il padrone di casa), Hélène Ronée (la padrona di casa), Marie Trintignant (Isabella), Venantino Venantini (un ospite), Olimpia Carlisi (un'ospite), Simonetta Del Frate (Ada), Graziella Galvani (una scrittrice), Fabio Garriba (Giorgio Campi, regista), Margherita Horowitz (un'ospite), Carlo Cattaneo (Roberto), Ghigo Alberani (professor Pomarangio), Francesco Maselli; *produzione:* Pio Angeletti e Adriano De Micheli per la Dean Film International (Roma)/Les Films Marceau/Cocinor (Parigi); *durata:* 155'.

1981 PASSIONE D'AMORE

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Ettore Scola, dal romanzo *Fosca* di Igino Ugo Tarchetti; *fotografia* (Eastmancolor)*:* Claudio Ragona; *scenografia:* Fiorenzo Senese; *costumi:* Gabriella Pescucci; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Bernard Giraudeau (Giorgio Bacchetti), Valeria D'Obici (Fosca), Jean-Louis Trintignant (l'ufficiale medico), Massimo Girotti (il colonnello), Laura Antonelli (Clara), Bernard Blier (il maggiore Tarasso), Gerardo Amato (il tenente Baggi), Sandro Ghiani (l'attendente di Bacchetti), Alberto Incroci (il capitano Rivolti), Rosaria Schemmari (la dama di compagnia di Fosca), Francesco Piastra (l'attendente del colonnello), Saverio Vallone (il tenente biondo), Franco Committeri (il marito di Clara); *produzione:* Franco Committeri per la Massfilm (Roma)/Les Films Marceau/Cocinor (Parigi); *durata:* 118'.

1982 IL MONDO NUOVO

Soggetto e sceneggiatura: Sergio Amidei, Ettore Scola; *fotografia* (colore; Technovision)*:* Armando Nannuzzi; *scenografia:* Dante Ferretti; *costumi:* Gabriella Pescucci; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Jean-Louis Barrault (Restif de la Bretonne), Marcello Mastroianni (Giacomo Casanova), Hanna Schygulla (contessa Sophie de la Borde), Harvey Keitel (Tom Paine), Jean-Claude Brialy (monsieur Jacob), Daniel Gélin (l'industriale De Wendel), Andrea Ferreol (Adelaide Gagnon), Michel Vitold (il magistrato De Florange), Laura Betti (la soprano Virginia Capacelli), Enzo Jannacci (il banditore del 'mondo niovo'), Pierre Malet (Emile Delage, studente rivoluzionario), Hugues Quester (l'ufficiale Jean-Louis Romeuf), Dora Doll (Nanette Precy), Caterina Boratto (madame Faustine), Jean-Louis Trintignant (monsieur Sauce), Didi Perego (madame Sauce), Evelyne Dress (Agnès, la figlia di Restif), Aline Messe (Marie-Madeleine), Patrick Osmond (il maggiore della Guardia Nazionale), Jacques Peyrac (il postiglione), Claude Le Gross (il sergente di Sainte-Menehould), Agnès Nobécourt (Hubertine), Maurice Jacquemont (il locandiere di Chaintrix), Roger Trapp (il fabbro di Meaux), Annie Bell (la prostituta dalle calze verdi), Fausto Di Bella (il cuoco), Jacques Zanetti (il giovane comiziante), Antonella Cancelleri (la locandiera di Varennes), Robert Nogart (il mendicante di Chaintrix), Bruno Du Louvat (Gabriel Vallet), Noëlle Mesny (la ragazza di Meaux), Jean Carré (contadino di Chaintrix), Jean Tatu (contadino di Chaintrix), Albert Michel (l'abate Pothier), Enrico Berggier (il barone Goguelat); *produzione:* Renzo Rossellini per l'Opera Film (Roma)/Gaumont/FR3 (Parigi); *durata:* 151'.

1983 BALLANDO, BALLANDO

Sceneggiatura: Ruggero Maccari, Jean-Claude Penchenat, Furio Scarpelli, Ettore Scola (dallo spettacolo teatrale *Le bal*, creato dal Théâtre du Campagnol su un'idea originale di Jean-Claude Penchenat); *fotografia* (colore)*:* Ricardo Aronovich; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Ezio Altieri, Françoise Tournafond; *musica:* Vladimir Cosma, con la consulenza di Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Christophe Allwright (il giovanotto di

periferia/il giovanotto ossigenato), Aziz Arbia (il giovane operaio/il soldato americano con la tromba), Marc Berman (l'aristocratico/l'imbroglione/il collaborazionista/l'uomo del mercato nero), Régis Bouquet (il padrone della sala/il contadino/l'uomo che protesta), Chantal Capron (la mannequin/la crocerossina/la ragazza borghese/l'emula di Ginger Rogers), Martine Chauvin (la giovane fioraia/la studentessa/l'amica del ragazzo serio), Liliane Delval (la donna dai capelli lunghi/l'alcolizzata/l'amica del sosia di Gabin), Francesco De Rosa (Toni, il cameriere/il barman), Rossana Di Lorenzo (la signora), Etienne Guichard (lo studente/il professore), Raymonde Haudeline (l'operaia/la donna del partigiano/la venditrice/Ginette Leclerc), Arnault Lecarpentier (il tipografo/lo studente serio), Olivier Loiseau (il fratello dell'operaia/il soldato americano miope), Nanni Noël (la donna di piacere/la ragazza ebrea/la rifugiata senza famiglia), Jean-Claude Penchenat (il vecchio professore con la Bibbia/l'intellettuale/l'emulo di Fred Astaire), Jean-François Perrier (il sacrestano amoroso/il colonnello della Wehrmacht/il ballerino di boogie), Anita Picchiarini (l'amica dell'operaia/la magliaia/la fidanzata del partigiano/l'amica del ballerino di boogie), François Pick (lo studente/un amico), Geneviève Rey-Penchenat (l'aristocratica/la borghese/un'amica), Danielle Rochard (la fattorina/la violinista/la ragazza ossigenata/Veronica Lake), Monica Scattini (la ragazza miope), Michel Toty (l'operaio specializzato/il partigiano), Michel van Speybroek (l'uomo che viene da lontano/il sosia di Jean Gabin); *produzione:* Giorgio Silvagni per la Cinéproduction S.A./Films A2 (Parigi)/Massfilm (Roma)/ONCIC (Algeri); *durata:* 100'.

1985 MACCHERONI

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* (colore)*:* Claudio Ragona; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Nanà Cecchi; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Carla Simoncelli; *interpreti:* Jack Lemmon (Robert Traven), Marcello Mastroianni (Antonio Jasiello), Daria Nicolodi (Laura Di Falco), Isa Danieli (Carmelina Jasiello), Maria Luisa Santella (la portiera), Patrizia Sacchi (Virginia), Bruno Esposito (Giulio Jasiello), Orsetta

Gregoretti (l'attrice di teatro), Jean-François Perrier (discografico francese), Marc Berman (un altro discografico francese), Fabio Tenore, Giovanna Sanfilippo, Marta Bifano, Aldo De Martino, Clotilde De Spirito, Carlotta Ercolino; *produzione:* Luigi e Aurelio De Laurentiis, Franco Committeri per la Massfilm (Roma); *durata:* 107'.

1987 LA FAMIGLIA

Soggetto e sceneggiatura: Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia* (colore): Ricardo Aronovich; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Gabriella Pescucci; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Franco Malvestiti; *interpreti:* Vittorio Gassman (il vecchio nonno/il nipote Carlo da 40 a 80 anni), Stefania Sandrelli (Beatrice, sua moglie, da 28 a 48 anni), Fanny Ardant (Adriana da adulta), Jo Champa (Adriana da giovane), Cecilia Dazzi (Beatrice a 18 anni), Andrea Occhipinti (Carlo da 20 a 30 anni), Carlo Dapporto (Giulio, fratello di Carlo, da 48 a 78 anni), Massimo Dapporto (Giulio, da 28 a 48 anni), Alberto Gimignani (Giulio da giovane), Athina Cenci (zia Margherita), Monica Scattini (zia Ornella), Alessandra Panelli (zia Luisa), Ottavia Piccolo (Adelina, la cameriera), Memè Perlini (Aristide, padre di Carlo), Hania Kochansky (Susanna, madre di Carlo), Renzo Palmer (zio Nicola), Giuseppe Cederna (il cugino Enrico), Jacques Peyrac (il dottor Giordani), Philippe Noiret (Jean-Luc, fidanzato di Adriana), Barbara Scoppa (Maddalena, figlia di Carlo e di Beatrice), Ricky Tognazzi (Paolino, suo fratello), Dagmar Lassander (Marika, moglie di Paolino), Massimo Venturiello (Armando, marito di Maddalena), Sergio Castellitto (Carletto, nipote di Carlo), Andrea Aronovich (Marina, figlia di Giulio), Silvana De Santis (Juliette), Silvana De Santis (l'altra Juliette), Tony De Leo (zio Michele), Alessandra Zoppi (sua moglie), Francesca Balletta, Patrizio Cerusico; *produzione:* Franco Committeri per la Massfilm/Cinecittà (Roma)/Les films Ariane/Cinemax (Parigi), con la collaborazione di RAI 1; *durata:* 127'.

1988 SPLENDOR

Soggetto e sceneggiatura: Ettore Scola; *fotografia* (panoramica, colore): Luciano Tovoli; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Gabriella Pe-

scucci; *musica*: Armando Trovajoli; *montaggio:* Franco Malvestiti; *interpreti:* Marcello Mastroianni (Jordan), Massimo Troisi (Luigi), Marina Vlady (Chantal), Paolo Panelli (sor Paolo), Pamela Villoresi (Eugenia), Giacomo Piperno, Ferruccio Castronovo, Mauro Bosco, Nicoletta Della Corte, Gilda Desideri; *produzione:* Mario e Vittorio Cecchi Gori per Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Studio EL (Roma)/Gaumont, Général d'Images (Parigi) e Rai; *durata:* 115'.

1989 CHE ORA È

Soggetto: Ettore Scola; *sceneggiatura:* Ettore Scola, Beatrice Ravaglioli, con la collaborazione di Silvia Scola; *fotografia* (Panoramica, colore): Luciano Tovoli; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Gabriella Pescucci; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Marcello Mastroianni (Marcello, il padre), Massimo Troisi (Michele, il figlio), Anne Parillaud (Loredana), Renato Moretti, Lou Castel; *produzione:* Mario e Vittorio Cecchi Gori per Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, Studio EL (Roma)/Gaumont (Parigi); *durata:* 102'.

1990 IL VIAGGIO DI CAPITAN FRACASSA

Soggetto: dal romanzo di Théophile Gautier, rielaborato da Vincenzo Cerami, Fulvio Ottaviano, Silvia Scola; *sceneggiatura:* Ettore Scola, Furio Scarpelli; *fotografia* (Panoramica, colore): Luciano Tovoli; *scenografia:* Luciano Ricceri, Paolo Biagetti; *costumi:* Odette Nicoletti; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani, Franco Malvestiti; *interpreti:* Massimo Troisi (Pulcinella), Ornella Muti (Serafina), Vincent Perez (Sigognac), Emmanuelle Béart (Isabella), Jean-François Perrier (Matamoro), Massimo Wertmüller (Leandro), Remo Girone (Vallombrosa), Marco Messeri (Bruyère), Fiorenzo Fiorentini (Pietro), Claudio Amendola (Agostino), Toni Ucci (il Tiranno), Lauretta Masiero (Madame Leonarda), Tosca d'Aquino (Zerbina), Ciccio Ingrassia (servitore di Sigognac); *produzione*: Franco Committeri e Luciano Ricceri per Mass Film, Studio EL (Roma)/Gaumont (Parigi); *durata:* 132'.

1993 MARIO, MARIA E MARIO

Soggetto: Ettore Scola; *sceneggiatura:* Ettore Scola, Silvia Scola; *fotografia* (Panoramica, colore): Luciano Tovoli; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Elisabetta Montaldo; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Giulio Scarpati (Mario Boschi), Valeria Cavalli (Maria Boschi), Enrico Lo Verso (l'altro Mario), Laura Betti, Willer Bordon, Rosa Ferraiolo, Giorgio Giuliano, Valter Lupo, Rocco Mortelliti, Giovanni Bagnino, Pierre Forget, Maria De Rose, Mariangela Fremura, Giancarlo Lizzani, Bedy Moratti, Paolo Teodoli, Jacques Alric; *produzione:* Franco Committeri e Luciano Ricceri per Mass Film, Studio EL, Matopigia (Roma)/Les Films Alain Sarde, Filmtel (Parigi); *durata:* 112'.

1995 ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO

Soggetto: Ettore Scola; *sceneggiatura:* Ettore Scola, Silvia Scola, Giacomo Scarpelli; *fotografia* (Cinemascope, colore): Franco Di Giacomo; *scenografia:* Luciano Ricceri; *costumi:* Enrico Sabbatini, Simonetta Leoncini; *musica:* Armando Trovajoli; *montaggio:* Raimondo Crociani; *interpreti:* Alberto Sordi (il signor Bartoloni), Rolando Ravello (Vincenzo Persico), André Dussolier (il sostituto procuratore Moscati), Isabella Ferrari (Andreina), Renato De Carmine (l'avvocato Cantini), Gianfelice Imparato (Finelli, assistente del procuratore), Sara Franchetti (la madre di Vincenzo), Gea Martire (l'inquilina folle), Gloria Sirabella (la pizzicagnola), Aida Billardelli (la signora Bartoloni), Enzo Monteduro (l'avvocato Di Peggio), Barbara D'Urso (la madre dello studente), Mario Carotenuto (il signor Pieralisi); *produzione:* Franco Committeri e Luciano Ricceri per Mass Film, Studio EL, Matopigia, Istituto Luce (Roma)/Les Films Alain Sarde (Parigi); *durata:* 120'.

Produzioni

1988 PIAZZA NAVONA (tv)

Sei opere prime prodotte da Ettore Scola e Luciano Ricceri per RAI DUE; *ideazione e coordinamento:* Ettore Scola; *supervisione delle sce-*

neggiature: Age; *produzione:* RAIDUE, Studio EL, Cinecittà (Roma), Telemax (Parigi); in tutti gli episodi compare Marcello Mastroianni nel ruolo di se stesso.

Il mitico Gianluca
Regia: Gianfrancesco Lazotti; *principali interpreti:* Luca Barbareschi, Alessandro Haber, Fanny Ardant (trasmetto il 28 gennaio).
Amore a cinque stelle
Regia: Roberto Giannarelli; *principali interpreti:* Mariangela Melato, Sergio Castellitto (trasmesso il 4 febbraio).
Cuore di ladro
Regia: Ugo Fabrizio Giordani; *principali interpreti:* Luca Morosino, Fabrizio Cerusico (trasmesso l'11 febbraio).
Fernanda
Regia: Ricky Tognazzi; *principali interpreti:* Margarita Lozano, Anouk Aimée, Eros Pagni (trasmesso il 18 febbraio).
O Samba
Regia: Daniele Costantini; *principali interpreti:* Carlo Monni, Galeazzo Benti (trasmesso il 3 marzo).
La vacanza
Regia: Roger Guillot; *principali interpreti:* Michel Blanc, Catherine Hosmaline (trasmesso il 10 marzo).

Ettore Scola risulta inoltre autore o co-autore dei seguenti documentari politici: *«Lotta continua» a Napoli* (16 mm., 1971), *Festa dell'Unità a Roma* (16 mm., 1972), *Cortometraggio a favore della campagna per il referendum sul divorzio* (16 mm., 1975), *Confronto, partecipazione, unità* (16 mm., 1975), *Le borgate di Pasolini* (16 mm., 1976, insieme a Bertolucci, Cavani, Monicelli), *Cortometraggio per le elezioni europee* (16 mm., 1979), *Vorrei che volo* (16 mm., 1980), *L'addio a Enrico Berlinguer* (1984, realizzato insieme ad altri 39 registi); *Roma, dodici novembre 1994* (1995, realizzato insieme ad altri 42 registi).

VIDEOGRAFIA

La congiuntura, COLUMBIA TRISTAR HOME VIDEO
Thrilling, DOMOVIDEO
L'arcidiavolo, GENERAL VIDEO, CECCHI GORI HOME VIDEO
Riusciranno i nostri eroi..., COLUMBIA TRISTAR HOME VIDEO
Il commissario Pepe, CREAZIONI HOME VIDEO
Dramma della gelosia, CREAZIONI HOME VIDEO, PANARECORD, DEAN FILM
Permettete? Rocco Papaleo, DOMOVIDEO
C'eravamo tanto amati, VIDEOGRAM, NUMBER ONE VIDEO
Brutti, sporchi e cattivi, GENERAL VIDEO, SAN PAOLO AUDIOVISIVI
Signore e signori, buonanotte, CREAZIONI HOME VIDEO
I nuovi mostri, PANARECORD
Una giornata particolare, GENERAL VIDEO, SAN PAOLO AUDIOVISIVI, DE AGOSTINI
La terrazza, PANARECORD
Passione d'amore, CREAZIONI HOME VIDEO
Il mondo nuovo, DURIUM HOME VIDEO, VIDEA, CDE HOME VIDEO
Ballando, ballando, CREAZIONI HOME VIDEO, MONDADORI VIDEO
Maccheroni, RICORDI VIDEO, VIVIVIDEO
La famiglia, CREAZIONI HOME VIDEO
Splendor, VIVIVIDEO
Il viaggio di Capitan Fracassa, VIVIVIDEO
Che ora è, VIVIVIDEO

INDICE

PARLANDO PARLANDO 5
A TUTTO CINEMA 13
Impara l'arte 13
Come sta la commedia? 19
Proletari senza rivoluzione 36
La saggezza (dell'incertezza) 69
Dopo il riepilogo 93
FILMOGRAFIA 110
VIDEOGRAFIA 132

l'Unità

Direttore: Walter Veltroni
Condirettore: Giuseppe Caldarola
Direttore editoriale: Antonio Zollo
Vicedirettore: Giancarlo Bosetti, Marco Demarco
Redattore capo centrale: Luciano Fontana,
Pietro Spataro (Unità 2)

L'Arca Società Editrice dell'Unità s.p.a.

Presidente: Antonio Bernardi

Amministratore delegato e Direttore generale:
Amato Mattia

Vicedirettore generale:
Nedo Antonietti, Alessandro Matteuzzi

Consiglio d'amministrazione:
Antonio Bernardi, Alessandro Dalai,
Elisabetta Di Prisco, Simonetta Marchini,
Amato Mattia, Gennaro Mola,
Claudio Montaldo, Ignazio Ravasi,
Gianluigi Serafini, Antonio Zollo

Redazione Iniziative Editoriali

Copertina: Giovanni Lussu
Foto: Agenzia Contrasto

Supplemento al n. 49 dell' 11-12-95 dell'Unità
Edizione fuori commercio
riservata ai lettori e abbonati dell'Unità

Finito di stampare dicembre 1995
presso AME Stab. NSM Cles