



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in
Filologia, Linguistica e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

La maschera dell'italiano medio

**Un'analisi retorica delle sceneggiature di Rodolfo Sonego tra gli anni
Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta**

Relatore

Ch.mo Prof. Alessio Cotugno

Correlatore

Ch.mo Prof. Alessandro Cinquegrani

Laureando

Gianluca Verdelli

Matricola 902731

Anno Accademico

2025 / 2026

Indice

I. Per una retorica della sceneggiatura. Linguaggio, interpretazione e trasmutazione del testo cinematografico	10
I.1. La possibilità di un dialogo tra linguaggio e cinema	12
I.2. Per un'ermeneutica della sceneggiatura	14
I.3. Verso una retorica della sceneggiatura	19
I.4. Morfologia retorica della sceneggiatura	23
I.5. La sceneggiatura come retorica dell'incompletezza	31
II. Rodolfo Sonego: Dalla formazione neorealista alla retorica del personaggio comico	35
II.1. Biografia	38
II.2. Dalle macerie della guerra al prestigio cinematografico italiano degli anni Cinquanta: neorealismo e commedia all'italiana.	42
II.3. Una coppia improbabile, ma efficace: il fecondo sodalizio tra Rodolfo Sonego e Alberto Sordi	48
II.4. Questione linguistica	52
III. I caratteri dell'italiano medio: retorica, autorappresentazione e crisi identitaria nelle sceneggiature di Rodolfo Sonego degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta	56
III.1. <i>Un eroe dei nostri tempi</i> : la retorica della paura e dell'opportunismo	60
III.2. <i>Il marito</i> : matrimonio e mascolinità in crisi	67

III.3. <i>Il vigile</i> : pseudo-retorica dell'autorità e satira dell'eroe involontario	75
III.4. <i>Il seduttore</i> : il fallimento del dongiovanni	85
III.5. La retorica come maschera	91
Conclusione	95
Appendice	98
Filmografia di Rodolfo Sonego	99
Bibliografia	104

Introduzione

Avevo tre anni quando per la prima volta mia madre mi portò al cinema. Ricordo di aver visto un cartone animato che raccontava di un pesce arancione in cerca di suo figlio, perso nell'immensità dell'oceano. Conservo con grande dolcezza il ricordo del luogo in cui provai l'ebbrezza di ritrovarmi a tu per tu col grande schermo: un cinema costruito dentro le mura medievali della città di Arezzo, le cui sale, allestite con iconiche poltrone in velluto verde, sembrano bloccate in un tempo né vicino né troppo lontano. All'inizio degli anni Duemila era ancora possibile vedere i film del palinsesto in una sala all'aperto – solo il fine settimana, sia chiaro – e fu proprio lì, sotto le stelle, che mi innamorai della settima arte. Certo, già a casa ero solito consumare cassette VHS e DVD come un forsennato, ma queste erano nulla in confronto all'incanto e alla meraviglia prodotti dalla visione in sala, in uno schermo ben più grande di quello della televisione, circondato da suoni totalizzanti e rigorosamente munito di caramelle gommose. Sono passati più di vent'anni da quando quel bambino si è stupito per la prima volta nel cinema arroccato sulle pietre delle mura aretine, ma la passione non è diminuita, anzi è cresciuta, si è sviluppata, è diventata anche lavoro, talvolta. In ogni caso, con le stesse caramelle gommose, con la bocca spalancata e sicuramente più composto durante la proiezione, quel bambino sono ancora io. Il cinema mi accompagna da sempre, perciò ho imparato anche a distaccarmi, quando è necessario, dalla sua magia, per approfondirne aspetti tecnici, professionali, storici e, come nel caso di questa ricerca, strutturali e linguistici. Ben presto ho scoperto che prima di poterlo vedere realizzato, un film deve essere scritto: si parte con un'idea, il soggetto, e se ne sviluppano storia, scene e dialoghi nella sceneggiatura.

La natura di questo testo è ambigua: esso viene scritto, ma si compie pienamente solo nel momento in cui viene realizzata l'opera audiovisiva; possiede una forma leggibile, ma è diretto verso la propria trasformazione in immagini, suoni e gesti. Qual è la sua utilità? È da considerarsi un testo provvisorio, puramente tecnico, subordinato alla realizzazione filmica? Oppure è la forma scritta che contiene, in senso deterministico, il prodotto audiovisivo? Se così fosse, si potrebbe affermare che da una stessa sceneggiatura chiunque trarrebbe lo stesso e identico film? Sono proprio la sua incompiutezza e la sua condizione intermedia a costituire il punto di partenza della presente ricerca, che intende

osservare il testo sceneggiato come luogo di organizzazione retorica del senso. Da qui la prima questione dell'indagine: in che modo questa disciplina consente di analizzare la sceneggiatura come dispositivo di costruzione del senso? Dal momento che risulterebbe insufficiente rispondere a questo quesito senza applicarlo a un caso studio, si è scelto di concentrare l'analisi sulle sceneggiature di Rodolfo Sonego scritte tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, nello specifico quelle che hanno Alberto Sordi come interprete principale: *Il seduttore* (1954), *Un eroe dei nostri tempi* (1955), *Il marito* (1957) e *Il vigile* (1960). Il filo conduttore che unisce queste pellicole non è solo il fatto che sono frutto della collaborazione tra lo sceneggiatore bellunese e l'attore romano, ma anche che tutte rappresentano uno stesso tipo sociale: l'uomo italiano medio e i suoi vizi, le sue contraddizioni, la sua morale. Il riconoscimento di tale modello ha condotto a un'ulteriore domanda di ricerca: se il dialogo tra retorica e sceneggiatura è possibile, allora come agisce il testo in veste di dispositivo di costruzione del personaggio e della sua autorappresentazione? E ancora, in che modo vengono costruiti i dialoghi, le strategie discorsive, le situazioni narrative e l'antitesi tra ciò che tali soggetti dicono e ciò che fanno?

L'obiettivo della tesi è dunque quello di analizzare la retorica della sceneggiatura, al fine di esaminarne il funzionamento all'interno delle pellicole citate, per smascherare la natura di personaggi intenti a colmare la distanza tra la propria condizione reale e l'immagine sociale che desiderano proiettare. Non si vogliono perciò individuare le figure e gli ornamenti del testo sceneggiato, quanto piuttosto osservare come la scrittura filmica organizzi un sistema di effetti: essa orienta lo sguardo interpretativo del futuro spettatore, costruisce la verosimiglianza, predispone gli elementi che rendono evidenti le contraddizioni dei personaggi.

Il percorso di ricerca si sviluppa a partire da un inquadramento teorico per giungere successivamente all'analisi testuale, tenendo in considerazione da un lato la dimensione verbale e dall'altro la capacità di alludere alle immagini che verranno realizzate. Il primo capitolo definisce la sceneggiatura come oggetto linguistico, semiotico e retorico, soffermandosi sulla sua incompiutezza, sul suo stadio intermedio tra scrittura e immagine e sul suo carattere orientativo. Le principali fonti utilizzate provengono da ambiti diversi, ma complementari, nessuna delle quali risulta tuttavia sufficiente, presa singolarmente, a rendere conto della complessità della sceneggiatura. La semiotica del cinema, per la quale

Christian Metz è stato il riferimento principale, consente di distinguere il film come oggetto testuale dal più ampio sistema cinematografico e di considerarlo come discorso organizzato; tuttavia, egli si concentra prevalentemente sul film compiuto, lasciando in secondo piano i passaggi precedenti che conducono ad esso. L'impiego delle riflessioni di Umberto Eco – seppur queste non riguardino direttamente il cinema – permette di analizzare la natura intermedia e transitoria della sceneggiatura, testo strutturato per quella che l'autore definisce «traduzione intersemiotica», e di introdurre la teoria dell'interpretazione; ma anche questa prospettiva non è applicabile nella sua totalità, in quanto analizza e descrive il funzionamento del processo più che fornire spunti approfonditi sul *medium* cinematografico (il quale non viene mai menzionato espressamente). Da tale esigenza nasce il ricorso al *Trattato del segno visivo* del Gruppo μ , punto di incontro tra semiotica e retorica. Se Eco attribuisce un ruolo fondamentale all'«interpretante» nella ricezione di un segno e nella produzione del significato, il gruppo degli studiosi belgi mostra come tale significato sia orientato da trasformazioni testuali riconoscibili e descrivibili. La retorica, intesa come la trasformazione regolata degli elementi di un messaggio che induce il destinatario a collegare ciò che vede a un significato non immediatamente esplicito, offre un modello efficace per analizzare la sceneggiatura come dispositivo che guida e dirige la produzione del senso già in fase di scrittura. Il secondo capitolo colloca Rodolfo Sonego nel contesto del cinema italiano del dopoguerra, ricostruendo il rapporto tra la formazione neorealista, l'approccio con la nascente commedia all'italiana, l'incontro con Sordi e la questione linguistica delle pellicole. Nell'ultima sezione, infine, vengono applicati gli strumenti retorici e il metodo introdotto nel primo capitolo ad alcune sceneggiature del bellunese. Il confronto ha come scopo quello di verificare quali elementi retorici per l'analisi dei personaggi siano già predisposti nella scrittura e quali invece siano stati modificati dal regista o dall'attore. Sono proprio tali personaggi che costituiscono l'oggetto dell'analisi, il cui carattere viene costruito sia dalle azioni sia dalle parole: la retorica viene applicata alle didascalie e ai dialoghi, con attenzione ai cambi di registro, agli interlocutori, al contesto, in modo tale da comprendere che il riso, nella filmografia presa in esame, è il mezzo utilizzato per muovere la coscienza e la critica dello spettatore.

Non si vuole proporre una retorica generale della sceneggiatura né proporre questa analisi come assoluta e universale. Si tratta, piuttosto, di un tentativo – circoscritto ad un

corpus specifico e cronologicamente preciso – che cerca di dimostrare da un lato che la retorica è uno strumento di analisi utile per un *medium* contemporaneo; dall'altro che la sceneggiatura, pur tendendo alla sua realizzazione audiovisiva, è un testo artistico che possiede una propria autonomia. Inoltre, non meno importante, la ricerca tenta di rileggere alcuni protagonisti ideati da Rodolfo Sonego nei film degli anni Cinquanta non tanto come elementi comici e narrativi, quanto come costrutti linguistici dell'identità sociale.

I

Per una retorica della sceneggiatura. Linguaggio, interpretazione e trasmutazione del testo cinematografico

Negli anni Settanta il cinema è già ampiamente riconosciuto come un *medium* centrale delle società occidentali, in grado di comunicare alle masse sotto forma di intrattenimento e capace di muovere intellettuali, critici e artisti di ogni genere verso sé in un moto centripeto costante. Come osserva Metz:

per la sua affinità con le arti il cinema è paragonabile, più che ai sistemi di comunicazione specializzati, a quei grandi “linguaggi” complessi e, per così dire, profondamente socio-culturali che sono le altre arti più antiche, i miti, i riti sociali, le credenze, le ideologie.¹

Di conseguenza, risulta difficile persino riassumerne gli studi più autorevoli. Eppure, nel Novecento, alcuni importanti studiosi hanno provato a sviscerare la natura, ora sociale, ora narrativa, ora linguistica, del *cinema*, applicandovi teorie consolidate nei decenni precedenti o metodologie neonate, eppure destinate a perdurare nel tempo. Tra queste ultime è necessario menzionarne, in quanto utili ai fini di tale ricerca, almeno due: la retorica e la semiotica. La prima, l’antica *ars dicendi*, a lungo ridotta dai più a meschina arte della persuasione o alla capacità di abbellire il discorso, diventa centrale per un gruppo di studiosi belgi dell’Università di Liegi. Questi ricercatori, noti come il Gruppo μ , in virtù della riqualificazione della retorica, pubblicano nel 1970 la *Rhétorique générale*, destinato a imporsi come uno dei testi cardine per la discussione critica dei fenomeni poetici e dei linguaggi della comunicazione di massa. La neo-retorica da loro proposta e sviluppata dai linguisti belgi prende in considerazione non solo la tradizione passata fondata sui testi letterari in prosa e in poesia, ma anche i nuovi mezzi espressivi della contemporaneità come la fotografia e la pittura, rinfrescando e promuovendo questa disciplina antica al rango di strumento efficace per descrivere gli usi linguistici al loro livello più difficile da ridurre.² Opere come la *Rhétorique générale* e il successivo *Traité*

¹ C. METZ, *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977, p. 39.

² Cfr. GRUPPO μ , *Retorica generale: le figure della comunicazione*, a cura di M. WOLF, Bompiani, Milano, 1976.

du signe visuel (1992) intende a rifondare un'intera branca del sapere, seppur di radice linguistica, non possono fondarsi unicamente sullo strutturalismo saussuriano o sulle teorie di Jakobson. È dunque necessario includere una disciplina che soltanto nel XX secolo ha assunto una configurazione autonoma: la semiotica. In un certo modo, era già sussunta nella matematica e nella filosofia logica dell'antica Grecia e solo nel Novecento, grazie allo studio del *segno* introdotto dall'americano Peirce,³ a De Saussure,⁴ e ai più noti Eco e Lotman,⁵ ha potuto consolidarsi come materia imprescindibile per la comprensione dei sistemi di linguaggio. Pasolini inizia così il suo saggio sul cinema di poesia:

credo che un discorso sul cinema come lingua espressiva non possa ormai cominciare senza tener presente almeno la terminologia della semiotica. Perché il problema, in parole molto semplici, è questo: mentre i linguaggi letterari fondano le loro invenzioni poetiche su una base istituzionale di lingua strumentale, possesso comune di tutti i parlanti, i linguaggi cinematografici sembrano non fondarsi su nulla: non hanno, come base reale, nessuna lingua comunicativa. Quindi, i linguaggi letterari si presentano subito come leciti in quanto attuazione al sommo livello civile di uno strumento (un puro e semplice strumento) che serve effettivamente per comunicare. Invece la comunicazione cinematografica sarebbe arbitraria e aberrante, senza precedenti strumentali effettivi, di cui tutti siano normalmente utenti. Insomma, gli uomini comunicano con le parole, non con le immagini: quindi un linguaggio specifico di immagini si presenterebbe come una pura e artificiale astrazione. Se questo ragionamento fosse giusto, come pare, il cinema non potrebbe fisicamente esserci: o, se ci fosse, sarebbe una mostruosità, una serie di segni insignificanti. Invece, il cinema comunica. Vuol dire che anch'esso si fonda su un patrimonio di segni comune.⁶

Anche solo accennando brevemente alla genesi di questi trattati e saggi teorici, emerge un elemento fondamentale: la necessaria interdisciplinarietà che un qualsivoglia testo critico novecentesco comporta. Nel caso del *Trattato del segno visivo* sono centrali anche la pittura, la psicologia e l'anatomia umana, anche se si tratta di un'opera dall'impianto linguistico, retorico e semiotico. Non solo, queste ultime sono molto più che discipline caratterizzate da un'autorevole tradizione di opere e autori con conseguenti teorie consolidate: sono strumenti di analisi efficaci e coerenti, poiché possono essere applicate

³ Per la teoria triadica del segno e i fondamenti della semiotica peirciana Cfr. C.S. PEIRCE, *Semiotica*, in ID., *Opere*, a cura di M.A. BONFANTINI, Bompiani, Milano, 2003, pp. 45-250.

⁴ Seppur non propriamente sulla semiologia, lo strutturalismo di De Saussure ha introdotto concetti fondamentali per la linguistica del Novecento, tra cui l'idea di significante e significato, fondamentale per la semiologia. Cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma, 2017.

⁵ Del semiologo russo cfr. J. LOTMAN, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia, 1985. Per quanto riguarda Eco, escludendo bibliografia che verrà citata nelle pagine seguenti, si veda U. ECO, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1972.

⁶ P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 171.

a qualsivoglia *oggetto* (nel senso semiotico di insieme di informazioni selezionate e strutturate) fisico, visivo, scritto, in una parola, *espresso*. Sia questo oggetto la televisione, l'arte figurativa, la pubblicità, le conversazioni quotidiane, i romanzi, i fumetti, retorica e semiotica risulteranno coerenti metodi di comprensione e interpretazione, purché applicati, si capisce, nella corretta maniera.

1.1. La possibilità di un dialogo tra linguaggio e cinema

Dalla lista di oggetti interpretabili grazie alla retorica e alla semiotica, non può essere esente il cinema: connubio di tecnica ed estetica, democratico ed elitario, strumentalizzato e rispettato. Si innesta perfettamente nella seguente trattazione poiché, come lo definisce Fabio Rossi, «è un prodotto multimediale e multimodale, nel quale la componente verbale non è autonoma ma intimamente connessa con altre (iconica, musicale, ecc.), è un'arte parassitaria, cioè con un'estrema tendenza al riuso».⁷ Va specificato immediatamente in quale accezione verrà utilizzato questo significante, *cinema*, contenitore di molti sistemi: è da intendere forse come il luogo fisico in cui ci si reca per guardare qualcosa, la sala cinematografica? Oppure come industria, all'interno della quale lavorano economisti e agenti, consulenti e produttori? O ancora come filmografia dell'umanità, come insieme di migliaia di singoli prodotti artistici o di intrattenimento che hanno accompagnato e accompagnano le masse dall'inizio del XX secolo fino ad oggi?

A tal proposito uno dei più importanti semiologi e teorici cinematografici del Novecento, Christian Metz, in *Linguaggio e cinema*, traccia una linea netta tra fatto cinematografico e fatto filmico: il primo comprende l'insieme dei fenomeni che circondano il film, sia prima della sua realizzazione, come le condizioni economiche della produzione, le tecnologie utilizzate, le istituzioni coinvolte; sia dopo, come la ricezione da parte del pubblico, gli effetti sociali e ideologici; sia durante la proiezione, come il contesto sociale della sala cinematografica. Il fatto filmico, invece, riguarda il film in quanto tale, inteso come discorso significativo, ossia come testo dotato di una propria organizzazione interna.⁸ Come osserva lo stesso Metz, tale distinzione «ha il grande

⁷ F. ROSSI, *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma, 2006, pp. 19-20.

⁸ C. METZ, *Linguaggio e cinema*, cit., pp. 9-21.

merito di individuare nel *film* un oggetto già più limitato, meno difficile da dominare, consistente principalmente in un discorso significante localizzabile». ⁹ Essa permette di considerare il film come una totalità coerente e delimitata, suscettibile di analisi strutturale. Inoltre, in una prospettiva più ampia, tale distinzione assume una funzione metodologica decisiva, poiché consente di circoscrivere il campo dell'analisi semiotica, sottraendolo all'indeterminatezza di un oggetto eccessivamente vasto ed eterogeneo quale è il "cinema" inteso come totalità empirica. L'operazione teorica di Metz si colloca esplicitamente entro l'orizzonte dello strutturalismo linguistico saussuriano, del quale riprende il principio secondo cui ogni disciplina scientifica può costituirsi solo attraverso una preliminare riduzione del proprio oggetto: analogamente alla distinzione tra *langage* e *langue*, ¹⁰ anche la semiotica del cinema necessita di separare il piano generale del fatto cinematografico dalla specificità del fatto filmico. Il cinema, infatti, non costituisce un sistema unitario assimilabile a una lingua naturale: esso si presenta piuttosto come un campo composito, stratificato, attraversato da svariati codici – visivi, sonori, narrativi, simbolici, culturali – che convergono tra loro, talvolta anche derivati da sistemi espressivi differenti, quali la letteratura, il teatro o la pittura. ¹¹ Dal generale al particolare, dunque, dal fatto cinematografico al fatto filmico, che, seppur isolato, resta denso di elementi costitutivi e significanti: il semiologo francese sottolinea che il significato del film emerge non dalla semplice presenza degli elementi, bensì dalle relazioni che il dinamismo e la molteplicità di livelli del film intrattengono l'uno con l'altro. Vengono riprese le categorie strutturaliste del paradigmatico e del sintagmatico: nel primo caso si intende l'insieme delle possibilità virtuali che stanno dietro a ogni scelta effettuata nel testo, in altre parole ciò che avrebbe potuto essere scelto al posto di ciò che effettivamente appare; nel secondo caso, si parla della disposizione concreta degli elementi all'interno del testo. Metz mostra come il senso cinematografico si costituisca non da una corrispondenza immediata tra immagine e senso, quanto più attraverso un duplice processo, prima di selezione poi di combinazione: ogni elemento del film acquista valore sia in rapporto agli elementi che lo caratterizzano, sia in relazione alle possibilità virtuali escluse ma implicitamente evocate. ¹² Il film, invece che una mera successione di immagini e sequenze narrative,

⁹ C. METZ, *Linguaggio e cinema*, cit., p. 12.

¹⁰ Cfr. F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, cit.

¹¹ C. METZ, *Linguaggio e cinema*, cit., pp. 58-72.

¹² *Ivi*, pp. 161-188.

viene elevato a sistema testuale plurale, aperto – in senso echiano – e stratificato, nel quale convergono differenti livelli di organizzazione.¹³ Nell'ultimo capitolo, il semiologo francese cerca di scovare un legame ultimo tra linguaggio e cinema, analizzandone la scrittura cinematografica: quella del cinema, infatti, non è una scrittura nel senso linguistico tradizionale del termine. Essa costituisce una forma di organizzazione strutturata del significato, una pratica compositiva nella quale immagini, suoni, parole e codici culturali vengono articolati entro un sistema testuale polisemico.

Nella conclusione Metz ammette che il suo lavoro, piuttosto che un traguardo, è un tentativo di classificazione linguistico-semiotica del cinema e di studio sistematico del fatto filmico, riconosciuto come oggetto chiuso e aperto insieme: chiuso in quanto totalità strutturata e delimitata; aperto in quanto attraversato da una pluralità di codici, relazioni e possibilità interpretative.¹⁴ Allora, già spronati da Metz al progresso teorico nei confronti della questione, sembra opportuno individuare scarti, tracciare collegamenti, proporre spunti di analisi, coerentemente alla natura interdisciplinare intrinseca di tutto ciò che è cinematografico.

I.2. Per un'ermeneutica della sceneggiatura

Da una lettura attenta del saggio del francese emerge un particolare: sebbene l'autore non utilizzi esplicitamente tale categoria, la concezione del film come discorso organizzato rende possibile una lettura del testo audiovisivo in chiave retorica.¹⁵ Egli descrive di fatto le condizioni strutturali del senso cinematografico, ma – forse involontariamente – allude anche alla retorica, che consente di analizzarne le strategie espressive e di rendere conto del fatto che, il film, non solo produca significato, ma si rivolga allo spettatore in modo orientato e intenzionale. Bisogna specificare che lo sguardo di Metz – nonostante la presenza di alcuni paragrafi dedicati alla scrittura cinematografica – si concentra per lo più sul film come oggetto compiuto, dato nella sua forma definitiva, ossia montato. È innegabile che il montaggio sia un vero e proprio

¹³ C. METZ, *Linguaggio e cinema*, cit., pp. 94-124.

¹⁴ *Ivi*, pp. 125-164.

¹⁵ *Ivi*, pp. 245-249.

dispositivo retorico, poiché organizza le immagini secondo principi che non sono soltanto narrativi o tecnici, ma profondamente discorsivi. Non si limita solamente a collegare delle inquadrature, ne costruisce il significato attraverso relazioni, opposizioni, ripetizioni e sospensioni che funzionano in modo analogo alle figure retoriche del linguaggio verbale: i tagli, ad esempio, assumono una funzione paragonabile alla punteggiatura o addirittura alle strutture argomentative del discorso; o ancora un montaggio parallelo crea rapporti di analogia o contrasto assimilabili al parallelismo o all'antitesi; si pensi inoltre al modo in cui due sequenze accostate possono suggerire un significato implicito senza esplicitarlo verbalmente, come nella metafora, dove il senso emerge non da ciò che viene detto direttamente, ma dalla relazione tra due elementi apparentemente distinti. Quando il film mette in relazione scene formalmente simili, ma semanticamente differenti, lo spettatore – divenuto uditorio del discorso filmico – è portato a leggere tali corrispondenze come significanti. La reiterazione di posture, inquadrature o movimenti di macchina crea una struttura comparativa che orienta l'interpretazione ideologica ed emotiva del testo filmico. Il montaggio è, quindi, un atto enunciativo che organizza il punto di vista e produce una forma di argomentazione implicita.¹⁶ In una parola, appunto, “parla”, perché organizza il visibile secondo una logica enunciativa che produce significati, orienta l'interpretazione e costruisce effetti cognitivi ed emotivi nello spettatore.

Fino a qui tutto bene, se non fosse per il fatto che l'analisi di Metz lascia in secondo piano un particolare di non poco conto: l'*iter* creativo – e intenzionale – di un film ha come punto di arrivo il montaggio, ma inizia con la stesura di una sceneggiatura, il testo che «contiene sia le battute dei personaggi, sia sommarie indicazioni sull'ambiente, sia rapidi cenni di regia e di scenografia».¹⁷ tagli, movimenti di camera, ambientazioni, vengono specificati tra le righe delle descrizioni che intervallano i dialoghi, ora esplicitamente ora implicitamente, dando vita a una pluralità di codici che si combinano in modo dinamico.¹⁸ È indubbio che un regista può apportare modifiche allo «sceno-

¹⁶ Dal punto di vista teorico, questa idea trova riscontro nella riflessione del teorico sovietico Sergej Ėjzenštejn, per il quale il montaggio nasce dallo “scontro” tra immagini. Il significato non è contenuto nelle singole inquadrature, ma emerge dalla loro collisione e il senso è il prodotto della differenza e della giustapposizione. Anche la semiotica del cinema ha mostrato come il testo audiovisivo costruisca percorsi interpretativi attraverso strutture che possono essere descritte con categorie retoriche e discorsive. Cfr. S. ĖJZENŠTEJN, *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 1986.

¹⁷ F. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma, 2007, p. 12.

¹⁸ Sulla natura della «scrittura filmica» Cfr. C. METZ, *Linguaggio e cinema*, pp. 291-294.

testo»¹⁹ nel corso della produzione, ma resta il fatto che una configurazione preliminare e relativamente estesa del film si possa determinare già in fase di scrittura della sceneggiatura. Inoltre, va considerato che il montaggio, operazione ultima dell'aspetto realizzativo di un film, è per natura retroattivo sul girato totale e mai indipendente da questo, perciò, non sarebbe sufficiente affermare che la retorica filmica sia da ricercare solo in esso. Conseguentemente, ignorare la sceneggiatura per questo tipo di analisi, dove per giunta sono già chiariti molti aspetti tecnici utili per il regista e per il montatore, risulterebbe non solo insufficiente, bensì irragionevole. Invece di gerarchizzare a livello retorico queste due fasi dell'*iter* realizzativo, è necessario attribuire loro pari dignità analitica, tenendone in considerazione funzionamento, natura e linguaggio. È da chiedersi, intanto, cosa differenzia la sceneggiatura da un ordinario testo scritto e, successivamente, affinché essa possa essere (ri)qualificata come strumento di indagine retorica, analizzarne i meccanismi interni. Essa è infatti, contemporaneamente, un testo scritto autonomo e incompleto; un oggetto linguistico leggibile e analizzabile come struttura verbale, ma anche un dispositivo transitorio orientato verso un'altra forma espressiva, la realizzazione audiovisiva. La sua natura risiede precisamente in questa dicotomia: si tratta di una scrittura che tende costitutivamente alla propria trasformazione, più precisamente ad una trasmutazione intersemiotica, vale a dire ad un passaggio da un sistema a un altro.²⁰ Da un lato, essa possiede tutte le caratteristiche di un testo scritto: è organizzata sintatticamente, produce senso attraverso scelte lessicali, descrittive e narrative, costruisce ritmi, relazioni temporali e spaziali, utilizza il linguaggio verbale per evocare ambientazioni, movimenti degli attori e della macchina da presa, stati psicologici e rapporti tra personaggi. Dall'altro, tuttavia, la sceneggiatura non coincide mai interamente con il proprio statuto di testo scritto, dato che la sua specificità risiede nel fatto che essa rinvia continuamente a qualcosa che ancora non esiste: il film da realizzare. Pier Paolo Pasolini, in *Empirismo eretico*, dichiara che «il dato concreto del rapporto tra cinema e letteratura è la sceneggiatura»,²¹ riconoscendone però il carattere

¹⁹ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in ID., *Empirismo eretico*, cit., pp. 192-201.

²⁰ Umberto Eco rivede le teorie linguistiche sui tipi di traduzione proposti da Jakobson nei *Saggi di linguistica generale* per applicarli alla semiotica e per specificarne il funzionamento. Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003, pp. 225-254; per un'analisi della traduzione intersemiotica cfr. *Ivi*, pp. 315-344.

²¹ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 192.

intrinsecamente incompiuto: essa, scrive, «non è che un vuoto, una dinamica che non si concreta»,²² non possedendo, fino alla sua realizzazione, la pienezza sensibile dell'opera cinematografica, vive in una condizione di sospensione, nella quale significa e prefigura ciò che verrà.²³

Cosa accade però quando si compie la trasmutazione? È possibile definirla un'operazione equivalente e meccanica? Come insegna Umberto Eco, nessuna traduzione intersemiotica può essere un semplice e spontaneo passaggio da un sistema a un altro in cui vengono conservate tutte le caratteristiche del testo di partenza: anzi ogni parola e immagine evocata viene reinterpretata all'interno di una nuova materia espressiva.²⁴ Eco sottolinea anche che «né la forma né la sostanza dell'espressione verbale possono essere mappate una a una su altra materia»²⁵ – in questo caso nel passaggio all'audiovisivo: una descrizione di uno stato emotivo, ad esempio, che in un libro occupa molte righe, può essere resa sinteticamente nel film attraverso un'inquadratura, un silenzio, un movimento di macchina, una particolare illuminazione del volto, a seconda di come viene percepita da colui che compie la trasmutazione. Citando nuovamente Pasolini: «l'autore di una sceneggiatura fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza 'visiva' che esso non ha, ma a cui allude»,²⁶ ammettendo che lo sceno-testo, non viene scritto solo per essere messo in scena, ma anche per essere letto e *interpretato* da qualcuno; non si tratta di tradurre fedelmente, ma di produrre una nuova strategia di senso. Ad assumersi questa responsabilità, ad imporre – volontariamente o meno – l'interpretazione, è l'«adattatore»,²⁷ colui che non ha il compito di eseguire semplicemente il testo, ma che deve comprenderlo e – solo in seguito – tradurlo a seconda della specificità delle indicazioni preposte da esso. La grande differenza tra la traduzione intersemiotica libro-film e sceneggiatura-film sta nel fatto che il secondo testo scritto non nasce indipendentemente dal prodotto cinematografico: la sceneggiatura, infatti, esiste in funzione della trasmutazione. Si tratta di un testo in cui l'autore mette per iscritto i dialoghi, i movimenti di macchina e degli attori in scena, le ambientazioni, i tagli da una scena a un'altra, insomma mette per iscritto

²² *Ivi*, p. 193.

²³ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 194.

²⁴ Cfr. U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., pp. 225-254.

²⁵ *Ivi*, p. 325.

²⁶ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, cit., p. 194.

²⁷ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 331.

consapevolmente l'apparato visivo del fatto filmico. Ciò nonostante, il suo destinatario, che coincide con l'adattatore, ha la possibilità di scegliere, in modo oculato, quali livelli del testo valorizzare, quali ridurre, quali omettere e quali trasformare radicalmente, basandosi su una rete di inferenze più o meno flessibile. Il saggio *Opera aperta* di Umberto Eco, pur non riferendosi esplicitamente alla sceneggiatura, appare particolarmente utile per descrivere ancor di più il suo funzionamento: il semiologo italiano nota che ogni opera d'arte pur essendo forma compiuta e *chiusa*, è contemporaneamente *aperta*, offrendo «la possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata».²⁸ Ne consegue che, al fruitore, viene offerto qualcosa «da finire»:²⁹ passando prima da un'attenta interpretazione e successivamente eseguendo le istruzioni del testo secondo la sua prospettiva, nasce il film. In questo processo – e prima di esso – l'autore

non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la *sua* opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà creata una forma che è la *sua* forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli aveva predisposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo.³⁰

Non è un caso che, nella storia del cinema, ci siano numerosi *remake* cinematografici con differenze visive, tematiche, stilistiche tra loro: si vedano ad esempio i tre *Nosferatu* (quello di Murnau del 1922; quello di Herzog del 1979; e quello di Eggers del 2024); oppure si pensi a *The Departed* di Martin Scorsese (2006), versione americana del cinese *Infernal Affairs* (2002) del regista-sceneggiatore Alan Mak; o ancora ad uno dei prodotti cinematografici italiani più celebri degli ultimi dieci anni, *Perfetti sconosciuti* di Paolo Genovese (2016), che detiene il record mondiale come film con il maggior numero di *remake* nella storia, con oltre venti rifacimenti ufficiali in tutto il mondo. Insomma, sono il regista, gli attori, le maestranze del set a completare il testo attraverso un processo di attualizzazione, mentre lo sceneggiatore *orienta* i percorsi interpretativi e predispone le strutture di senso. La natura dinamica della sceneggiatura porta al concetto di apertura percettiva, introdotto da Eco in *Opera aperta*:

²⁸ U. ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1971, p. 26.

²⁹ *Ivi*, p. 50.

³⁰ *Ivi*, pp. 50-51.

in ogni percezione esterna i dati propriamente percepiti dell'oggetto di percezione contengono una indicazione dei lati ancora solamente in-tesi in maniera secondaria, non ancora percepiti ma solo anticipati nel modo dell'aspettazione ed anzi nell'assenza di ogni intuizione – come aspetti che ancora sono 'da venire' nella percezione.³¹

I.3. Verso una retorica della sceneggiatura

Il concetto di “percezione” a cui fa riferimento Eco trova una trattazione più sistematica nel *Trattato del segno visivo* del già citato Gruppo μ . Pur non affrontando direttamente il cinema e concentrandosi prevalentemente sull'immagine statica, l'opera evidenzia aspetti iconici e percettivi che risultano pertinenti anche alla sceneggiatura, suggerendo una comune modalità di costruzione e interpretazione delle immagini. Il trattato viene pubblicato nel 1992, circa vent'anni dopo la *Retorica Generale*, al fine di ampliare il ventaglio di applicabilità della disciplina anche sul segno iconico e per dimostrare che anche i sistemi visivi possiedono una struttura retorica complessa e autonoma. Per gli studiosi di Liegi, anzitutto, la retorica è «la trasformazione regolata degli elementi di un enunciato, tale per cui spetta al fruitore sovrapporre dialetticamente, al grado percepito di un elemento manifestato in un enunciato, un grado concepito».³² Questa disciplina non viene intesa come semplice ornamento del discorso, bensì come un processo strutturato di deviazione e rielaborazione del significato: l'enunciato retorico produce senso attraverso uno scarto tra ciò che appare immediatamente sul piano manifesto, il grado percepito, e ciò che il destinatario è chiamato a ricostruire sul piano implicito o concettuale, il grado concepito. Se nella sceneggiatura coesistono una componente testuale e una componente iconica, allora è possibile operare un'analisi retorica bidirezionale su di essa, basandosi sulle formulazioni dei saggi realizzati dal gruppo di studiosi belgi: da un lato una di stampo tradizionale, linguistico-testuale, la stessa che si applicherebbe ad un libro o un elaborato; dall'altro una che agisca sul piano dell'iconico – immagini, scene, sequenze – o, per meglio dire, dell'iconoplastico. È su questo che si fonda l'analisi semiotica dell'immagine condotta dagli studiosi nel *Trattato*,

³¹ U. ECO, *Opera aperta*, cit., pp. 46-47.

³² GRUPPO μ , *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, a cura di T. MIGLIORE, Mondadori, Milano, 2007, p. 155.

nella quale la percezione gioca un ruolo determinante: le nozioni di *trasformazione*, *mediazione iconoplastica*, *ridondanza* costituiscono strumenti teorici fondamentali per interpretare non soltanto l'immagine fissa, ma anche il linguaggio cinematografico e, più radicalmente, la sceneggiatura come struttura preliminare dell'esperienza audiovisiva.

La *trasformazione* è il concetto più importante a questo proposito, si tratta di:

un'operazione che riguarda un insieme di tratti spaziali attribuibili a un referente. Gli stimoli visivi, infatti, «subiscono, al momento della produzione di un significante che intrattiene con essi una relazione di co-tipia, un cambiamento sia nella loro natura (valore, colore, luminosità...) sia nelle loro relazioni (proporzioni, contrasti, orientamenti...).³³

Tuttavia, ogni trasformazione lascia permanere «ciò che resta dell'originale nella copia»,³⁴ quel nucleo minimo di riconoscibilità che permette allo spettatore di identificare ancora il referente rappresentato. Essa, pertanto, non distrugge il reale ma lo rielabora, operando simultaneamente una conservazione e una modifica. Nel fatto filmico l'immagine non coincide mai con il reale, è sempre il risultato di una trasformazione – più precisamente una trasmutazione: l'inquadratura seleziona, il montaggio ordina, la luce gerarchizza, il colore altera, il movimento della macchina da presa orienta la percezione. Il film non riproduce il mondo, bensì lo riconfigura attraverso una serie di operazioni formali che mantengono soltanto alcuni tratti dell'esperienza originaria. Conseguente e coesistente è il concetto di *mediazione*:

creiamo senso perché le trasformazioni iconiche non sono affatto il risultato di una carenza di strumenti, rimediabile con la ricerca di mezzi migliori. Sono operazioni con le quali si rendono meno pertinenti gli elementi che provengono dagli stimoli visivi prodotti dall'oggetto, per aumentare la pertinenza di elementi visivi elaborati dall'enunciatore. Per questo l'icona costituisce la testimonianza di una mediazione.³⁵

L'immagine non è mai neutrale: essa riflette sempre il punto di vista di un soggetto enunciatore che seleziona, organizza e valorizza alcuni aspetti del reale a discapito di altri elementi. Ogni film è il prodotto di una mediazione multiforme: lo sguardo del regista, le scelte di fotografia, la costruzione scenografica, il ritmo del montaggio e persino l'organizzazione sonora intervengono nel modellare la percezione dello spettatore. Un

³³ GRUPPO M, *Trattato del segno visivo*, cit., p. 78.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 82.

ultimo aspetto teorico rilevante si trova nella distinzione tra iconico e plastico, fondamentale per comprendere il concetto di *mediazione iconoplastica*. Per “iconico” si intende il livello figurativo dell’immagine, cioè il riconoscimento degli oggetti rappresentati; il “plastico”, invece, riguarda gli aspetti materiali e percettivi della configurazione visiva: linee, colori, orientamenti, texture, ritmi compositivi.³⁶ Nella percezione ordinaria, il significante plastico «tende a scomparire a favore dell’iconismo»;³⁷ lo spettatore riconosce immediatamente figure e oggetti senza soffermarsi sulle strutture percettive che ne rendono possibile l’identificazione. Tuttavia, il livello plastico continua ad agire anche quando non viene tematizzato consapevolmente: la percezione visiva attraversa una fase preliminare di organizzazione formale, in cui gli stimoli vengono strutturati secondo regolarità sensoriali — allineamenti, contorni, contrasti, orientamenti — e soltanto successivamente confrontati con il repertorio dei *type* iconici. Ciò significa che il senso dell’immagine emerge sempre dalla mediazione iconoplastica, ossia dall’interazione tra struttura plastica e riconoscimento figurativo. Inoltre, in un enunciato in cui segni iconici e segni plastici sono compresenti, il grado zero è una regola generale di concomitanza, nel senso che le unità di un piano coincidono con le unità dell’altro. In altri termini, i significanti iconici coincidono generalmente con quelli plastici e viceversa, costituendo la concomitanza iconoplastica.³⁸

La retorica visiva nasce proprio quando questa concomitanza viene violata: il Gruppo μ definisce “retorico” quel processo che produce uno scarto tra organizzazione plastica e riconoscimento iconico, ma bisogna ricordare che le linee possono contraddire gli oggetti rappresentati, i colori possono destabilizzare l’identificazione, le simmetrie compositive possono produrre effetti di analogia o opposizione che eccedono la semplice rappresentazione del reale; ed è in questa deviazione che emerge la dimensione retorica dell’immagine. A tal proposito entra in gioco la *ridondanza*, definita come «l’esito della sovrapposizione di diverse regole su una stessa unità dell’enunciato».³⁹ Nel visivo, la ridondanza appare addirittura superiore a quella linguistica, poiché molteplici livelli di

³⁶ Per un’analisi approfondita del segno iconico Cfr. GRUPPO M, *Trattato del segno visivo*, cit., pp. 23-85; per l’analisi approfondita del segno plastico Cfr. *Ivi*, pp. 86-154.

³⁷ GRUPPO M, *Trattato del segno visivo*, cit., p. 188.

³⁸ *Ivi*, pp. 168-169.

³⁹ *Ivi*, p. 165.

organizzazione – o di segni plastici – agiscono simultaneamente sulla stessa configurazione percettiva: colore, composizione, orientamento, profondità, luce e figurazione convergono nel produrre senso attraverso una rete di rinforzi reciproci. Dunque, nella *retorica iconoplastica*, la ridondanza permette la stabilizzazione di effetti semantici complessi: una determinata configurazione plastica può rafforzare il significato figurativo di una scena, oppure produrre tensioni simboliche che eccedono la dimensione narrativa. La ridondanza, pertanto, non costituisce un semplice eccesso informativo, ma una strategia di organizzazione del senso. Altro elemento cardine introdotto nel *Trattato* è la *mediazione iconoplastica*, che, per unire due entità figurative, «utilizza un termine mediatore puramente plastico, che non corrisponde cioè a un type iconico».⁴⁰ Il plastico influenza l'iconico, creando relazioni semantiche attraverso elementi puramente percettivi. Questo è il fulcro del trattato, una teoria articolata del linguaggio visivo basata sull'interazione tra percezione e significazione, dove retorica e semiotica si sovrappongono.⁴¹

Gli elementi di questo riassuntivo quadro teorico permettono di ridefinire il ruolo della sceneggiatura cinematografica all'interno di un campo di studi che fino a questo momento ne ha largamente ignorato gli aspetti semiotici, linguistici e retorici. Tradizionalmente considerata un semplice supporto narrativo destinato a dissolversi nella realizzazione audiovisiva, la sceneggiatura può invece essere interpretata come una struttura preliminare di organizzazione iconoplastica: non “contiene il film”, non si limita a predisporre eventi, dialoghi e azioni, ma organizza anticipatamente relazioni intuibili e ritmi figurativi, attraverso la disposizione delle scene, la ripetizione di motivi visivi, l'articolazione degli spazi, la distribuzione delle opposizioni narrative e la costruzione delle atmosfere. Anche prima del fatto filmico montato, prima della realizzazione dell'inquadratura, esiste una progettazione delle condizioni percettive del senso. La scrittura cinematografica, allora, non precede semplicemente il film sul piano cronologico, ma ne prepara anticipatamente l'architettura conoscitiva.

⁴⁰ GRUPPO M, *Trattato del segno visivo*, cit., p. 187.

⁴¹ Nell'introduzione alla parte conclusiva del trattato si riassume così: «il segno iconico acquista piena articolazione all'interno di uno schema tetradico che fa intervenire quattro elementi: lo stimolo, il significante, il significato e il referente. Il segno può dunque essere considerato il prodotto di relazioni a due termini tra quattro elementi». Ecco la svolta teorica: il segno iconico non è più considerato una semplice rappresentazione della realtà, ma una sua ricostruzione, mediata da processi cognitivi e culturali. Cfr. *Ivi*, pp. 235-242.

I.4. Morfologia retorica della sceneggiatura

Riassumendo, è possibile definire le quattro parole chiave del lavoro ermeneutico sulla sceneggiatura: percezione, comprensione, interpretazione, esecuzione. Le percezioni su cui basare l'attività interpretativa possono essere più o meno orientate, a seconda della volontà e della capacità dello sceneggiatore; dopodiché è necessario comprendere la sceneggiatura leggendola attentamente; poi il destinatario, o fruitore, deve interpretarla, elaborando il significato (non riceverlo passivamente) mediante un confronto dialettico tra il dato espresso e il livello superiore di senso suggerito dalla trasformazione retorica; infine, eseguire la trasmutazione, o traduzione intersemiotica, realizzando così in formato audiovisivo ciò che si trova nel testo. Riconoscendo il valore linguistico, semiotico e retorico della sceneggiatura, è possibile analizzarne, non solo la concretizzazione nel fatto filmico, montato e compiuto, ma anche l'impostazione testuale preliminare ad esso.

Nel 1970, Roland Barthes, già affermato come critico e come semiologo grazie agli studi sui linguaggi della contemporaneità, pubblica *La retorica antica*. Partito con l'intenzione di indagare la preistoria del *segno*, si scontrò con la prima forma di sapere organizzato che riguarda la lingua e le parole: la retorica, la prima delle scienze del linguaggio. Andando a ritroso nei secoli, Barthes individua nella nascita della retorica un nucleo generativo di molteplici indirizzi teorici, capace di valorizzare il rapporto tra memoria delle origini e prospettive contemporanee, rapporto che egli considera fondativo di ogni sapere scientifico e imprescindibile per la semiologia. Così facendo, lo studioso francese mette a fuoco il rapporto tra i testi antichi e i sistemi di segni a lui contemporanei, evidenziandone quindi un legame intrinseco.⁴² Le ricerche barthiane su questa materia, sommate agli studi condotti da Umberto Eco e dal Gruppo μ menzionati in precedenza, consolidano il retroterra linguistico-semiotico novecentesco che permette alla retorica di essere applicata ai sistemi di linguaggio contemporanei. Ma la volontà di concentrarsi sul proprio presente, o, al più, sull'immediato passato, implica una scissione del legame intrinseco con l'antichità che Barthes ha individuato? Nel caso di questa ricerca, è possibile trovare un nesso tra un testo tecnico come la sceneggiatura – perfezionato soltanto negli ultimi cinquant'anni – e dei codici, delle strutture, delle regole, insomma un *modus operandi* retorico, distante oltre due millenni da esso? Concentrando lo sguardo

⁴² Cfr. R. BARTHES, *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 1991.

sugli elementi retorici dello sceno-testo, ci si accorge di numerose affinità con le teorie aristoteliche sui tipi di discorso risalenti al IV secolo a.C. Nel primo libro della *Retorica*, il filosofo greco individua tre pilastri della persuasione λόγος (*logos*), ἦθος (*ethos*), πάθος (*pathos*), cui corrispondono rispettivamente discorso giuridico, discorso deliberativo, discorso epidittico.⁴³ Dopo aver stabilito “chi parla”, il buon retore deve sempre domandarsi a chi si rivolge col suo discorso, proprio perché è l’uditorio a determinarne la tipologia: nei primi due casi sempre ad un giudice fisicamente presente, chiamato a valutare o il passato o il futuro. L’uno, quello che prende decisioni riguardo al passato è, ad esempio, il giudice di un processo, di conseguenza il discorso giuridico verte sul giusto o sull’ingiusto; l’altro invece, il giudice che prende decisioni riguardo al futuro, può essere un’assemblea politica, perciò l’oratore dovrà parlare di cosa è utile e cosa è dannoso. Nel caso dell’epidittico, l’uditorio non interviene ed è talvolta presente, nei panni di spettatore, talvolta assente, in forma di lettore.⁴⁴ Quest’ultima tipologia, seppur in origine Aristotele gli attribuiva lo scopo del biasimo, con il tempo si è qualificata come un esercizio stilistico scritto, volto al diletto del pubblico o dell’autore stesso. Comune denominatore della triade aristotelica è il fatto che, ad ogni discorso, devono essere imprescindibilmente applicati i quattro pilastri della retorica, coesistenti e vicendevolmente funzionali: *inventio* o εὕρεσις (*euresis*), *dispositio* o τάξις (*taxis*), *elocutio* o λέξις (*lexis*), *actio* o ὑπόκρισις (*ipokrisis*);⁴⁵ il discorso, non può ottenere il suo effetto senza la giusta misura tra tutte le sue parti. L’*inventio* è il primo passaggio e consiste nell’individuazione della materia e degli argomenti che verranno poi organizzati coscientemente, a seconda dell’effetto desiderato e del tipo di uditorio, nella fase successiva della *dispositio*. Le altre due fasi sono l’*elocutio*, dedicata alla traduzione delle idee in parole e alla definizione della forma stilistica del discorso, e l’*actio*, che ne riguarda la concreta esecuzione mediante la voce, la gestualità e l’espressione corporea.⁴⁶ Per tradizione durevole, le prime tre parti sono state soggette a una maggiore elaborazione sistematica: ciò che Aristotele aveva introdotto nel IV secolo è stato approfondito prima

⁴³ Cfr. ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di M. ZANATTA, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2004, pp. 147-148; mentre per i tre tipi di discorso cfr. *Ivi*, pp. 155-158.

⁴⁴ B.M. GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2015, p. 26.

⁴⁵ Cfr. ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, cit., p. 313; ma soprattutto si veda la *summa* della retorica classica M.F. QUINTILIANO, *La formazione dell’oratore*, a cura di C. M. CALCANTE, I-III, BUR, Milano, 1997.

⁴⁶ Per una dettagliata analisi di ogni parte del discorso e per comprendere il percorso storico della materia, Cfr. B.M. GARAVELLI, *Manuale di retorica*. Nello specifico si vedano per l’*inventio* pp. 59-102; per la *dispositio* pp. 103-109; per l’*elocutio* pp. 110-138; infine per l’*actio* pp. 282-286.

dai sofisti e dai primi retori romani, per poi divenire, grazie a Cicerone in età repubblicana, vera e propria disciplina dotata di fondamento teorico e pratico. Con la caduta della repubblica e l'arrivo dell'assolutismo imperiale, l'*ars dicendi* non è più dominio della sfera pubblica, ma viene confinata alle declamazioni, esercizi scolastici in cui si simulavano processi per mantenere allenati i futuri oratori. In questo contesto Quintiliano realizza l'*Institutio oratoria*, un'opera definitiva che contiene tutto lo scibile della retorica antica e destinata a influenzare l'intera trattazione medievale e moderna. Il percorso della trattazione sulla retorica antica vede dunque Aristotele come punto di partenza e Quintiliano come punto di arrivo. Nonostante i cinque secoli che separano questi autori, in entrambi si conserva un precetto fondamentale: l'orazione deve essere scritta prima dell'esecuzione. Aristotele afferma:

e l'essere atto a declamare è cosa di natura, ed è priva di arte, mentre, per l'elocuzione, è una questione di tecnica. Per questo, ancora una volta, si pongono in palio dei premi per chi è dotato, proprio come per i retori che parlano declamando: infatti i discorsi scritti sono più efficaci per l'elocuzione che per il pensiero.⁴⁷

Si deduce che la retorica è innanzitutto una *τέχνη* (*téchne*), vale a dire una conoscenza basata sia sulla pratica che su regole precise, piuttosto che un'abilità innata o improvvisata. Nondimeno Aristotele specifica che il retore può possedere il talento naturale per la declamazione, ma questo sarà sempre insufficiente senza una preparazione scritta precedente al momento della sua esecuzione. La superiorità della tecnica sul talento naturale è un tema che si è protratto dagli autori greci agli autori romani, soprattutto in Cicerone, il quale, nel *Bruto*, mette in guardia chi sdegna il faticoso esercizio in virtù: «l'ardore dell'animo non è sempre presente, e quando esso si acquieta, tutta quella forza e per così dire quella fiamma si spegne». ⁴⁸ In ogni elaborato della tradizione vi è l'assoluta certezza che l'esercizio della scrittura sia propedeutico al *bene dicere*. Nel *De oratore* il retore romano ne rimarca la validità:

ma di certo una cosa che si dice di solito è anche che parlando male ci si abitua a parlare male. Per la qual cosa, sebbene nel corso di queste esercitazioni sia utile spesso improvvisare, tuttavia è ancora più utile, dopo essersi presi il tempo di riflettere, parlare con maggiore cura e dopo aver preparato al meglio il discorso. Ma l'esercizio di gran lunga più importante [...] consiste nello scrivere il più possibile. Lo stilo infatti (sì, proprio lo

⁴⁷ ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di F. CANNAVÒ, Bompiani, Milano, 2014, p. 313.

⁴⁸ M. TULLIO CICERONE, *Bruto*, a cura di E. V. D'ARBELA, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1967, p. 102.

stilo!) è il più grande e il più efficace maestro e artefice di eloquenza che ci sia, e non senza ragione: se infatti una lunga riflessione e uno studio preparatorio approfondito hanno la meglio su un discorso abbozzato e improvvisato, senza dubbio l'uso assiduo e diligente della scrittura sarà di gran lunga superiore alla riflessione e allo studio preparatorio.⁴⁹

Sulla stessa linea, quasi due secoli più tardi, è Quintiliano, fedele alla sua concezione pedagogica, ad affermare che «bisogna scrivere con la maggior accuratezza possibile e il più possibile»,⁵⁰ riconoscendone sia le difficoltà, sia i risultati:

giacché l'eloquenza non sarà mai né solida né robusta se non riceverà forze grazie a numerosi esercizi di scrittura, e senza il modello fornito dalla lettura quella fatica, priva di pilota, vacillerà, e chi saprà cosa bisogna dire e in quale modo, se non avrà un'eloquenza pronta per la battaglia e per ogni evenienza, veglierà come su dei tesori chiusi in un forziere.⁵¹

Risulta tutt'altro che ossimorico allora ricondurre l'*ars dicendi* all'atto stesso dello scrivere: il concetto di eloquenza come frutto di esercizio costante dimostra come ogni τέχνη (*téchne*), anche quando l'oralità sembra dominante, debba fondarsi sulla *medietas*, ossia sul perfetto equilibrio tra la pratica, il talento e la conoscenza teorica.

Ciò che per la retorica antica è norma, diviene fondamentale per la sceneggiatura cinematografica: stesura del testo prima di immaginarlo declamato; preparazione diligente prima dell'esecuzione; uno studio attento in virtù della sua migliore interpretazione. Lo sceno-testo può essere letto, per analogia funzionale, come una forma moderna di discorso epidittico: sia perché l'uditorio non è fisicamente presente, sia perché lo scopo è prettamente estetico. Le parole vengono orchestrate in vista della loro futura trasformazione in immagini, quindi in film e, nei casi più felici, in memoria visiva collettiva. Bisogna specificare che non si vuole considerare la sceneggiatura esclusivamente come strumento tecnico finalizzato alla realizzazione del film, poiché significherebbe ridurne drasticamente la complessità teorica e linguistica. Una simile prospettiva tenderebbe infatti a relegarla a fase preparatoria dell'opera audiovisiva, subordinandola completamente alla dimensione visiva del prodotto finito. L'obiettivo non è ricercare una "retorica filmica", bensì una "retorica della sceneggiatura", riscontrabile *a priori* sia nel testo sia nella sua struttura. A tale scopo, le riflessioni narratologiche di

⁴⁹ M. TULLIO CICERONE, *De oratore*, a cura di P. LI CAUSI, R. MARINO, M. FORMISANO, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, p. 61.

⁵⁰ M.F. QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore*, cit., p. 1728.

⁵¹ *Ivi*, p. 1641.

Seymour Chatman mettono in luce il legame della sceneggiatura sia con la retorica classica sia con la neo-retorica del Gruppo μ : da un lato consentono di leggerla come un dispositivo discorsivo che organizza gli eventi della narrazione; dall'altro ne vengono sottolineati gli effetti e le modalità della comunicazione. In questa prospettiva, il testo sceneggiato assume una funzione eminentemente retorica: costruisce punti di vista, orienta l'interpretazione dello spettatore, seleziona le informazioni e produce effetti di realtà e di verosimiglianza. In *Storia e discorso*, Chatman definisce ogni narrazione non come la semplice successione degli eventi, bensì come una struttura composta da due piani distinti ma inseparabili: il piano del contenuto, cioè la “storia”, e il piano dell'espressione, ovvero il “discorso”.⁵² La storia comprende ciò che viene raccontato; il discorso riguarda invece il modo in cui quel contenuto viene organizzato e trasmesso al destinatario. La sceneggiatura si colloca precisamente all'incrocio di questi due livelli: da un lato costruisce la concatenazione narrativa (dialoghi, ambientazioni e azioni), dall'altro predispone le forme attraverso cui essa dovrà manifestarsi sul piano audiovisivo. È proprio nel momento in cui la narrazione viene pensata come discorso che, secondo Chatman, subentra la retorica.⁵³ La struttura narrativa riproduce infatti lo schema classico dell'atto retorico: qualcuno parla, qualcuno ascolta, qualcosa viene organizzato per produrre un determinato effetto. Il narratore assume così la funzione del retore, mentre il lettore o lo spettatore occupano il ruolo dell'uditorio. Ogni scelta narrativa implica una strategia di comunicazione e di orientamento interpretativo.

RETORE →	→ NARRATORE
UDITORIO →	→ LETTORE/SPETTATORE
DISCORSO →	→ NARRATARIO

L'artificio retorico della sceneggiatura emerge con particolare evidenza grazie alla distinzione tra autore reale e autore implicito ideata dal critico inglese. Chatman sottolinea come l'autore reale — il soggetto storico che scrive l'opera — non coincida con l'autore

⁵² S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Nuova Pratiche Editrice, Milano, 1998, p. 153.

⁵³ *Ivi*, pp. 155-159.

implicito, ossia con l'immagine dell'autore che il testo stesso costruisce,⁵⁴ e chiarisce che lo spettatore non aderisce direttamente all'universo etico dell'autore empirico, ma ne accetta, con un tacito accordo, le regole estetiche e interpretative proposte dall'autore implicito. A sua volta, questo concetto chiama a distinguere tra il lettore reale, cioè la persona fisica che sfoglia le pagine, e il lettore implicito, ovvero il pubblico presupposto dalla narrativa stessa: Chatman osserva che il narratario può funzionare come un espediente attraverso cui l'autore implicito insegna al lettore reale «come giocare la parte del lettore implicito».⁵⁵ Di nuovo, lo spettatore non occupa una posizione passiva, è il testo che lo guida costantemente suggerendogli modalità di interpretazione, livelli di attenzione, reazioni emotive e criteri di giudizio. Per esempio, chiunque può leggere la *Divina Commedia*: essendo un testo così datato il lettore reale può essere sia un ecclesiastico del XIV secolo sia un liceale della generazione Z. Tuttavia, qualora volesse comprendere l'opera dantesca nella sua maggiore complessità, dovrebbe acquisire le competenze richieste dal testo stesso, avvicinandosi così alla figura del lettore implicito presupposta dall'opera: qualcuno che ne conosca il contesto storico, sociale e culturale contemporaneo. Indubbiamente esistono differenze tra lo sceno-testo e il testo letterario, in quanto quest'ultimo è più libero dagli obblighi tecnici rispetto al primo: prima di tutto la forma nella sceneggiatura deve rispettare la distinzione tra dialoghi e didascalie, la divisione in scene di cui vanno specificate le coordinate temporali e spaziali, un'impostazione stilistica asciutta; in secondo luogo, per quanto lunga o articolata, essa dev'essere sempre realizzabile in termini produttivi e, di conseguenza, al lettore implicito è richiesto uno sforzo molto inferiore rispetto a quello richiestogli da un testo letterario; infine la sceneggiatura ha l'obbligo di riportare solo quanto si mostrerà nell'audiovisivo, escludendo digressioni su dettagli spaziali e sulla condizione psicologica dei personaggi, i quali, piuttosto, verranno dedotti dall'interpretante attraverso la gestualità, i movimenti di camera e gli oggetti descritti nelle didascalie che contornano i dialoghi.

Chatman si concentra successivamente sul punto di vista e sulla voce narrativa:

il punto di vista è il luogo fisico o l'orientamento ideologico o la situazione pratica-esistenziale rispetto a cui si pongono in relazione gli eventi narrativi. La voce (narrativa),

⁵⁴ S. CHATMAN, *Storia e discorso*, cit., p. 155.

⁵⁵ *Ivi*, p. 157.

al contrario, si riferisce al discorso o agli altri mezzi espliciti tramite i quali eventi ed esistenti vengono comunicati al pubblico.⁵⁶

Tale distinzione nel cinema risulta meno netta e più articolata, poiché la macchina da presa può contemporaneamente assumere entrambe le funzioni: è punto di vista quando definisce la posizione percettiva rispetto agli eventi (con un'inquadratura soggettiva, un campo/controcampo o una ripresa dal basso); si fa voce quando partecipa al modo in cui quegli eventi vengono narrati (i movimenti di macchina delle scene, il ritmo visivo, il montaggio). La sceneggiatura interviene già a questo livello, molto prima della concreta realizzazione filmica. Indicazioni di focalizzazione, descrizioni degli ambienti, scansione delle sequenze e distribuzione delle informazioni contribuiscono infatti a predisporre la futura esperienza dello spettatore. In questo senso la sceneggiatura non è un semplice supporto del film, ma una forma di regia "in potenza", poiché orienta preventivamente le possibilità percettive e interpretative dell'opera audiovisiva.

Altro elemento che contribuisce alla costruzione retorica del racconto cinematografico è la rappresentazione dello spazio. Sulla base delle teorie di Propp sulla narrativa,⁵⁷ Chatman propone un nuovo punto di vista: per lo studioso russo non è importante *chi* compie una certa azione, ma *cosa* questa comporta nella storia. Gerarchizzare i fatti della storia – o le funzioni – al di sopra degli agenti che li compiono, significa attribuire loro una natura spaziale intrinseca: lo spazio agisce, si forma, si modifica non in base ai personaggi ma alle loro azioni.⁵⁸ Chatman sostiene invece la tesi opposta: che lo spazio implicito della storia – tutto ciò che è udibile e visibile ai personaggi anche se non viene menzionato – si forma proprio sui personaggi.⁵⁹ A differenza delle funzioni narrative e dei ruoli identificati da Propp, che sono circoscritte al genere letterario della fiaba, la teoria aperta del personaggio è applicabile a romanzi moderni e postmoderni, allungandosi persino verso il *medium* cinematografico. Chatman stabilisce infatti un ulteriore confronto: nella narrativa «verbale»⁶⁰ (scritta) lo spazio della storia è *astratto*, in quanto ricreato nella mente del lettore; nella narrativa cinematografica, invece, lo spazio della storia è *letterale*, dal momento che oggetti, dimensioni e relazioni spaziali

⁵⁶ S. CHATMAN, *Storia e discorso*, cit., p. 161.

⁵⁷ Cfr. V. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1988.

⁵⁸ S. CHATMAN, *Storia e discorso*, cit., pp. 114-117.

⁵⁹ *Ivi*, p. 99.

⁶⁰ *Ivi*, p. 104.

mantengono un rapporto analogico con il mondo reale.⁶¹ A differenza della narrativa verbale, nella quale lo spazio viene costruito mentalmente attraverso l'immaginazione del lettore, il cinema offre allo spettatore una configurazione visiva immediata, producendo un forte effetto di realtà. Il critico inglese stabilisce implicitamente che il suo saggio possiede una base semiotica – oltre che dichiaratamente retorica – affermando che «ogni narrativa è una struttura con un piano del contenuto (chiamato “storia”) e un piano dell'espressione (chiamato “discorso”)»;⁶² la separazione tra significante e significato aumenta la sua portata e si estende alla narratologia. Non è un caso che Chatman stesso si colleghi alle osservazioni di Roland Barthes: il semiologo e critico francese sostiene che il discorso moderno (il linguaggio cinematografico *in primis*) tende a eliminare una tappa del triangolo semiotico composto da significante-significato-referente. La verità, o il reale “oggettivo”, tendono ad essere meno rilevanti in virtù di una «illusione referenziale»⁶³ che si basa sulla diretta connessione tra significante e referente: le cose sono come appaiono, «esse semplicemente *sono*».⁶⁴ Nel cinema tale meccanismo si manifesta con particolare intensità: ambienti, oggetti e dettagli visivi vengono spesso percepiti come pura registrazione del reale. La sceneggiatura, selezionando e organizzando gli elementi dello spazio narrativo, costruisce uno degli effetti retorici più sofisticati del linguaggio cinematografico, l'illusione della normalità. L'efficacia retorica della sceneggiatura dipende infine dalla sua capacità di fabbricare verosimiglianza: Chatman osserva che

lo sforzo retorico del narratore è indirizzato a dimostrare che la sua versione della storia è “vera”; lo sforzo retorico dell'autore implicito, d'altro canto, è fatto per rendere tutto l'insieme, storia e discorso, compresa la parte del narratore, interessante, accettabile, coerente e artistico.⁶⁵

La verità narrativa non coincide quindi con una semplice adesione al reale, ma con la capacità del discorso di produrre coerenza interna e credibilità estetica. Attraverso il rapporto tra storia e discorso, la gestione del punto di vista, la costruzione dell'effetto di realtà e la produzione della verosimiglianza, la sceneggiatura rivela la propria natura di

⁶¹ *Ivi*, p. 99.

⁶² S. CHATMAN, *Storia e discorso*, cit., p. 153.

⁶³ *Ivi*, p. 151.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, p. 248.

dispositivo linguistico retorico. Il film non rappresenta la negazione della scrittura sceneggiata, ma la sua prosecuzione attraverso altri mezzi espressivi.

I.5. La sceneggiatura come retorica dell'incompletezza

Compresa la struttura, la finalità e la dimensione retorica dello sceno-testo, ora è possibile soffermarsi sul suo valore artistico. Gli autori classici che hanno sistematizzato la retorica, hanno dedicato molte pagine all'*ornatus*, ossia alle regole di abbellimento del discorso, non solo per la loro funzionalità, ma anche per conseguire uno dei precetti fondamentali di tutta la cultura e l'etica antica, il *καλὸς καὶ ἀγαθός* (*kalòs kai agathòs*). Il bello, inteso nel senso di armonia, decoro ed equilibrio, è connaturato al buono, al fondamento stesso della realtà: parlare bene è anche scrivere, vivere, comportarsi bene. Dal Medioevo in poi questa componente della retorica si è progressivamente ridotta alla dimensione dell'*ornatus*, soprattutto per due aspetti: l'assenza di spazi sociali e pubblici in cui esercitare la disciplina e l'*auctoritas* della tradizione classica esercitata su tutti gli scritti in latino. Con la fine del primo millennio e il graduale avvento della lingua volgare, la retorica diventa sinonimo di stile poetico e letterario – e così rimarrà fino al Novecento: un recipiente di figure di parola e di pensiero cui attingere per ottenere effetti ora estetici ora funzionali. In forma di strumento nelle mani di un autore, di un poeta o di un filosofo, la retorica è manifestazione di volontà artistica e creatrice da molti secoli. La sceneggiatura cinematografica, che si è rivelata dispositivo in cui tale componente è protagonista, è dunque, prima di qualsivoglia considerazione linguistica, semiotica, tecnica, un'arte. Pasolini concentra proprio su questo uno dei suoi saggi sul cinema, cercando di analizzarla come «tecnica autonoma, opera integra e compiuta in se stessa»:⁶⁶ non nel senso di un'opera tradotta in fatto filmico né tratta da un romanzo, ma come tecnica narrativa consapevolmente adottata da un autore. Non potrà essere analizzata come un genere letterario, poiché essa implica l'allusione al film che dovrà essere realizzato e che il lettore stesso viene chiamato ad immaginare.⁶⁷ Pasolini sottolinea che è proprio questa «rozzezza» a renderla stilisticamente compiuta: se il lettore riesce a visualizzare il film è grazie allo sforzo creativo e immaginativo che questo tipo di testo

⁶⁶ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»*, cit., p. 192.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 193-194.

richiede – e permette. Tale dinamismo è ciò che permette il concretizzarsi della trasmutazione, cioè del passaggio dallo stadio letterario a quello cinematografico:

[la sceneggiatura] è una ‘struttura diacronica’, [...] un vero e proprio ‘processo’. Ma un processo particolare, non trattandosi di un’evoluzione, di un passaggio da uno stadio A a uno stadio B: ma di un puro e semplice ‘dinamismo’, che si muove senza, senza partire e senza arrivare, da una struttura stilistica, quella della narrativa, a un’altra struttura stilistica, quella del cinema, e, più profondamente, da un sistema linguistico a un altro.⁶⁸

Per interpretare una «struttura dotata della volontà di divenire un’altra struttura»,⁶⁹ nella quale coesistono parole e segni iconici in divenire, è necessario allora l’impiego della semiotica.⁷⁰ Assume particolare rilievo l’avventura professionale di Pasolini: nonostante la fortunata carriera letteraria, sia come poeta sia come romanziere, negli ultimi anni della sua vita si è avvicinato al cinema, prima come sceneggiatore poi come regista. Tale passaggio non deve essere inteso come un rifiuto verso la letteratura, quanto piuttosto come l’annoveramento del cinema in essa: l’autore di una sceneggiatura non è diverso da un romanziere, poiché il fine di entrambi è quello di raccontare l’esperienza umana attraverso gli ambienti, i personaggi, le storie. Al di là della sua struttura, la sceneggiatura è un’arte e il cinema è la lingua che la racconta:

in realtà il cinema noi lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. L’intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l’equivalente della lingua orale nel suo momento naturale e biologico. Vivendo, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori: un gigantesco happening, se vogliamo. E come noi, linguisticamente, pensiamo – fra noi, in silenzio con parole per così dire stenografiche, rozze e estremamente veloci e anche estremamente espressive seppure inarticolate – così abbiamo anche la possibilità, interna a noi, di abbozzare un monologo cinematografico: i processi dei sogni e della memoria, sia involontaria che, soprattutto, volontaria, sono degli schemi primordiali di una lingua cinematografica, intesa come riproduzione convenzionale della realtà. Quando noi ricordiamo, proiettiamo dentro la nostra testa, delle piccole, interrotte, contorte o lucide sequenze di un film.⁷¹

⁶⁸ P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuole essere altra struttura»*, cit., pp. 198-199.

⁶⁹ *Ivi*, p. 198.

⁷⁰ Pasolini, cercando di individuare le unità minime dell’immagine filmica, teorizza una terminologia specifica per la semiotica del cinema, fondata sullo strutturalismo di De Saussure: la parola dello scenotesto è composta non da fonemi, ma da cinèmi. Questi sono non una tecnica letteraria, ma una *langue* vera e propria. *Ivi*, pp. 195-198.

⁷¹ P.P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, in ID., *Empirismo eretico*, cit., p. 210.

Per concludere, la sceneggiatura può essere considerata sia come prodotto artistico unico nel suo genere sia come uno degli oggetti semiotici più complessi della modernità, in quanto unisce simultaneamente fissità e movimento, scrittura e immagine, compiutezza e incompiutezza. La sua peculiarità sta nella sua duplice natura: essa è testo autonomo e, al tempo stesso, promessa di un'altra forma; opera leggibile in sé e struttura aperta a una pluralità di attualizzazioni possibili. Se, come hanno mostrato Eco, Metz e il Gruppo μ , ogni processo di significazione nasce dall'interazione tra codici, interpretazioni e trasformazioni, la sceneggiatura rappresenta il luogo in cui tali dinamiche si manifestano con la maggiore evidenza, poiché il suo significato non si esaurisce mai nella pagina ma si prolunga nella serie di letture, traduzioni e concretizzazioni che essa rende possibili. In questo senso Pasolini, definendo la sceneggiatura una struttura che vuole essere un'altra struttura, ne riconosce non soltanto la funzione tecnica, ma soprattutto la dignità artistica. La sua incompiutezza costituisce la condizione stessa della sua forza espressiva e la sua natura dinamica, sospesa tra parola e immagine, la rende un laboratorio privilegiato della creazione estetica contemporanea. Quando Cicerone afferma che «lo stilo è il più grande e il più efficace maestro e artefice di eloquenza che ci sia»,⁷² non si limita a rivendicare il primato della scrittura sull'improvvisazione, ma individua nella pratica dello scrivere il luogo in cui prende forma ogni futura possibilità espressiva. Analogamente, la sceneggiatura precede il film non soltanto in senso cronologico, ma in senso strutturale: è il momento in cui vengono elaborate le strategie narrative, percettive e retoriche che l'opera audiovisiva renderà visibili. Se il film rappresenta l'atto, la sceneggiatura ne costituisce la potenzialità; se il cinema è il luogo della manifestazione, la sceneggiatura è quello della progettazione del senso. Riconoscere questa centralità significa restituire allo sceneggiatore un ruolo spesso rimasto ai margini della riflessione critica. Per lungo tempo la teoria del cinema ha privilegiato il regista, il montaggio, l'immagine compiuta, lasciando in ombra il lavoro di scrittura che ne rende possibile l'esistenza. Eppure, è proprio nella sceneggiatura che si condensano le tensioni tra racconto e rappresentazione, tra intenzione autoriale e apertura interpretativa, tra tecnica e invenzione artistica. Essa costituisce il primo luogo in cui il film viene pensato come discorso e, pertanto, come forma di conoscenza del reale.

⁷² M. TULLIO CICERONE, *De oratore*, cit., p. 61.

Alla luce di queste considerazioni, appare allora particolarmente significativo esaminare la figura di Rodolfo Sonego: autore tra i più importanti del cinema italiano del secondo Novecento e sceneggiatore capace di coniugare precisione narrativa, profondità psicologica e consapevolezza retorica.

II

Rodolfo Sonego: Dalla formazione neorealista alla retorica del personaggio comico

Il periodo compreso tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta rappresenta una delle fasi di maggiore espansione del cinema italiano, tanto sul piano produttivo quanto su quello culturale e sociale. La fame di cinema era insaziabile: centinaia, se non migliaia di aspiranti scrittori e registi si dedicarono a questa disciplina relativamente nuova, spinti da necessità talvolta economiche, talvolta creative, dando vita ad un'ondata culturale che permise ad un paese uscito sconfitto dalla guerra di occupare una posizione di rilievo nel panorama cinematografico mondiale. Sono stati gli anni della nascita, della fortuna e anche della fine del Neorealismo, gli anni in cui nacque e crebbe la commedia all'italiana, il genere che contribuì a definire una tradizione cinematografica riconoscibile anche sul piano internazionale; gli anni dell'ascesa di grandi maestri Rossellini, De Sica, Fellini, Antonioni, Visconti; gli anni di maggiore popolarità dei più celebri attori italiani come Anna Magnani, Monica Vitti, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Totò, Vittorio Gassman; gli anni delle fucine di sceneggiatori, cioè di giovani spinti non tanto dall'ambizione o dalla sete di gloria, quanto più dalla necessità di voler prendere parte ad un movimento culturale di cui si aveva piena coscienza sia *in atto* che *in potenza*, i cui esiti occupano ancora una posizione di rilievo nella memoria visiva collettiva e nella storiografia cinematografica.

In un contesto caratterizzato dalla presenza di numerosi sceneggiatori e aspiranti autori, è naturale che la storia ne ricordi solo alcuni, i più abili o i più rivoluzionari, tra i quali anche il bellunese Rodolfo Sonego. Egli occupa una posizione centrale – e sottovalutata – nella storia del cinema italiano del secondo dopoguerra. Sceneggiatore prolifico e intellettualmente anticonformista, si distingue per una concezione della scrittura cinematografica radicata nell'osservazione della realtà e per una capacità rara di coniugare complessità strutturale e chiarezza narrativa. Le pellicole di cui ha curato soggetto o sceneggiatura possono essere viste come un'autentica indagine antropologica sulle aspirazioni e sulle contraddizioni dell'italiano medio, sostenuta da un'ironia, spesso

spietata, che mette in relazione l'esperienza individuale del personaggio con un più ampio sistema di valori. I protagonisti raramente possiedono qualità esemplari e, proprio grazie alla loro ambiguità morale, consentono di osservare criticamente alcuni aspetti della società del secondo dopoguerra. Il percorso formativo di Sonego è atipico: lontano da qualsiasi educazione istituzionale, è ricostruito dallo stesso autore attraverso il richiamo all'esperienza diretta e alla pratica dell'invenzione: «Non ero scrittore e non ho mai imparato [...] mi inventavo tutto. E mi sono inventato di fare i copioni, ma non è che sapevo cose tecniche».⁷³ Tale dichiarazione, lungi dall'essere una posa anti-intellettuale, rimanda a una concezione del lavoro come attività empirica, idea confermata dall'affermazione secondo cui non gli era «possibile prescindere da un'esperienza che non abbia radici nella realtà».⁷⁴ Quest'ultima a sua volta arricchita da piccole o grandi menzogne, inserite solamente per colorare il film e renderlo più avvincente o memorabile. Il metodo di scrittura che adotta ne è una testimonianza esemplare: lo sceneggiatore afferma che, nel primo periodo a Roma, era solito “cogliere” i dialoghi registrandoli in contesti quotidiani, come le osterie, per poi analizzarli minuziosamente: «Copio i dialoghi colti sul vivo, li studio [...] fino a che mi sono reso conto perfino delle sfumature di tono».⁷⁵ Questa pratica evidenzia una tensione verso un realismo che si può definire “mediato”, in cui la realtà non è semplicemente riprodotta, ma filtrata attraverso un processo analitico che ne coglie le strutture profonde. Determinanti in questo senso furono gli incontri con Rossellini e Zavattini, figure chiave del neorealismo, che hanno contribuito a definire la sensibilità artistica di Rodolfo:

il punto centrale della mia formazione è stato l'incontro con Rossellini e Amidei, due uomini che lavoravano sul reale, se per reale intendiamo non un reale naturalistico ma un reale che comprende già una mediazione. [...] Il mio primo vero maestro, anche se con lui ho lavorato poco, è stato Zavattini, che mi ha immediatamente abituato a un tipo di lavoro molto analitico sulla realtà, con una specie di lente di ingrandimento che osserva i dettagli, li isola, poi li mette insieme, come una specie di inventario di dettagli.⁷⁶

Tali influenze si traducono in una scrittura che combina rigore analitico e intuizione narrativa, ponendosi in continuità critica con l'esperienza neorealista per poi adattarla ad

⁷³ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, Transeuropa, Bologna, 2000, p. 185.

⁷⁴ *Ivi*, p. 181.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ivi*, p. 191.

un genere comico *in fieri* che prenderà il nome di commedia all'italiana e che garantirà un successo ancora maggiore al cinema del Bel Paese.

Per quanto riguarda la concezione della sceneggiatura, si può dire che essa si fonda sia su un equilibrio tra complessità e semplicità sia sulla tensione tra profondità e leggibilità: il racconto deve riflettere la complessità del reale, ma al tempo stesso articolarsi attraverso linee narrative chiare e accessibili.⁷⁷ Questa necessità si inserisce nel più ampio contesto di trasformazione del cinema italiano degli anni Cinquanta, in cui la sceneggiatura assume progressivamente la veste di un progetto scritto centrale.⁷⁸ Tuttavia nella vasta gamma di autori, Sonego si distingue per una particolare attenzione alla coerenza strutturale e per la spiccata ironia, nucleo più originale del suo lavoro fin dagli esordi. Questa non serve solo a sorreggere l'apparato comico delle sceneggiature, ma diventa un autentico strumento di analisi e critica sociale, specialmente nei confronti dell'italiano medio o dei «piccoli uomini che hanno grandi avventure».⁷⁹ La comicità scaturita dall'ironia, in questo senso, si configura come una forma di pensiero, capace di mettere in luce le contraddizioni della società italiana:⁸⁰ individui mediocri, disonesti, spesso opportunisti, che si muovono in un contesto sociale moralmente assai rigido. Sonego individua nell'arte di arrangiarsi e nella «comica tragedia dell'italiano qualunque»⁸¹ il fulcro del suo immaginario, delineando una figura antropologica segnata da ambiguità morale e adattamento camaleontico. Livio Fantina afferma

il riso, al cinema, ha sempre un carattere collettivo: testimonia la condivisione di un giudizio, ma anche l'ammirazione per l'imprevisto, può essere una superiorità intellettuale, anche processo imitativo, senso di disagio, ma anche ironia sui propri comportamenti, compassione, ma anche disprezzo.⁸²

e di questo Sonego è ben consapevole, tanto da poter essere considerato uno dei pionieri della commedia all'italiana.

⁷⁷ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 183.

⁷⁸ G. MUSCIO, *Fucine di sceneggiatori*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di L. DE GIUSTI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 336-346.

⁷⁹ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 187.

⁸⁰ G. CREMONINI, *Comico, parodia, eversione*, in *Storia del cinema italiano*, IX, a cura di S. BERNARDI, cit., pp. 136-147.

⁸¹ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 187.

⁸² L. FANTINA, *Ridere, piangere, cantare*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., pp. 162-176, cit. p. 169.

Rodolfo Sonego, dunque, risulta essere un autore capace di coniugare rigore intellettuale e intuizione narrativa, ironia e analisi sociale, in una filmografia che, lungi dall'essere una semplice produzione comica, si configura come una «ricerca antropologica piena di curiosità introspettiva»,⁸³ volta a raccontare le trasformazioni, i costumi disdicevoli e i curiosi risultati umani prodotti dalla società italiana nel secondo dopoguerra. È attraverso la rappresentazione di personaggi meschini e inaffidabili che egli costruisce uno specchio in cui il pubblico è chiamato a riconoscersi, non senza disagio, per poi volersene discostare. In questo risiede la forza e l'attualità del suo cinema: nella capacità di trasformare la commedia in uno strumento di conoscenza, capace di rivelare, sotto la superficie della risata, le contraddizioni morali e sociali dell'Italia del secondo dopoguerra.

II.1. Biografia

Rodolfo Sonego nasce a Cavarzano, in provincia di Belluno, il 27 febbraio del 1921. La sua infanzia, trascorsa a Puos d'Alpago, è segnata dalle letture proposte dalla madre quali gli scritti di Newton e *L'origine della specie* di Darwin, che contribuiscono a sviluppare nel giovane Sonego un interesse destinato a riemergere nella sua attenzione analitica per la realtà. Dal Veneto la famiglia si sposta a Torino, dove Rodolfo si iscrive all'Accademia delle Belle Arti, percorso interrotto dallo scoppio del conflitto mondiale. Chiamato a frequentare un corso per ufficiali, Sonego si trasferisce prima a Rivoli e successivamente a Novara. Ricorderà quell'anno come il periodo della sua vita in cui lesse di più: «Goethe, Nietzsche, il neoclassicismo, la Grecia, i francesi... lessi tutto».⁸⁴ Nel '43 ritorna in Veneto e raggiunge i partigiani della sua regione. Assume il comando della Brigata Fratelli Bandiera, nella quale rimane fino alla fine della guerra. Libero e intento a riprendere la sua attività di disegnatore, si trasferisce a Venezia. Nella città lagunare però, nonostante l'amore per la pittura e il disegno, viene apprezzato maggiormente per le sue capacità oratorie: era solito trascorrere le serate nelle osterie,

⁸³ M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2010, p. 15.

⁸⁴ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p.11.

raccontando episodi di guerra nei quali non era sempre possibile distinguere la memoria dall'invenzione. Fu questo suo talento ad attirare l'attenzione di un produttore, Paolo Bianchini, che lo invita a trascriverne e spedirgliene alcune.

In maniera inattesa viene invitato a Roma da Roberto Rossellini e Sergio Amidei, che gli offrono un lavoro e trentamila lire, sufficienti per abitare nella capitale per due o tre mesi.⁸⁵ Nel 1946, nonostante Roma fosse un luogo in cui «anche quelli che lavoravano erano perennemente sull'orlo dei debiti e della fame»,⁸⁶ – Sonego compreso – si vive un momento di grande fermento culturale:

si era aperto uno spiraglio nel mondo, e sentivamo anche con una certa sicurezza che il nostro cinema andava bene, poteva andare bene. La società che ci si presentava davanti era talmente viva! Sono stati anni straordinari, dopo la guerra e dopo vent'anni di fascismo. Tutto era materiale da cinema. Perfino i piccoli film, quelli improvvisati settimana per settimana, inventando velocemente tutto, anche questi avevano un'ispirazione dalla realtà quotidiana, e quindi avevano una forza interiore. Rivisti oggi, conservano una loro autenticità, sono un inventario delle nostre disgrazi, ma anche della nostra capacità di rigenerarsi, della nostra vitalità.⁸⁷

Venticinquenne e animato da instancabile curiosità, il bellunese entra in contatto con Amidei, Fellini, i pittori del gruppo di via Margutta Forma Uno – Accardi, Consagra, Dorazio, Mafai, Perilli, Sanfilippo, Turcato – e frequenta assiduamente la trattoria dei fratelli Menghi, punto d'incontro per pittori, poeti, ma soprattutto per giovani registi e sceneggiatori come Montaldo, Pirro, Solinas, De Santis, Petri e Monicelli. In questo *milieu* trova le condizioni ideali per sviluppare le sue passioni artistiche e la sua formazione professionale. Dopo aver collaborato con De Santis ad una sceneggiatura mai girata e aver realizzato due documentari sul cubismo e sulla storia dell'arte, Rodolfo, conosciuto da tutti per i racconti tratti dall'esperienza partigiana e per l'abilità narrativa e affabulatoria, viene scelto come consulente per alcuni film. Questa rete di relazioni, sviluppatasi fra incontri professionali, discussioni nelle osterie e frequentazioni artistiche, contribuisce alla sua formazione cinematografica in una fase economicamente difficile, ma culturalmente produttiva. La svolta della sua vita lavorativa è l'incontro con Allegra Rossignotti, moglie e collaboratrice di tutta la vita, instancabile dattilografa dei suoi testi, grazie alla quale l'ampia produzione narrativa dello sceneggiatore trova una forma scritta

⁸⁵ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 17.

⁸⁶ *Ivi*, p. 18.

⁸⁷ *Ivi*, p. 19-20.

stabile: «Macinò copioni su copioni. Non so cosa avrei fatto senza di lei».⁸⁸ Rodolfo allora lavora senza sosta, incontrando un crescente riconoscimento professionale. Ciò che colpisce di lui è la capacità di distinguersi non soltanto come sceneggiatore, ma come vero e proprio romanziere – così lo definisce Amidei –⁸⁹ dato che la sua scrittura caratterizzata da una marcata componente narrativa. I primi anni del cinema non lo soddisfano pienamente dal punto di vista autoriale, eppure la sua insaziabile curiosità lo porta nei set non solo come soggettista-sceneggiatore, ma anche come assistente alla regia, montatore e editore del suono, ruoli tecnici che gli consentono di conoscere direttamente le diverse fasi della realizzazione filmica. Dopo la collaborazione alla realizzazione di sei pellicole arriva il primo grande successo, *Il seduttore* (1954), l'inizio della collaborazione con Alberto Sordi. Il loro primo incontro si può definire un colpo di fulmine professionale.⁹⁰ Da qui fino all'inizio degli anni Sessanta, molti dei successi cinematografici dell'attore romano sono legati alla collaborazione con lo sceneggiatore bellunese, costituendo uno dei sodalizi più importanti della storia del cinema italiano.

Alla fine degli anni Cinquanta, i produttori sentono l'esigenza di rappresentare luoghi lontani e Rodolfo, per il quale «non è possibile prescindere da un'esperienza che non abbia radici nella realtà»,⁹¹ inizia a viaggiare per il Nord Europa, spinto anche dalla volontà di vedere e scoprire il mondo «prima vicino poi sempre più lontano, alla ricerca di nuovi paesaggi».⁹² Sempre in questo periodo, si dedica per la prima volta ad una sceneggiatura semiautobiografica, *Una vita difficile*, orientando l'osservazione dei vizi e delle contraddizioni collettive verso una restituzione più direttamente autobiografica: la pellicola ha come protagonista Alberto Sordi in veste di attore drammatico e ne consolida il prestigio nel panorama cinematografico italiano.

Negli anni Sessanta e Settanta Sonego, sempre più celebre come sceneggiatore, compie numerosi viaggi, durante i quali osserva ambienti sociali differenti e sviluppa nuovi rapporti professionali, fra cui quello con Robert Altman. Visita l'America, la Germania, la Svezia, l'Australia, che riaccendono la sua curiosità e gli concedono di «vivere la vita come se [avesse] ancora vent'anni».⁹³ L'avvicinamento alla televisione e

⁸⁸ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 23.

⁸⁹ *Ivi*, p. 18.

⁹⁰ Cfr. cap. 2.4 di questa ricerca.

⁹¹ *Ivi*, p. 181.

⁹² M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., p. 112.

⁹³ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 25.

la concentrazione del lavoro sui film a episodi che corrispondono a questo periodo, non sono solo dovuti alla diminuzione dei finanziamenti alle produzioni cinematografiche, ma sono anche coerenti con la volontà di Sonego di approfondire e indagare la natura dell'uomo italiano medio, dato che il mondo dell'intrattenimento stava mutando e, con esso, anche il suo pubblico, che egli racconta e descrive piuttosto che giudicare.⁹⁴ Agli anni Settanta appartengono inoltre alcune delle sceneggiature che meglio testimoniano la sua piena maturità stilistica: *Lo scopone scientifico* (1972), *Il gatto* (1977) e *Mogliamante* (1977), che Melanco descrive come «lezioni di forma che hanno lasciato il segno nella storia della commedia all'italiana, in un periodo in cui esistono, ma ancora per poco, quei personaggi presi in prestito dalla società civile che appartengono al popolo e che caratterizzano il genere».⁹⁵ L'ultima parte della carriera del bellunese è legata a Sordi, non più in veste dell'attore novello del panorama romano, ma nei panni di un interprete affermato e sempre più proiettato verso la regia e la stesura di sceneggiature. Questi film caratterizzati da un budget ridotto e dalla *troupe* di collaboratori abituali (Piero Piccioni compositore; Sergio d'Offizi scenografo; Bruna Parmesan costumista; Sonego sceneggiatore), si basavano su pochi punti fondamentali: una buona sceneggiatura, il riuso di personaggi e soggetti già famosi e un attento studio del caleidoscopico *milieu* italiano per riproporne una raffigurazione satirica già fortunata vent'anni prima.⁹⁶ Dopo un decennio di film che lasciano Sonego insoddisfatto, egli prende atto della crescente centralità della televisione e della trasformazione delle forme di comicità popolare, che modificano profondamente il panorama dell'intrattenimento italiano, contribuendo alla crisi della tradizione della commedia all'italiana.

L'atto conclusivo della carriera cinematografica del bellunese è il film *Incontri proibiti* di Alberto Sordi del 1998, due anni prima della sua morte, avvenuta a Roma nella notte tra il 14 e 15 ottobre 2000.

⁹⁴ M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., pp. 203-237.

⁹⁵ *Ivi*, p. 239.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 257-278.

II.2. Dalle macerie della guerra al prestigio cinematografico italiano degli anni Cinquanta: neorealismo e commedia all'italiana.

Il decennio che segue la fine della Seconda guerra mondiale rappresenta per il cinema italiano una fase di forte densità culturale, in cui si ridefiniscono non solo le forme espressive, ma anche le funzioni sociali e simboliche del mezzo cinematografico. Tra il 1945 e il 1955 avviene un'intensa trasformazione che parte dal neorealismo e passa a una forma più articolata in cui intrattenimento e critica sociale si intrecciano: la commedia all'italiana. Il neorealismo, una delle esperienze più influenti della storia del cinema italiano e passaggio fondamentale per lo sviluppo delle teorie cinematografiche europee, nasce in risposta alla devastazione e allo sconvolgimento sociale conseguenti al conflitto mondiale. I film di questa corrente pongono lo sguardo sulla vita quotidiana, su personaggi moralmente e lavorativamente cambiati dalla guerra, rifiutando i ritratti patinati e idealizzati della società italiana, popolari negli anni prebellici. I registi neorealisti usano spesso attori non professionisti, talvolta reclutati in loco, e uno stile documentaristico, al fine di ottenere la maggiore attinenza possibile alla realtà delle situazioni rappresentate, al di là del genere impiegato per raggiungere tale scopo. Tra i più celebri registi e autori riconducibili – con ruoli e funzioni differenti – all'esperienza neorealista si possono ricordare: Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Francesco Rosi, Vittorio De Sica, Antonio Lattuada, Cesare Zavattini e molti altri, meno celebri, che hanno prodotto centinaia di film, spinti dal fermento culturale di quegli anni e dalla curiosità di esplorare il *medium* cinematografico sia da un punto di vista tecnico che teorico.⁹⁷ Il neorealismo costituisce il punto di partenza per comprendere gli sviluppi successivi del cinema nazionale: rappresenta infatti «un salto non tanto estetico-qualitativo, quanto morale, dopo un periodo di convenzionalità e di retorica falsificante perpetuate dal fascismo».⁹⁸ Più che una semplice corrente stilistica, esso si configura

⁹⁷ Per una ricca e articolata analisi della corrente neorealista e dei suoi maggiori esponenti cfr. i saggi contenuti in *Storia del cinema italiano*, a cura di C. COSULICH, VII, cit., pp. 37-142 e pp. 193-287; quelli in *Storia del cinema italiano*, a cura di L. DE GIUSTI, VIII, cit., pp. 383-484; L. MICCICHÈ (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975; F. DI GIAMMATTEO, *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2019, pp. 422-453.

⁹⁸ BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, p. 689.

come un dispositivo etico e conoscitivo: uno sguardo “assetato”, rivolto alla realtà sociale, ai suoi conflitti e alle sue contraddizioni.

Tale impulso si inserisce in un più ampio processo di rifondazione culturale del paese, durante il quale il cinema italiano definisce orientamenti destinati a durare e, nello stesso tempo, recupera una parte consistente del pubblico nazionale, confrontandosi con il predominio delle produzioni hollywoodiane.⁹⁹ In questa fase, il cinema diventa uno degli spazi pubblici più rilevanti: tra il 1949 e il 1953 la produzione aumenta considerevolmente e le sale cinematografiche si moltiplicano, trasformandosi in luoghi centrali di socializzazione, attraversati da diverse classi, generazioni e generi:

per il tempo di vita a esso dedicato, unito all’alto grado di fascinazione che da sempre esercita, all’intensità delle emozioni che vi scorrono, forse il cinema in Italia non è mai stato così socialmente importante [...]. Non ha forse mai avuto tanta incidenza perché mai fu così popolare, ovvero disponibile e capillarmente diffuso nelle articolazioni del corpo sociale.¹⁰⁰

Il successo sociale del cinema implica però anche una trasformazione della sua funzione. Se è vero che il neorealismo aveva privilegiato uno sguardo diretto e conoscitivo sulla realtà, all’inizio degli anni Cinquanta si palesa una richiesta diversa, che proviene tanto dal pubblico quanto dagli esercenti: quella di un cinema capace di offrire evasione, sogno, intrattenimento, rispetto ai temi dolorosi e alle condizioni di precarietà rappresentati da numerosi film neorealisti. Come sintetizza De Giusti, agli «occhi spalancati» del neorealismo si sostituiscono progressivamente «occhi sognanti»,¹⁰¹ disponibili ad accogliere l’avventura che manca nella quotidianità.

In questo ricco scenario, Roma assume un ruolo centrale come luogo di convergenza di energie creative, produttive e intellettuali. La capitale si configura effettivamente come un’officina del cinema italiano, in cui si incontrano tradizioni diverse: il teatro, il varietà, l’avanspettacolo, la letteratura e i modelli cinematografici americani, in sintesi, «un crocevia di artisti di tutti i tipi».¹⁰² Poiché la ricostruzione del sistema cinematografico richiede forme di lavoro collettive, gli sceneggiatori assumono un ruolo rilevante sia nella definizione dei progetti sia nel dibattito teorico sulle nuove forme della rappresentazione:

⁹⁹ L. DE GIUSTI, *Disseminazione dell’esperienza neorealista*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., p. 3.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰² T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 18.

«c'era il desiderio di rimboccarsi le maniche e approfittare di un momento felice per il cinema italiano che, guardato con un rispetto inatteso per un paese che aveva perso la guerra, stava riscrivendo, con una manciata di film, la storia culturale del '900».¹⁰³ Di conseguenza la sceneggiatura diventa progressivamente un progetto scritto più specifico, nel quale vengono organizzati la struttura narrativa, i dialoghi e una parte delle indicazioni visive e sonore. Prende forma lo strumento tecnico che sarà alla base tanto del cinema autoriale quanto del cinema di intrattenimento.

A questa dimensione laboratoriale si accompagna una trasformazione del sistema attoriale e divistico: se il neorealismo aveva privilegiato attori non professionisti, ora emerge l'esigenza di interpreti capaci di portare sullo schermo individualità e riconoscibilità.¹⁰⁴ Si assiste così alla costruzione di nuove "maschere" e nuovi *tipi* sociali, frutto di un bricolage che intreccia modelli italiani e americani, teatro e cinema, tradizione e modernità: sono gli anni di ascesa di Totò e di Anna Magnani, ma anche il consolidamento di attori come Amedeo Nazzari e Vittorio De Sica. Tale processo condurrà, entro la metà del decennio, alla formazione di un nuovo sistema divistico, capeggiato da nomi celeberrimi nella storia del cinema come i già citati Totò e Anna Magnani, ma anche Gina Lollobrigida, Vittorio Gassman e Alberto Sordi.

Non meno importante è il pubblico, il cui consenso rimane punto di riferimento dei produttori e che implicitamente decide le sorti delle realizzazioni cinematografiche del presente e del futuro. È negli anni Cinquanta che il cinema diventa un fenomeno di massa e la sua diffusione capillare lo rende uno strumento fondamentale di costruzione dell'immaginario collettivo. In questa fase il cinema raggiunge una diffusione di massa tanto ampia da riflettersi nella differenziazione delle sale, organizzate in palinsesti giornalieri o settimanali e frequentate da pubblici differenti: prime visioni per il pubblico benestante, seconde e terze per ceti medi e popolari.¹⁰⁵ La commedia si presta a raggiungere fasce di pubblico differenti, grazie alla compresenza di registri narrativi, linguistici e comici diversi. Come evidenzia Federica Villa, il cinema popolare degli anni Cinquanta è «ricco di storie a larga presa sugli spettatori»¹⁰⁶ e capace di integrare materiali eterogenei sotto una struttura apparentemente semplice. In questo senso, la commedia si

¹⁰³ G. MUSCIO, *Fucine di sceneggiatori*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., p. 336.

¹⁰⁴ R. EUGENI, *Il laboratorio delle maschere*, in *Ivi*, p. 348.

¹⁰⁵ B. CORSI, *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in *Storia del cinema italiano*, IX, cit., p. 446.

¹⁰⁶ F. VILLA, *Variazioni nella forma del racconto*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., p. 239.

rivela particolarmente efficace nel rispondere alle esigenze di un pubblico ampio e differenziato, offrendo narrazioni riconoscibili e al tempo stesso aperte a una pluralità di registri. Il riso, non a caso, svolge una funzione fondamentale: è un fenomeno collettivo che implica condivisione, riconoscimento e giudizio. La ricezione non è tuttavia omogenea: una parte del pubblico urbano e della critica riconosce nella nuova comicità una capacità di rielaborazione dei generi, mentre altri settori, maggiormente legati a forme narrative rassicuranti e a modalità tradizionali di identificazione, manifestano inizialmente una certa resistenza. Nelle sale affollate dei primi anni Cinquanta si può ridere per diverse ragioni: per lo più riconoscendosi nei personaggi – caso speciale rimane quello di Alberto Sordi, di cui si parlerà in seguito – ma anche cogliendo semplicemente le battute occasionali e l'impianto parodico della pellicola o ancora apprezzandone le allusioni politiche più o meno esplicite.¹⁰⁷

La commedia, che si sviluppa attraverso un processo di ibridazione tra tradizione teatrale italiana, neorealismo e modelli americani, diventa così uno strumento di elaborazione sociale delle contraddizioni contemporanee, del quale intellettuali, e non solo, usufruiscono consapevolmente in funzione pedagogica, dando vita ad un cinema che possa essere “per tutti”,¹⁰⁸ è nel corso di questo decennio che la commedia all'italiana inizia a definirsi come genere autonomo. Fabio Rossi ha sapientemente sintetizzato una definizione:

film comici prodotti tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Ottanta del Novecento, caratterizzati da un umorismo dolcemente pungente e solitamente critico nei confronti di alcuni valori della media e piccola borghesia italiane. Temi prediletti sono l'arrivismo socioeconomico, la corruzione, la sessuomania maschile, il tradimento, il contrasto tra una cultura conformistica e velleità estereotipiche e modernistiche. Lo stile linguistico è quasi sempre all'uso degli italiani regionali, prevalentemente romanesco. Oltreché su un determinato contesto storico (il boom economico, l'estensione del terziario, l'egemonia della Democrazia cristiana) e su un numero di registi (Monicelli, Risi, Scola, Germi, Steno, ecc.) e di sceneggiatori di vaglia, la commedia all'italiana poteva contare, per essere immediatamente riconoscibile, su un drappello di attori di straordinarie versatilità e forza espressiva: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Monica Vitti, Stefania Sandrelli e vari altri.¹⁰⁹

¹⁰⁷ L. FANTINA, *Ridere, piangere, cantare*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., p. 169.

¹⁰⁸ S. BERNARDI, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in *Storia del cinema italiano*, IX, cit., p. 24.

¹⁰⁹ F. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, cit. p. 48.

Essa trae «linfa vitale dal neorealismo»,¹¹⁰ ma al contempo se ne distacca, sviluppando una propria specificità: mantiene un forte legame con la realtà sociale, recuperando i dialetti e introducendo un pluralismo linguistico che riflette le trasformazioni del paese, rispetto all'artificialità dell'italiano dei "telefoni bianchi".¹¹¹ Inoltre non si limita ad essere unicamente trasposizione diretta di fatti di cronaca, ma costruisce «una piccola metafora»¹¹² capace di ampliare e problematizzare la realtà di partenza attraverso la verosimiglianza. È il caso di alcuni film di Sonego, che rielaborano vicende reali, modificandone gli sviluppi narrativi e la caratterizzazione dei personaggi.¹¹³ Una parte significativa della commedia all'italiana assume il ceto medio come principale oggetto di rappresentazione, mettendone in scena aspirazioni, valori e contraddizioni e influenzandone lo sviluppo e l'identità in un rapporto di bilanciamento reciproco.¹¹⁴ Tale influenza secondo Gianni Canova si fa promotrice del cambiamento stesso diffondendo attivamente nuovi modelli di comportamento e favorendo l'assuefazione alla mobilità e alla precarietà.¹¹⁵

Altro elemento strutturale del genere comico è sicuramente l'attenzione ai microambienti, spesso urbani e fortemente caratterizzati. La rappresentazione dello spazio urbano si fonda su una «quartierizzazione» che rende la città più familiare e accessibile allo spettatore.¹¹⁶ Roma assume un ruolo paradigmatico: è sia un luogo reale sia uno spazio simbolico in cui si condensano le tensioni della modernizzazione. I personaggi che vivono questi spazi, oltre a essere motori dell'azione, diventano man mano "maschere" riconoscibili, definite attraverso elementi somatici, linguistici e comportamentali.¹¹⁷ Inoltre, assieme a Napoli, domina anche sul piano linguistico, contribuendo alla costruzione di un'ulteriore identità, oggi celeberrima e sintetizzata in stereotipi come il romano fanfarone, volgare, pungente, rozzo e scansafatiche.¹¹⁸ Un elemento decisivo nella definizione della commedia all'italiana è appunto la trasformazione della figura comica: una tipologia di personaggio innovativa,

¹¹⁰ L. DE GIUSTI, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, cit. p. 18.

¹¹¹ G. MUSCIO, *La sceneggiatura*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, cit., p. 689.

¹¹² Alcuni esempi tratti dal libro di Sanguineti: *Il vedovo*, cfr. T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., pp. 63-64.; *Una vita difficile*, Ivi, pp. 69-72; *Un italiano in America*, Ivi, pp. 93-95.

¹¹³ L. DE GIUSTI, *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, cit., p. 18.

¹¹⁴ G. CANOVA, *Modelli, strategie e migrazioni mediatiche*, in Ivi p. 260.

¹¹⁵ Ivi, p. 264.

¹¹⁶ R. EUGENI, *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, cit., p. 355.

¹¹⁷ B. DI MARINO, *La forza del "carattere"*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., p. 366.

esemplificata dalle interpretazioni di Alberto Sordi. L'influenza dell'avanspettacolo, con la sua carica trasgressiva e vernacolare, contribuisce a questa dinamica, introducendo elementi di sfida al moralismo borghese.¹¹⁸ I personaggi scritti da Sonego che l'attore romano interpreta sono caratterizzati da un'amoralità costitutiva e dall'assenza di tensione al riscatto, che si scontrano con i valori di uno dei generi più longevi e amati dal pubblico italiano, cioè il melodramma, generando così nuove prospettive per la commedia e non solo.

con Sordi vediamo definito per la prima volta un personaggio profondamente antimelodrammatico, nel senso che tutto l'universo di valori del melodramma (la famiglia, la fedeltà, l'onore, il sacrificio) viene completamente ribaltato all'insegna di una costituzionale amoralità. D'altra parte, questo soggetto non viene rigettato, ma anzi accettato e richiamato all'interno delle sue istituzioni sociali, a cominciare dalla famiglia. Il suo percorso si configura in tal modo come una profonda satira del melodramma, che era celebrazione epica del costituirsi e ricostituirsi del nucleo familiare. Ne deriva una messa in crisi dell'intera scena sociale. [...] Si tratta, a ben vedere, di quel radicale distacco, di quell'impossibile ricomposizione tra maschera e volto, tra soggetto e personaggio sociale [...]. Quest'evoluzione presenta notevoli conseguenze per quanto concerne la relazione tra il film e lo spettatore: a quest'ultimo non viene più richiesta un'identificazione con il personaggio e la scena sociale in cui questi vive; piuttosto, la relazione con il film è all'insegna del distacco; la commedia inizia a proporsi come un'esplorazione "fenomenologicamente" distaccata del rapporto individuo-società e dei valori e disvalori che lo sorreggono.¹¹⁹

Lo spettatore non è più chiamato a identificarsi, ma a mantenere una distanza critica, nonostante la quale è possibile – per quanto il processo sia lungo e personale – sviluppare un giudizio anche su sé stessi, un incentivo al “non essere”. Questa trasformazione produce anche una divisione nel pubblico: mentre le élite urbane apprezzano questa nuova comicità, riconoscendone le finalità pedagogiche e l'abilità di sfruttare con una discreta libertà generi molto codificati, come il melodramma e la commedia, le platee della periferia, più popolari e avvezze ad un cinema di intrattenimento senza troppe implicazioni teoriche, inizialmente la rifiutano.¹²⁰ Anche la censura, particolarmente intensa nel periodo del centrismo democristiano nei confronti del genere comico,¹²¹

¹¹⁸ M. D'Amico, *La commedia all'italiana*, Il Saggiatore, Milano 2008, p. 42.

¹¹⁹ R. EUGENI, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., pp. 86-87.

¹²⁰ B. CORSI, *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in *Storia del cinema italiano*, IX, cit., p. 446.

¹²¹ L. FANTINA, *I giudizi del CCC*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, cit., pp. 80-92.

sebbene imponesse vincoli rilevanti al genere, ha incentivato gli autori a sviluppare strategie indirette e allusive e metaforiche.¹²²

II.3. Una coppia improbabile, ma efficace: il fecondo sodalizio tra Rodolfo Sonego e Alberto Sordi

All'interno di questa trasformazione del genere, il sodalizio tra Alberto Sordi e Rodolfo Sonego si configura come uno dei momenti più significativi per la ridefinizione del personaggio comico. In un contesto dominato, almeno nella fase immediatamente successiva alla guerra, dall'urgenza etico-estetica del neorealismo — inteso come «salto non tanto estetico-qualitativo, quanto morale rispetto alla retorica falsificante del ventennio fascista»¹²³ — la progressiva ibridazione dei generi conduce, nel corso degli anni Cinquanta, allo sviluppo di una forma di comicità capace di coniugare osservazione della realtà e deformazione del personaggio. È esattamente in questo spazio che si collocano le pellicole di Sordi e Sonego, destinate a produrre una tipologia di carattere discostata dai modelli rassicuranti prodotti fino a quel momento: un individuo moralmente opaco, spesso meschino, costruito in modo da limitare l'identificazione, rappresentativo delle contraddizioni della società italiana in via di trasformazione. L'avvio di tale collaborazione è segnato da *Il seduttore* (1954), film che non solo permette il primo incontro tra i due, ma definisce già con chiarezza i tratti essenziali della loro visione. Il rapporto professionale con l'attore romano rappresenta uno degli elementi più significativi della carriera dell'autore bellunese. Pur basandosi su un forte rispetto reciproco, esso è caratterizzato da profonde differenze culturali: da un lato la formazione “illuministica” e il metodo rigoroso dello sceneggiatore, il cui sguardo è disincantato nei confronti della settima arte; dall'altro l'origine popolare e la carriera teatrale di Alberto Sordi, cresciuto con il mito Hollywood e con il grande sogno di affermarsi nel cinema.¹²⁴ È sul comune sguardo ironico e disilluso sulla realtà che si fonda il fortunato sodalizio,

¹²² M. D'AMICO, *La commedia all'italiana*, cit., p. 32.

¹²³ M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., p. 35.

¹²⁴ T. SANGUINETI (a cura di), *il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 220.

«il gusto dell'umorismo [...] di guardare le cose con un occhio un po' spietato».¹²⁵ D'altro canto il rapporto professionale viene immediatamente percepito, dall'attore soprattutto, come una forma di alleanza esclusiva, quasi totalizzante, riassunta ironicamente in queste parole pronunciate da Sordi stesso il giorno del loro primo incontro:

ecco, questo volevo, ho trovato il mio uomo. Rodolfo mio, tu sei il mio uomo, non ti mollo più, se tu fossi una donna ti sposerei domani, purtroppo sei uomo, ma io ti sposo lo stesso, artisticamente parlando: tu sarai il mio soggettista e sceneggiatore, il mio scrittore, nella buona e nella cattiva sorte, in ricchezza e povertà, finché morte non ci separi.¹²⁶

Tale dichiarazione, oltre al tono enfatico, rivela la consapevolezza di aver individuato un equilibrio raro tra scrittura e interpretazione, destinato a incidere profondamente sulla configurazione dei personaggi. Sonego però è ben conscio di non avere a che fare con un intellettuale («tra noi due in comune non c'era niente, salvo il divertimento [...] e lo stupirsi [...] dei piccoli mostri»),¹²⁷ bensì con «un attore aperto a tutte le suggestioni, un po' pazzo, capace degli scherzi più inauditi, dotato anche di una buona dose di cattiveria naturale»,¹²⁸ che gli permette di rischiare e di sperimentare soluzioni non convenzionali.

La collaborazione nasce e cresce con questa dimensione di disponibilità istintiva e di adesione quasi totale alla scrittura da parte dell'attore, al di là di qualunque differenza intellettuale; per di più questo binomio bilanciato, basato per metà sull'istinto per metà sulla razionalità, consente allo sceneggiatore di spingersi con coraggio verso territori satirici difficilmente praticabili. Riflettendo infatti sulla tipologia di sceneggiatore che avrebbe voluto essere, Sonego afferma:

al ruolo impersonale del collaboratore, che si adatta alla personalità del regista, imitandolo e quasi assimilandolo, ho preferito un lavoro più semplice, quasi giornalistico, un lavoro artigianale. [...] Mi sono detto che era meglio puntare sui ritratti, sugli aneddoti tratti dall'humus dei comportamenti umani e particolarmente di quelli dell'uomo italiano medio.¹²⁹

Un lavoro fondato sulla costruzione di ritratti e sull'osservazione diretta dei modi di fare, in virtù del quale la scrittura diviene uno strumento di indagine storico-sociale dei

¹²⁵ T. SANGUINETI (a cura di), *il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 220.

¹²⁶ *Ivi*, p. 49.

¹²⁷ *Ivi*, p. 220.

¹²⁸ *Ivi*, p. 48.

¹²⁹ *Ivi*, p. 47-48.

comportamenti, condotta sull'«uomo italiano medio» colto nella sua dimensione quotidiana e nei suoi automatismi morali.

Tornando a *Il seduttore*, emerge una figura di italiano «cinico e superficiale prima mai rappresentato»,¹³⁰ che segna un allontanamento significativo dal modello rassicurante del neorealismo rosa. Come osserva Bruno Di Marino, ci si trova ormai «lontani anni luce dal microcosmo buonista [...] orientato, prima o poi, al matrimonio»¹³¹ e al suo posto si impone un universo in cui il desiderio, l'opportunismo e la menzogna diventano motori narrativi legittimi. Questo passaggio risulta ancora più evidente se si considera il più ampio contesto della commedia italiana degli anni Cinquanta, caratterizzata da una progressiva centralità del personaggio come motore dell'azione. Il personaggio tipico costruito da Sordi e Sonego si distingue per la sua prevalente caratterizzazione negativa: un soggetto che «non trasmette alcun “messaggio” positivo né si distende mai a una speranza di riscatto»,¹³² la cui azione non è guidata da principi morali, ma da un continuo adattamento a modelli sociali esterni, spesso interiorizzati in modo superficiale e contraddittorio. È questa dimensione a produrre un effetto di distacco nello spettatore: come è stato osservato da Ruggero Eugeni però, non è solamente la caratura morale del personaggio, ma anche la recitazione di Sordi che impedisce una piena identificazione, in quanto si configura come «una recitazione a freddo [...] tendente a un effetto di estraniamento».¹³³ La costruzione narrativa non invita a giustificare il personaggio, al contrario, lo offre come oggetto di osservazione critica. All'interno di questa prospettiva si collocano anche i film successivi del sodalizio, nei quali si sviluppa un'autentica fenomenologia dei vizi italiani: film come *Il marito*, *Il moralista* e *Il vedovo* delineano un universo in cui il decoro morale si rivela una costruzione esteriore, al di là della quale si nascondono comportamenti arrivisti e licenziosi. Si tratta, come osserva Mirco Melanco, di un'«italianità [...] lontana dall'accettare un codice collettivo ed etico»,¹³⁴ in cui l'indebolimento dei valori condivisi si manifesta già nel nucleo familiare e si espande progressivamente all'intero tessuto sociale.¹³⁵

¹³⁰ M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., p. 86.

¹³¹ B. DI MARINO, *Transizioni: tra neorealismo rosa e commedia all'italiana*, in *Storia del cinema italiano*, IX, cit., p. 117.

¹³² V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, Il Saggiatore, Milano, 1974, pp. 222-223.

¹³³ R. EUGENI, *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, cit., pp. 86-87.

¹³⁴ M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., p. 92.

¹³⁵ *Ivi*, p. 75.

Sonego attribuisce esplicitamente ai propri soggetti una funzione di registrazione e rielaborazione della realtà sociale. È egli stesso a rivendicare questa funzione, sostenendo che i suoi copioni realizzati con Sordi costituiscono «la registrazione della realtà [...] di un italiano [...] diventato mostro».¹³⁶ Nella medesima intervista il bellunese parla di un uomo che esce dalla messa per gestire una truffa; questo aneddoto sintetizza la doppiezza morale che attraversa la società italiana del periodo.

Dal punto di vista operativo, la divisione dei ruoli appare netta: «i copioni li scrivevo io», dichiara Rodolfo Sonego, mentre Alberto Sordi si distingue per la sua capacità di aderire totalmente al personaggio, intervenendo e discutendo su aspetti concreti come il linguaggio o la gestualità, ma solo a sceneggiatura terminata.¹³⁷ Ma la figura di Sordi non può essere ridotta alla sola dimensione professionale. Numerose testimonianze ne sottolineano una marcata capacità di osservazione, definita da Luigi Comencini come la sua «unica vera passione»,¹³⁸ e l'inclinazione a cogliere, con una certa crudeltà, gli aspetti più turpi del comportamento umano. Tale attitudine si riflette anche nella pratica della beffa, della quale l'attore romano era esperto: presenti fin dalla giovane età e spesso fondati sull'impersonificazione, sull'inganno e sull'improvvisazione, gli scherzi rivelano – come iperbolicamente descrive Anile – una reale «capacità camaleontica» e una «possessione diabolica» nel fingersi qualcun altro.¹³⁹

Non è difficile riconoscere, in tali aneddoti, le radici profonde della sua recitazione, fondata su una combinazione di osservazione e improvvisazione. La fama ottenuta nel corso degli anni ha sedato il suo spirito, riducendo le burle alla pratica dello scherzo telefonico, svolta di solito dopo cena e di fronte a tutti i commensali. Questa natura goliardica e la difficoltà nel capire quale fosse l'identità dell'uomo al di là dell'attore, ha portato numerosi collaboratori e amici a sostenere che egli non abbia mai realmente distinto tra sé stesso e i propri personaggi. Se Sonego, come pochi altri, si è sempre disinteressato della sfera privata di Alberto, concentrandosi piuttosto sulla loro intesa professionale, dettata da naturalezza e istinto,¹⁴⁰ altri si sono invece impegnati in analisi più approfondite: Ettore Scola, ad esempio, sostiene che «Sordi abbia sempre

¹³⁶ T. SANGUINETI (a cura di), *il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 219.

¹³⁷ *Ivi*, p. 222.

¹³⁸ M. PORRO, *Alberto Sordi*, Edizioni Il Formichiere, Milano, 1979, p. 37.

¹³⁹ A. ANILE, *Alberto Sordi*, Edizioni Sabinae, Roma, 2020, pp. 163-166.

¹⁴⁰ T. SANGUINETI (a cura di), *il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 218-223.

mirabilmente interpretato sé stesso. Accanito frantumatore di luoghi comuni sulla scissione tra attore e uomo. [...] In quarant'anni di attività non si è mai truccato da qualcuno che non gli assomigliasse profondamente»,¹⁴¹ sviluppando

un miracoloso meccanismo di narcisismo rovesciato che lo induce a rappresentare se stesso ma infierendovi: crudele con sé come nell'osservazione degli altri, si ingoffisce si avvilisce si deturpa fino a ottenere un autoritratto estremo, al limite del sostenibile, in una combinazione apparentemente antinomica di grottesco e realistico.¹⁴²

Non è necessario stabilire una coincidenza tra la “vera identità” di Sordi e i personaggi interpretati; si può invece osservare come la collaborazione con Sonego abbia permesso di far risaltare le doti mimetiche dell'attore in uno strumento di caratterizzazione sociale. La maschera sordiana, dunque, si configura come un dispositivo complesso, in cui dimensione individuale e rappresentazione sociale tendono a sovrapporsi, in cui l'impossibilità di identificazione,¹⁴³ lungi dall'essere un limite, rappresenta uno degli elementi più innovativi della scena cinematografica degli anni Cinquanta.

II.4. Questione linguistica

L'analisi della lingua nei film interpretati da Alberto Sordi negli anni Cinquanta e Sessanta richiede un preliminare inquadramento teorico del testo cinematografico come sistema audiovisivo, nel quale la componente verbale interagisce con immagini, suoni, recitazione e montaggio. Il parlato filmico infatti rientra nel sistema di lingua trasmessa, ossia una varietà linguistica mediata da un supporto tecnico, che ne condiziona forma e funzione.¹⁴⁴ Tale complessità, inoltre, si riflette anche nella genesi stessa del testo filmico, che attraversa una pluralità di fasi, dal soggetto alla sceneggiatura, fino al parlato in presa diretta e alla successiva trascrizione, in un continuo passaggio tra scritto e orale che ne differenzia la testualità.¹⁴⁵ Riprendendo la distinzione proposta da Sergio Raffaelli e

¹⁴¹ M. PORRO, *Alberto Sordi*, cit., p. 45.

¹⁴² *Ivi*, p. 45.

¹⁴³ S. BERNARDI, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in *Storia del cinema italiano*, IX, cit., p. 31.

¹⁴⁴ F. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, cit., p. 11.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 11-12.

sviluppata poi da Rossi, tra lingua *del*, *nel*, *dal* e *sul* cinema: nel caso specifico di questo sottocapitolo incentrato su Alberto Sordi, l'analisi riguarderà soprattutto la lingua *nel* cinema e la lingua *dal* cinema. Con la prima definizione si intende il parlato degli attori durante la recitazione, quello dei dialoghi e dei monologhi sullo schermo; con la seconda si intende la ricaduta delle espressioni – sordiane in questo caso – nell'uso comune, al fine di cogliere sia la dimensione testuale sia quella sociolinguistica del fenomeno.¹⁴⁶ La lingua cinematografica, in cui il messaggio si articola su un codice tripartito tra supporto tecnico (televisione, grande schermo, telefono cellulare, ecc.), immagini e parole e nella quale il destinatario è lo spettatore, comporta, al di là delle riflessioni semiotiche che ne possono conseguire, una grande differenza di approccio da parte di chi guarda: come osserva Fabio Rossi, «tutti i tratti che oppongono il testo letto a quello visto caratterizzano il secondo come più “amichevole” del primo», poiché esso attiva «un'intelligenza di tipo simultaneo capace di combinare diversi livelli espressivi (immagine, suono, parola) nella fruizione».¹⁴⁷

Il parlato cinematografico occupa una posizione intermedia «a metà strada tra la bassa densità del parlato spontaneo e colloquiale e l'alta densità della lingua scritta»,¹⁴⁸ pur simulando la naturalezza della conversazione, esso resta inevitabilmente un prodotto costruito, sottoposto a vincoli di chiarezza, comprensibilità e funzionalità narrativa. La natura del dialogo è quella di «un testo scritto per essere detto come non fosse scritto»,¹⁴⁹ che mima l'oralità spontanea pur restando meno “mobile e screziato” rispetto ad essa. Rossi nota che il linguaggio cinematografico tende «alla semplificazione, all'attenuazione delle varietà e alla normalizzazione linguistica»,¹⁵⁰ dovuta in larga parte all'eterogeneità del pubblico e alle esigenze di decodificazione immediata. Tuttavia, questa semplificazione non implica una riduzione della complessità testuale. Si può dire che il parlato filmico si configura come una forma di oralità costruita e controllata, che seleziona e rielabora tratti del parlato reale per adattarli alle esigenze del mezzo cinematografico, caratteristica che risulta particolarmente evidente nel genere della

¹⁴⁶ F. ROSSI, *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo*, in ID. e G. PATOTA (a cura di), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca, Firenze, 2017, pp. 11–12.

¹⁴⁷ ID., *Lingua italiana e cinema*, cit., p. 11.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 15.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 16.

commedia all'italiana, dove la lingua diventa uno strumento fondamentale di caratterizzazione sociale e psicologica.

Per comprendere appieno la funzione della lingua nei film di Alberto Sordi è necessario collocarla nel contesto dell'evoluzione del cinema italiano tra neorealismo e commedia all'italiana, analizzato in precedenza. Al neorealismo va riconosciuto il merito di aver trasformato il ruolo del plurilinguismo: esso non è più relegato a funzione comica o macchiettistica come durante il periodo fascista, ma diventa «codice espressivo dell'intera opera»,¹⁵¹ impiegato per rappresentare un ambiente e un contesto storico attraverso le varietà linguistiche nazionali.

Nella commedia all'italiana, si impiega un dialetto basato su associazioni stereotipiche tra varietà linguistica e *tipi* sociali:

il sessuomane e il poliziotto hanno l'accento siciliano, l'ingenuo quello bergamasco, veneto o ciociaro, il cocciuto il sardo, l'arrivista senza scrupoli il milanese, la domestica il veneto o l'abruzzese, l'imbroglione il napoletano, la prostituta il bolognese. Buono per tutti gli usi filmici, anche decontestualizzato, è poi il romanesco più o meno ibridato.¹⁵²

Il dialetto filmico della commedia all'italiana quindi, esclusi alcuni casi, non deve essere interpretato come testimonianza o registrazione sociolinguistica, bensì come costruzione simbolica, dotata di precise funzioni narrative e ideologiche. In questo contesto, Alberto Sordi emerge come una figura centrale e, guidato dalla penna di Sonego, diviene il portavoce di un romanesco in cui coesistono l'impiego dei *cliché* ideologico-linguistici e il loro stesso sovvertimento, trasformando quest'ultimo in una satira metalinguistica che «simboleggia l'ostentato calpestamento di ogni remora civica e morale»¹⁵³ e che permette di riflettere sull'opportunismo e sull'identità nazionale. Nei film in cui è protagonista, la lingua dei personaggi è sempre strettamente aderente ad essi e contribuisce a definirne identità, *status* e atteggiamento morale. Sebbene il romanesco, quello «sciatto e sbracato», conferisca ai personaggi riconoscibilità locale, i comportamenti che rendono i personaggi sordiani «antipatici e patetici nel contempo» sono specchio di un tipo morale diffuso in tutta l'Italia, dal nord al sud, dall'ovest all'est.¹⁵⁴

¹⁵¹ F. ROSSI, *Lingua italiana e cinema*, cit., p. 41.

¹⁵² *Ivi*, cit., p. 63.

¹⁵³ ID., *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, cit., p. 21.

¹⁵⁴ ID., *Lingua italiana e cinema*, cit., p. 86.

Poiché la fortuna linguistica delle maschere sordiane va oltre la collaborazione con Sonego, può essere utile richiamare alcune espressioni provenienti da film di altri autori, che sono entrate stabilmente nell'uso comune: locuzioni come «E non ci facciamo sempre riconoscere!» (*Il vedovo* di Dino Risi, 1959); «Bboni! Bboni! State bboni!» (*La grande guerra* di Mario Monicelli, 1959); «Ma chi te conosce a te? Pussa via, brutta bertuccia!» (*Il segno di Venere* di Dino Risi, 1955); «auanagana» (storpiamento di “I wanna go now”, *Un americano a Roma* di Steno, 1954); costituiscono esempi paradigmatici di quella lingua *dal* cinema che travalica i confini del testo filmico.¹⁵⁵

¹⁵⁵ F. ROSSI, *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, cit., p. 22

III

I caratteri dell'italiano medio: retorica, autorappresentazione e crisi identitaria nelle sceneggiature di Rodolfo Sonego degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta

Henri Bergson nel suo saggio sul *riso* afferma che «ogni personaggio comico è un *tipo*; inversamente, ogni rassomiglianza ad un tipo ha qualcosa di comico».¹⁵⁶ Il personaggio comico, a differenza di quello tragico, non interessa perché individuo psicologicamente unico, ma perché concentra caratteristiche riconoscibili e condivise da una collettività. Come nota infatti Emanuele Banfi:

nel grande spazio del comico entrano in gioco due principali, ricorrenti elementi: da un lato modelli socio-culturali, veri e propri meccanismi di riconoscimento, mutevoli nel tempo e nello spazio; dall'altro strategie linguistiche che, pur variando le situazioni spazio-temporali, presentano straordinari tratti comuni.¹⁵⁷

Più nel dettaglio Minonne afferma:

il comico si determina in ambito sociale particolare, identificato secondo parametri del livello di classe, del livello di cultura, delle differenze sessuali e generazionali, oltre che della collocazione spazio-temporale: parametri, tutti insieme e ciascuno per suo conto, soggetti alla variabilità più radicale.¹⁵⁸

Si è stabilito che i protagonisti delle sceneggiature di Rodolfo Sonego sono piccoli borghesi, viziosi più che virtuosi, si muovono in contesti per lo più comuni e raramente elitari. *Il seduttore*, *Il marito*, *Il vigile*, *Un eroe dei nostri tempi* sono tutti film che raccontano un tipo sociale nel suo habitat preconfezionato. I protagonisti appartengono infatti a contesti ordinari e aspirano a una rispettabilità borghese che le loro stesse azioni finiscono per compromettere; la loro funzione non consiste pertanto nell'offrire modelli positivi, quanto nel rendere visibili, attraverso la deformazione comica, alcuni

¹⁵⁶ H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari, 1982, p. 97.

¹⁵⁷ E. BANFI, *Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche*, in *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di ID., Labirinti-Università degli Studi di Trento, Trento, 1995, p. 19.

¹⁵⁸ A. MINONNE, *Dal comico alla parodia: un percorso semiotico*, «Studi di estetica», II serie, X, n. 1, 1982, pp. 78-99, qui pp. 78-79.

meccanismi di autoassoluzione, opportunismo e costruzione dell'immagine personale. L'“italiano medio” non deve essere inteso come una categoria antropologica universale, bensì come una figura storicamente determinata, mediante la quale Sonego rappresenta atteggiamenti che il pubblico contemporaneo poteva riconoscere, almeno in parte, nella propria esperienza sociale, dubitando di riflesso della propria rettitudine. Il lavoro di Rodolfo Sonego pare essere largamente coerente con quello che secondo Bergson è l'obiettivo della commedia, ossia «dipingere caratteri, cioè tipi generali»;¹⁵⁹ tale generalizzazione, tuttavia, non elimina la specificità storica dei personaggi, ma permette di collocare le loro debolezze individuali entro un sistema più ampio di valori, convenzioni e rapporti di potere. Nonostante le migliori intenzioni teoriche, è indubbiamente complicato riuscire a raggiungere l'«apprezzamento individuale»¹⁶⁰ dello spettatore attraverso un tipo di commedia che ne smascheri le ipocrisie; eppure, stando al successo ottenuto, questo azzardo pare riuscitissimo. In merito a tale fenomeno, è di nuovo Bergson a formulare una teoria attinente: «il comico nasce nel momento stesso in cui la società e la persona, liberate dal pensiero della loro conservazione, cominciano a trattare sé stesse quale opera d'arte».¹⁶¹ Il riso non costituisce quindi il fine ultimo della rappresentazione, poiché funziona anche come meccanismo di distanziamento, grazie al quale comportamenti altrimenti sgradevoli possono essere osservati senza che la partecipazione emotiva neutralizzi la critica. Le contraddizioni si palesano senza mediazioni e sono affidate alla forza ambigua e perturbante di personaggi che, proprio nella loro inaccettabilità, rivelano una verità difficile da eludere. Sonego ragiona in modo analitico e scientifico, così come, secondo Banfi, è scientifica la natura stessa del comico, il quale «avanza, ugualmente, infrangendo schemi conoscitivi e mostrando, a chi è in grado di coglierne il messaggio, qualcosa di “nuovo”, che sta oltre la barriera delle convenzioni».¹⁶² Stupisce pensare che le parole di Alberto Sordi, contraddistinto solitamente dal suo «formidabile istinto animalesco»,¹⁶³ siano non solo conformi al pensiero che muove le riflessioni del filosofo francese, ma si dimostrino una vera e propria formulazione retrospettiva di un'idea della commedia che ha accompagnato la

¹⁵⁹ H. BERGSON, *Il riso*, cit., p. 97.

¹⁶⁰ E. BANFI, *Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche*, cit., p. 21.

¹⁶¹ H. BERGSON, *Il riso*, cit., p. 15.

¹⁶² E. BANFI, *Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche*, cit., p. 27.

¹⁶³ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 71.

propria carriera. Alla domanda «quale è la missione della comicità?», Sordi – intriso di quella saggezza tipica della tarda età – rispose:

rappresentare i problemi e le realtà della vita in modo liberatorio, così che la gente che vi si riconosce possa essere aiutata a superarli con un po' di ironia. E magari riuscire anche a tracciare una linea di comportamento, semplicemente mostrando certe negatività di cui, così, si diventa più consapevoli. Fornendo, insomma, sorridendo, una possibilità di redenzione.¹⁶⁴

Si capisce allora che il fortunato sodalizio tra l'attore romano e l'autore bellunese è riconducibile, oltre che alla più evidente collaborazione artistica e professionale, ad una prospettiva ideologica sulla funzione e sulla natura stessa della commedia.

I fattori fondamentali per il compimento dell'effetto comico sono due: l'«insociabilità» del personaggio e l'«insensibilità» dello spettatore.¹⁶⁵ Si può ridere anche di un vizio odioso e grave, purché venga mostrato con «acconci artifici»¹⁶⁶ che impediscano la commozione del lettore-spettatore. Per quanto sia vero che si possa ridere di qualsiasi cosa, è vero anche che non è possibile ridere di qualcuno che commuove, come nel caso dei personaggi tragici: nessuno ride di Edipo, né di Medea, né tantomeno dei giovani Romeo e Giulietta; eppure, si ride di Don Chisciotte, visionario idealista sconfitto costantemente dal pragmatismo, e si ride di Fantozzi, che fallisce nei rapporti familiari, nel lavoro, nelle sue passioni. Seppur apparentemente opposte, tragedia e commedia sono complementari, ma differiscono nel *modo* della rappresentazione: l'una inscena la misera condizione umana; l'altra la riconosce, ma al contempo la esorcizza attraverso la risata, l'ironia, l'umorismo. Tale esorcismo è tutt'altro che innocente, anzi – come nota Bergson – la sua funzione è proprio quella del «castigo sociale»¹⁶⁷ che risulta essere «sempre un po' umiliante per colui che ne è l'oggetto».¹⁶⁸ Far ridere rappresentando il reale è efficace proprio perché esso non si manifesta nel mondo empirico, ma in un teatro, una sala cinematografica o un luogo “altro”: «i personaggi della vita reale non ci farebbero mai ridere se noi non fossimo capaci di assistere alle loro vicende come a spettacolo visto dall'alto di una loggia; essi sono comici ai nostri occhi solo perché ci danno la

¹⁶⁴ G. PICCIONI, *La comicità. Colloquio di Gloria Piccioni con Sordi e Verdone*, Roma, Libera, 1999.

¹⁶⁵ H. BERGSON, *Il riso*, p. 95.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 91.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 89.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

commedia».¹⁶⁹ Le strategie comiche adottate da Alberto Sordi e Rodolfo Sonogo appaiono sorprendentemente coerenti con quanto Bergson avrebbe teorizzato. I protagonisti dei film sono per lo più esseri umani con cui non si vorrebbe avere a che fare: opportunisti, manipolatori, codardi, inetti, vanitosi, incapaci di mettersi in discussione. Nessuno riderebbe di loro se fossero parenti o amici, colleghi o superiori, fidanzati o mariti; ma, grazie ad un sapiente uso della tecnica della sceneggiatura e alle interpretazioni dell'attore, i due artisti sono riusciti nella rappresentazione comica di tali soggetti, pur conservando una carica critica.

Un personaggio può essere analizzato da diverse angolazioni: dalla sua funzione narrativa all'effetto testuale, dall'analisi psicologica a quella culturale, dall'estetica al linguaggio; oppure ancora lo si potrebbe distinguere come persona, come ruolo e come attante.¹⁷⁰ Nella presente ricerca il personaggio verrà considerato anzitutto come persona, ossia come individuo «dotato di un proprio profilo intellettuale, emotivo, attitudinale, e di una propria gamma di comportamenti, reazioni, gesti»;¹⁷¹ di trattarlo insomma come se esistesse davvero. Prima di qualsivoglia analisi, però, è necessario comprenderne il carattere. Come afferma Age, uno dei più prolifici sceneggiatori italiani:

il carattere di un personaggio emerge dal suo comportamento (gestualità, atteggiamenti, reazioni espressive), ma soprattutto, per quanto riguarda il testo scritto, dal suo modo di esprimersi, di *parlare*. Che deriva: dalla sua formazione culturale, dalla sua professione o mestiere, dalla sua origine regionale o nazionale.¹⁷²

Il fatto che il parlato sia un aspetto fondamentale del cinema italiano degli anni Cinquanta è espresso dalla forma stessa in cui si presenta la sceneggiatura. Esistono tre tipologie di scrittura filmica: la sceneggiatura alla francese, quella all'americana e quella all'italiana.¹⁷³ Quest'ultima è caratterizzata da una struttura a doppia colonna: a sinistra si trova tutto ciò che riguarda il piano visivo della scena (descrizione delle ambientazioni e dei personaggi, le loro azioni, i movimenti scenici e le indicazioni di regia), a destra tutti gli elementi appartenenti alla dimensione sonora (dialoghi, effetti sonori, rumori,

¹⁶⁹ H. BERGSON, *Il riso*, cit., p. 89.

¹⁷⁰ F. CASSETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2009, pp. 166-181.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 171.

¹⁷² AGE, *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*, Il Saggiatore, Milano, 2004, cit., p. 84

¹⁷³ Per le caratteristiche della sceneggiatura alla francese cfr. *Ivi*, p. 53; per le caratteristiche della sceneggiatura all'americana cfr. *Ivi*, pp. 52-53.

voice over, commenti musicali e tonalità emotive).¹⁷⁴ La distinzione delle colonne ha una duplice utilità: da un lato pratica, in quanto facilita la pianificazione tecnica del set, distinguendo i compiti delle maestranze; dall'altro teorica, perché aiuta a differenziare il codice iconico-visivo (colonna sinistra) da quello sonoro-acustico (colonna di destra). Scrivere utilizzando questa forma significa maggiore libertà stilistica: data la forte presenza delle didascalie descrittive che, separate dai dialoghi, appaiono più narrative e ritmate, è possibile riconoscere la sceneggiatura come prodotto letterario piuttosto che come strumento tecnico-funzionale.

Se il carattere di un personaggio si rivela principalmente attraverso il linguaggio, l'analisi delle sceneggiature di Rodolfo Sonego risulta particolarmente significativa. Nella sua scrittura, infatti, il dialogo diventa uno strumento privilegiato per delineare identità sociali, aspirazioni, insicurezze e contraddizioni dei protagonisti. Attraverso una serie di figure apparentemente ordinarie, ma caratterizzate da una forte riconoscibilità linguistica e comportamentale, lo sceneggiatore bellunese e l'attore romano danno vita a personaggi che trovano nella parola il principale strumento di autorappresentazione: essi si definiscono attraverso ciò che dicono e, soprattutto, attraverso il modo in cui lo dicono.

III.1. *Un eroe dei nostri tempi*: la retorica della paura e dell'opportunismo

Il film del 1955 di Mario Monicelli ha come protagonista Alberto Menichetti, un uomo paranoico e profondamente insicuro. Educato a evitare qualsiasi rischio e a diffidare del mondo esterno, affronta ogni situazione con estrema cautela e interpreta qualunque evento inatteso come una possibile minaccia: gironzola avvolto in un lungo impermeabile, puntualmente chiuso, e porta con sé un taccuino in cui annota tutti gli eventi della sua giornata, per essere preparato in caso di interrogatorio improvviso. La sua vita quotidiana si svolge in maniera monotona tra il lavoro in un cappellificio, le uscite serali e l'appartamento. Sul posto di lavoro cerca continuamente di ottenere il favore dei superiori, mostrando un atteggiamento servile e ossequioso, mentre con i colleghi e con le persone che considera meno influenti, assume comportamenti arroganti nel tentativo di

¹⁷⁴ AGE, *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*, cit., p. 52.

compensare la propria insicurezza. Questa contraddizione caratterizza gran parte delle sue relazioni sociali, ma è nella dimensione domestica che risalta maggiormente: in casa vive con la zia e la domestica, due anziane signore davanti alle quali Alberto alterna momenti di autocelebrazione a manifestazioni di ansia e sospettosità. Una serie di equivoci, nel corso della vicenda, lo portano però a trovarsi coinvolto in situazioni che sfuggono al suo controllo: Menichetti si ritrova associato a persone e avvenimenti che considera pericolosi e dai quali cerca immediatamente di prendere le distanze. Infatti, la storia si svolge in un'Italia politicamente in fermento: si alternano dibattiti tra la monarchia e la repubblica, si parla di sciopero dei lavoratori e – in una delle sequenze finali, sul treno – c'è una diatriba abbozzata sugli errori di due partiti opposti. Alberto in tale contesto compie una serie di azioni che finiscono per aggravare ulteriormente la sua posizione, nel tentativo di evitare qualsiasi responsabilità o affiliazione politica. I malintesi si moltiplicano ed egli viene trascinato da una situazione all'altra senza riuscire a comprendere pienamente ciò che sta accadendo. Nel corso della vicenda Menichetti incontra diversi personaggi che contribuiscono, volontariamente o meno, ad alimentare le sue preoccupazioni: è il caso della giovane parrucchiera Marcella, che sguinzaglia il fidanzato per punire i falsi racconti del protagonista; oppure è il caso della vedova De Ritis, alla quale egli paga un assegno di mantenimento, benché non sia mai stato sposato con lei; o ancora gli amici e colleghi, che, con frasi innocue, innescano la sua spirale mentale di sospetti. Lo stato di agitazione permanente genera una lunga serie di episodi comici nei quali il personaggio interpretato da Sordi reagisce in modo sempre più sproporzionato a situazioni spesso banali. Alla fine della storia, ogni *qui pro quo* sembra portare all'incarcerazione di Alberto e l'opportunismo raggiunge la sua espressione più completa: in commissariato egli si aggrappa ad ogni possibile giustificazione e, con tono apparentemente calmo, cerca l'appoggio dei presenti, i quali lo respingono aspramente. Solo una confessione *in extremis* lo salva dalle accuse, ma i suoi interessi personali prevalgono persino su colei che aveva provato a difenderlo. Nel finale, l'“eroe” decide di entrare in polizia seguendo il consiglio del commissario, segno di una continua dipendenza dall'autorità e dalle convenzioni, che gli impedisce di maturare un reale superamento delle proprie fragilità.

Il film segna la seconda collaborazione tra lo sceneggiatore bellunese e Alberto Sordi; anzi, lo stesso attore ha ispirato parte del carattere del personaggio: «Sordi era un cagasotto, un fifone che aveva paura di tutto. E non c'è dubbio che alla base di *Un eroe dei nostri tempi* c'è questo suo sentimento».¹⁷⁵ La volontà di rappresentare questa emozione piacque molto a Sordi, il quale, anni dopo, in un'intervista del 1996, avrebbe ammesso: «la paura non è un peccato. La paura è lo stato d'animo di una persona normale. Perché è normale avere paura. Anzi, io credo più a quelli che hanno paura che a quelli che sono coraggiosissimi e che ti spingono, magari, a fare qualche follia».¹⁷⁶ Tanto i dialoghi quanto le situazioni in cui si muove il personaggio si basano su aneddoti, racconti ed esperienze direttamente conosciute da Sonego. È il caso di una delle scene più comiche del film, quella dell'operazione all'ernia, che lo sceneggiatore rivela di aver scritto basandosi su un'interazione con il regista Franco Rossi:¹⁷⁷ Alberto dice ai colleghi che parteciperà allo sciopero del giorno seguente, ma, per evitare il licenziamento, chiama il direttore e inventa un lancinante dolore all'ernia che gli impedisce di muoversi. Prontamente allora, preoccupato per il suo dipendente, egli chiama un'ambulanza che porta Menichetti d'urgenza in ospedale. Qui viene operato con anestesia locale, perché spaventato dal peggiore degli scenari e diffidente nei confronti dei medici. La scena della sala operatoria permette di osservare la capacità descrittiva di Sonego e dimostra come si possano inserire indicazioni di regia tra le righe del testo:

L'infermiera si gira di scatto
a cercarli qua e là, Alberto,
svelto, suggerisce:

ALBERTO: Sono là...

La suora che gli sta accanto
mormora:

SUORA: Buono...

PROF.BRACCI: Forbici dritte.

Il figlio del chirurgo, che si
trova dietro il ripiano dei
ferri presso la testa di

¹⁷⁵ T. SANGUINETI, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano, 2015, p. 99.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 51.

Alberto, prende una forbicina un po' curva da una lunga fila di forbici e la porge al secondo assistente. Alberto preoccupato, segue con lo sguardo le forbici che passano da una mano all'altra comparando dietro un paio di schiene, per riapparire nelle mani del chirurgo che ordina:

...Bisturi corto

Il figlio porge il bisturi. Ma il professore precisa secco

...Ho detto quello corto

Alberto domina a stento la sua inquietudine e segue ora il cammino del bisturi sino nelle mani del professore che ha un gesto rapido e deciso. Alberto chiede sottovoce alla suora:

ALBERTO: Taglia?...

SUORA: Stia tranquillo... già fatto...

[...]

Alberto posa ora lo sguardo sulla fila di forbici e si accorge che il posto delle forbici curve è ancora vuoto. Preoccupato si volge alla suora:

ALBERTO: Lei permette?...Le forbici...

La suora gli fa cenno con la mano di stare tranquillo.

PROF.BRACCI: Bisturi piatto

FIGLIO BRACCI: Questo è lo stesso papà?

PROF. BRACCI: Quello piatto

Alberto stavolta interviene senza più ritegno.

ALBERTO: Quando papà dice quello piatto, dagli quello piatto, insomma!

PROF. BRACCI: Silenzio!

ALBERTO: Io faccio silenzio... ma lei faccia quello che dice papà, che ci ha più esperienza...¹⁷⁸

La macchina da presa si fa sguardo di Alberto e, seguendo assiduamente gli strumenti di lavoro dell'*équipe* medica, dà forma cinematografica all'angoscia del paziente, sempre più irrequieto e preoccupato. La focalizzazione sullo sguardo di Alberto avvicina lo spettatore alla sua angoscia, mentre la sproporzione delle reazioni e le battute del personaggio impediscono che tale partecipazione si trasformi in piena commozione.

A Sonogo bastano le prime due pagine della sceneggiatura per delineare il carattere di Alberto Menichetti:

È mezzanotte, l'ampio viale è semi-deserto, laggiù un bar sta chiudendo. Alberto e Gustavo camminano lentamente seguiti a qualche passo da Aurelio. Alberto indossa un certo impermeabile e calca in testa un basco, mentre il suo compagno è senza soprabito. Aurelio, che segue, è intento a leggiucchiare i giornali, come sempre.

Alberto, camminando, evita accuratamente di pestare le righe del marciapiede.

¹⁷⁸ R. SONEGO, M. MONICELLI, *Un eroe dei nostri tempi*, s.d., [1955], pp. 101-103.

GUSTAVO: Scusi, ma lei perché evita di pestare le righe?

ALBERTO: Così... Dicono che porta male...

GUSTAVO: E lei ci crede?

ALBERTO: (fermandosi) No. Io non ci credo...ma metta il caso che sia vero... nella incertezza preferisco non pestarle...

[...]

Uno stridio di freni attira l'attenzione dei tre amici che si voltano in tempo per vedere una macchina americana che va a sbattere contro una lambretta.

LAMBRETTISTA: ...Io ve rovino! ... ciò pure i testimoni! ... Eccoli là... avete visto tutto! ... Voi siete testimoni!...

Gustavo, Alberto e Aurelio hanno un momento di esitazione, poi Alberto dice:

ALBERTO: Dai, squagliamo, che ci vogliono incastrare...

Seguono i TITOLI DI TESTA¹⁷⁹

Il paradosso pragmatico del protagonista emerge proprio dallo scambio con Gustavo: quest'ultimo pone subito due domande che hanno una funzione dubitativa e critica nei confronti dell'atteggiamento del collega. La prima risposta inizia con l'ellittico e reticente «così...» e subito prosegue con la polifonia enunciativa introdotta da «dicono». Questo verbo al plurale gli consente ad Alberto di attribuirle a una voce popolare e di prenderne

¹⁷⁹ R. SONEGO, M. MONICELLI, *Un eroe dei nostri tempi*, cit., pp. 1-2.

formalmente le distanze. La seconda risposta esalta l'antitesi tra comportamento e dichiarazione: Alberto dubita («ma metta il caso sia vero»), costruendo il proprio ragionamento sull'eventualità – anche remota – che la credenza superstiziosa possa essere fondata. L'ironia si palesa nella discrepanza tra dichiarazione e azione, costante in tutto il resto della pellicola e declinata in forme diverse a seconda delle situazioni in cui si trova il personaggio principale. Unito alla successiva fuga, con la quale evita il coinvolgimento del sinistro stradale, lo scambio produce un effetto comico psicologicamente realistico e socialmente significativo: il pavido teme tutto, sia ciò che si trova davanti ai suoi occhi sia ciò che immagina poter accadere. Anche l'abbigliamento contribuisce alla caratterizzazione del personaggio: è descritto con impermeabile e cappello, mentre il suo compagno di passeggiata ne è privo. Come spiega Sonogo, tali indumenti appartengono a chi «esce sempre di casa con l'impermeabile addosso perché ha timore che piova»¹⁸⁰; assumono anche una funzione simbolica, divenendo «la divisa del piccolo borghese»,¹⁸¹ emblema di un atteggiamento improntato alla cautela.

L'altro elemento preponderante del carattere di Alberto Menichetti è l'opportunismo, manifestato spesso attraverso l'uso della *captatio benevolentiae* e dei cambi di registro linguistico in base al ruolo sociale dell'interlocutore. Un esempio significativo è la scena in cui lui e alcuni dipendenti vengono convocati nell'ufficio del direttore per collaudare un nuovo modello di cappello.¹⁸² Prima di essere accolti, gli uomini, infastiditi dal comportamento dell'azienda, si accordano per rifiutare la proposta e il protagonista sembra essere tra i più convinti. Entrano silenziosi, si siedono e non appena il direttore chiede se qualcuno sia disponibile a indossarlo, Menichetti interrompe con un sonoro «IO!», che lascia tutti stupiti. Ma l'apice di questo atteggiamento viene raggiunto nella scena finale in commissariato:¹⁸³ si riuniscono qui tutti i personaggi secondari della vicenda, chiamati a testimoniare in difesa di Alberto. Egli parla come un signore distinto con il capo della polizia, dà l'impressione di essere collaborativo, mentre con altri personaggi usa il romanesco; nuovamente si assiste all'antitesi tra parola e azione: in realtà vuole rimandare quanto più possibile il momento dell'arresto, poiché, anche se innocente, tutti gli indizi sullo scoppio di una bomba sembrano condurre a lui. Non

¹⁸⁰ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonogo*, cit., p. 51.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² R. SONEGO, M. MONICELLI, *Un eroe dei nostri tempi*, cit., pp. 34-36.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 169-183.

appena uno dei testimoni prende la parola, Alberto lo interrompe e tenta di correggerne la versione dei fatti (prima con Gustavo, poi con la prostituta, poi con la vecchia). Il caos della scena è acuito dal crescendo dei fallimentari e opportunisti tentativi di Alberto di evitare il carcere: la polifonia accentua il senso di angoscia, dato in questo caso non dai movimenti di macchina, ma dagli scambi frenetici tra personaggi. Nel finale del film – differente da quello in sceneggiatura – il commissario biasima l'eccessivo timore del protagonista e lo invita a vivere come un giovane coraggioso e ad essere imprudente. Lo stacco successivo conduce all'ultima scena fortemente satirica: Alberto entra nella polizia, non per vocazione, ma desideroso di trovare un posto in cui sentirsi protetto.

Sonego confessa che il film è strettamente legato al governo di Scelba (nell'anno tra il febbraio del '54 e il luglio del '55), definito «periodo politicamente sclerotizzato, in cui lo Stato era piuttosto poliziesco».¹⁸⁴ La lente di ingrandimento sociale dello sceneggiatore, per denunciare gli effetti della coercizione istituzionale, punta sulla paura, che si configura come vero e proprio motore della narrazione. Ne consegue un ritratto sprezzante del borghese opportunisto e pavido, che si fonda però su un sentimento storicamente diffuso e reso riconoscibile dalla pellicola.

III.2. *Il marito*: matrimonio e mascolinità in crisi

«Ne *Il marito* il protagonista faceva sussultare le platee dal troppo ridere, così rivelando che nel nostro paese senza divorzio c'è un conto da regolare tra la gente e il matrimonio»¹⁸⁵

Alberto Mariani è un imprenditore che ha sposato Elena, una donna appartenente a una famiglia economicamente agiata e socialmente rispettata. All'inizio del matrimonio immagina di poter costruire una vita serena e prospera, ma ben presto si accorge che la realtà è molto diversa dalle sue aspettative: la presenza costante della suocera e della cognata rende infatti difficile la gestione della vita familiare. Fin dai primi tempi della convivenza, Alberto percepisce di avere uno spazio sempre più limitato all'interno della

¹⁸⁴ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 51.

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 55.

casa: non frequenta più gli amici, non va allo stadio, ascolta annoiato il violoncello suonato dalla moglie. Le decisioni importanti vengono spesso influenzate dalla famiglia di lei, mentre le opinioni di lui vengono accolte con scarso interesse. Questa situazione genera un crescente senso di frustrazione e una progressiva perdita di autonomia del protagonista. Parallelamente ai problemi familiari, anche la sua attività professionale attraversa un periodo complicato: è incapace di capitalizzare gli affari dell'impresa edile e le difficoltà economiche iniziano a pesare sulla vita della coppia. Alberto cerca continuamente nuove opportunità per migliorare la situazione finanziaria, ma ogni iniziativa sembra destinata all'insuccesso. Nel corso della storia egli passa da momenti di entusiasmo a fasi di profonda delusione. Le sue aspirazioni di successo si scontrano continuamente con la realtà, mentre il rapporto con la moglie attraversa numerose crisi. Le incomprensioni familiari si accumulano: da un lato il marito si trova progressivamente intrappolato in una situazione dalla quale non riesce a liberarsi; dall'altro la moglie prova a sostenerlo, ma viene respinta e allontanata. Le tensioni raggiungono l'apice quando il protagonista entra in contatto con una ricca vedova che potrebbe offrirgli importanti vantaggi economici. Alberto, verso il quale la donna mostra fin dal primo incontro una particolare benevolenza, inizia a frequentarla, cercando di ottenere il suo sostegno senza compromettere il matrimonio. Anche in questo caso gli equivoci e le coincidenze rendono la situazione sempre più difficile da gestire. Con uno stratagemma, il giorno dopo un importante litigio, Elena riesce a trattenere il marito dalla partenza per un viaggio di lavoro con la vedova. Dopo aver capito di esser stato ingannato, Alberto si infuria, e nella foga finisce col rompersi una gamba. Nel finale il marito è ingessato, bloccato in un fittizio idillio casalingo: appare quieto in quello che inizialmente doveva essere il rifugio coniugale, ma di fatto è assillato, oltre che dalla moglie, anche dalla suocera e dalla cognata. Dietro quella finta docilità, però, si consuma il suo meschino trionfo. Il nuovo lavoro gli consentirà di trascorrere lontano da casa gran parte della settimana, così da sfruttare le trasferte per collezionare tradimenti, mantenere la facciata da bravo marito e approfittare dei privilegi economici della famiglia di Elena. In questo compromesso, fatto di menzogne e opportunismo, egli trova il suo misero riscatto.

Il film è un ritratto amaro del matrimonio borghese, volto a smascherare l'ipocrisia sociale e le dinamiche di potere che si nascondono dietro l'apparente rispettabilità

familiare. Il rapporto coniugale si trasforma in una continua guerra domestica, fatta di piccole umiliazioni e ricatti morali, a causa della quale la casa si trasforma in uno spazio claustrofobico, dominato dal controllo e dall'invasione. Il vincolo coniugale, che specialmente nel melodramma veniva rappresentato come coronamento dell'amore romantico, viene qui svuotato di qualsiasi idealizzazione: il legame matrimoniale risulta più simile a una prigione che a una scelta sentimentale. La sceneggiatura non si limita a raccontare una vicenda privata, ma utilizza il microcosmo della coppia come metafora di una società in trasformazione, sospesa tra tradizione patriarcale e nascente modernità: la figura di Alberto Mariani si rivela quasi tragicomica, poiché dietro i comportamenti grotteschi si rivela tutta la fragilità di una mascolinità in crisi. Egli non possiede l'autorità del *pater familias* tradizionale, ma nemmeno la maturità necessaria per adattarsi a una società che sta lentamente cambiando. Nel finale si manifesta la critica più feroce: il matrimonio non è più il luogo dell'armonia e con esso l'amore tende ad esaurirsi.

Le ultime scene differiscono dalle pagine della sceneggiatura originale: nel testo scritto la coppia felice si trasferisce a Viterbo grazie ad una magagna di Alberto che, pur di uscire dalla casa invasa dalle parenti, si arruola «per dare l'intonaco e fare le mattonelle»¹⁸⁶ a un generale. In questo caso l'amore avrebbe vinto, il vincolo matrimoniale si sarebbe salvato e tutte le dinamiche di potere sarebbero apparse come una piccola parentesi all'interno di una vita di coppia destinata alla felicità. La significativa modifica del finale – così come di altre battute e sequenze del film – potrebbe derivare non tanto da un particolare slancio creativo, quanto dalla maggiore libertà espressiva concessa a Sonego e agli altri autori. Le riprese fatte in Spagna infatti potrebbero aver sottratto gli sceneggiatori agli stringenti vincoli produttivi italiani e favorito l'adozione di un finale più corrosivo: «essendo il film ambientato a Roma, non ci furono grane, interferenze, censure. Era un film italiano, di cui a loro non gliene fregava niente. Potevamo dire o fare qualsiasi cosa, addirittura su tabù come il divorzio».¹⁸⁷ La comicità nasce spesso dall'esasperazione dei comportamenti e dalla costruzione caricaturale dei personaggi, non producendo mai una risata liberatoria. Al contrario, lo spettatore avverte un senso crescente di disagio, perché riconosce nei personaggi difetti, paure e contraddizioni profondamente radicati nella società italiana degli anni Cinquanta.

¹⁸⁶ R. SONEGO e altri, *Il marito*, s.d., [1957], p. 295.

¹⁸⁷ T. SANGUINETI, *Il cervello di Alberto Sordi*, cit., p. 102.

il marito è un filmettino niente male. Storie di italiani medi, di mediocrità. Aveva dei dialoghi assolutamente originali, sottilissimi, universali, molto riscritti anche in sede di doppiaggio. C'era il vocabolario, il cervello piccolo-borghese. La novità non era tanto una storiella di convivenza coniugale o l'ingombro di una suocera, ma l'attico. C'erano i prodromi di un misero boom, l'illusione di uscire dalla mediocrità, evolvere, modernizzarsi.¹⁸⁸

La scrittura di Rodolfo Sonego riesce a fondere satira sociale e osservazione psicologica, trasformando il protagonista in una figura tanto ridicola quanto umanamente miserabile.

In diverse occorrenze Alberto si lascia andare in un sentito «Forza Roma!»,¹⁸⁹ esclamazione che permette di connotare una appartenenza culturale distante da quella della moglie benestante, abituata alla musica classica e a salotti borghesi. Nel testo sceneggiato, il contrasto tra la precedente vita da celibe e gli obblighi matrimoniali emerge con particolare chiarezza nella sequenza in cui Elena impedisce ad Alberto di assistere al derby Roma-Lazio:

Elena ed Armida stanno
apparecchiando la tavola nel
salone. Per cinque. Alberto
passa come un razzo
slacciandosi lo spaghetti dei
calzoni del pigiama.
Elena lo guarda sbalordita.
Alberto sta già scomparendo
come un fulmine, quando Elena:

ELENA: Alberto dove vai?

Alberto frena un attimo, e
tutto eccitato:

ALBERTO: Alla partita!...

ELENA: E non mangi?

¹⁸⁸ T. SANGUINETI, *Il cervello di Alberto Sordi*, cit., pp. 102-103.

¹⁸⁹ R. SONEGO e altri, *Il marito*, cit., p. 16 e *Ivi*, pp. 59-60.

ALBERTO: Un panino... fatemi un panino per favore, lo mangio per istrada

ELENA: Ma abbiamo le amiche a pranzo, le ho invitate per te...

ALBERTO: Eh già... è vero... ma io come manco alla partita... è Roma-Lazio, Elenaaa... cerca di capire: Roma-Lazio!

ELENA (risentita): e va bene, va pure alla partita, vuol dire che farò una figuraccia con le mie compagne di conservatorio...

Alberto si avvicina ad Elena contrariato ma gentile

ALBERTO: No, Elena, se tu devi fare una figuraccia con le tue compagne di conservatorio, io non ci vado... farò io una figuraccia con i miei amici...

ELENA: Non ti arrabbiare... vedi che io non mi arrabbio. Se tu desideri andare alla partita, vai pure...

ALBERTO: Elena cara, certo che lo desidero, ma se ti fa piacere che io resti, rinuncio volentieri... più che volentieri.

ELENA: Me l'hai detto tu che ti faceva piacere conoscere le mie amiche e sentire un po' di musica...

ALBERTO: È vero hai ragione... devo rinunciare...

ELENA: No, Alberto, non voglio che tu rinunci...

ALBERTO: Allora vado...

ELENA: Vai... ma sappi che io faccio brutta figura...

ALBERTO: Allora che faccio?... Vado o non vado?...

ELENA: Fai come ti pare, Alberto, non voglio essere io quella che mette limiti alla tua libertà personale...¹⁹⁰

La scena continua con il socio in affari Ernesto e gli amici che parlano allo stadio:

Mentre il signore cerca di raggiungere il posto libero chiedendo ripetutamente permesso, uno degli amici chiede a Ernesto:

1 AMICO: Di chi è questo posto?

ERNESTO: Di Alberto

2 AMICO: Non viene alla partita?

ERNESTO: Si è sposato...

Gli amici si guardano con senso di commiseramento per Alberto e uno di loro mostra agli altri le braccia incrociate all'altezza dei polsi come per dire che Alberto è prigioniero

1 AMICO: Ma che fa tutte le domeniche in casa con la moglie?

2 AMICO: Dice che si diverte...¹⁹¹

¹⁹⁰ R. SONEGO e altri, *Il marito*, cit., pp. 60-63.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 64-65.

Il montaggio accresce l'ironia quando, dallo stadio, passa all'abitazione di Alberto; qui una lenta carrellata in avanti rivela che il protagonista, fingendo di ascoltare il quartetto, segue in realtà la partita attraverso una radiolina nascosta:

Alberto, in preda ad una noia profonda, è seduto sul seggiolone, i piedi sul caminetto, la testa appoggiata fra lo schienale e il bracciolo del seggiolone, protetta da un cuscino.

Di fronte a lui Elena e le sue amiche suonano un pezzo di Vivaldi formando un quartetto. Alberto, infastidito dalla musica, socchiude gli occhi, ma li riapre subito per mostrare alla moglie il suo interesse per la musica. Infine li richiude e finge con sorrisi e cenni del capo di godere sempre la stessa musica. A questo punto con una lenta CARR/AVANTI ci avviciniamo al P.P. di Alberto, e scopriamo che la sua attenzione non va alla musica bensì alla partita di calcio che egli segue premendo il suo orecchio su una radiolina portatile mimetizzata sotto la federa del cuscino.¹⁹²

L'intera scena è costruita su un meccanismo di ironia e di manipolazione indiretta: Elena non vieta esplicitamente al marito di recarsi allo stadio, ma gli concede formalmente una libertà che viene subito gravata dalla responsabilità della «figuraccia» che ella sarebbe costretta a fare davanti alle proprie ospiti. Entrambi utilizzano argomenti apparentemente ragionevoli e cortesi, attraverso l'impiego delle concessioni apparenti ad esempio («non voglio essere io quella che mette limiti alla tua libertà personale»;

¹⁹² R. SONEGO e altri, *Il marito*, cit., p. 66.

«vai...ma sappi che faccio brutta figura...»)), che, sostenute da un ricatto emotivo, consentono alla moglie di ottenere il risultato desiderato senza assumere apertamente il ruolo di chi impone il divieto. Alberto, incapace di sottrarsi a questo dispositivo, oscilla tra la dichiarazione del proprio desiderio e la volontà di preservare l'immagine del marito premuroso, finendo così per rinunciare alla partita pur continuando a presentare la rinuncia come una scelta personale. Tuttavia, dietro la superficie della conversazione, si sviluppa una lotta per il controllo: l'uomo è esitante, si adatta; la donna è più decisa, sa cosa vuole ottenere e come ottenerlo. Il derby Roma-Lazio agisce, in questa prospettiva, come un amplificatore drammaturgico del conflitto, dal momento che rappresenta per Alberto non soltanto un passatempo, ma uno degli ultimi legami con la socialità maschile precedente al matrimonio. La rinuncia assume pertanto un valore tanto più significativo quanto maggiore è l'importanza attribuita all'evento, mentre il montaggio completa il meccanismo comico quando, dopo aver mostrato il posto vuoto allo stadio e la commiserazione degli amici, conduce lo spettatore nell'abitazione coniugale, dove la lenta carrellata rivela la radiolina nascosta sotto il cuscino. La sceneggiatura e la realizzazione filmica collaborano così alla costruzione di un personaggio che, pur dichiarandosi libero, può soddisfare il proprio desiderio soltanto in forma clandestina. Si può notare nel testo anche l'indicazione di regia («con una lenta CARR/AVANTI ci avviciniamo al P.P. di Alberto») che permette di amplificare la tensione prima della concretizzazione dell'effetto comico, dato dall'apparizione della radiolina da cui si sente la telecronaca della partita.

La differenza di interessi e l'incapacità della moglie di comprendere le volontà del marito, emergono qualche scena più avanti, quando Elena passeggia con un uomo di chiesa. Nel tentativo di individuare il responsabile della distruzione dello strumento cui era particolarmente legata, ella si rivolge al Monsignore; dopo avergli esposto quanto accaduto nei giorni precedenti, apprende con sorpresa che il colpevole è Alberto. A questo punto il prete giustifica il gesto del marito («quando un uomo arriva al limite della sopportazione... beh, io avrei fatto altrettanto»),¹⁹³ accentuando le incomprensioni tra sesso maschile e femminile. Non solo, nello stesso dialogo è possibile scorgere un ulteriore dettaglio:

¹⁹³ R. SONEGO e altri, *Il marito*, cit., p. 86.

Elena è testarda:

ELENA: Va bene, vuol dire che
comprerò un altro violoncello...

MONSIGNORE: E lui te lo rompe

ELENA: E io lo ricompro

MONSIGNORE: E lui te lo rirompe

ELENA: Ah, beh allora lo
lascio...

Il monsignore le mostra uno
schiaffo:

MONSIGNORE: E io te meno!

La breve interazione è caratterizzata da un rapido scambio simmetrico e speculare (e io... e tu...) che descrive il susseguirsi ipotetico degli avvenimenti in una climax sempre più critica: dall'eventuale acquisto di un nuovo violoncello alla minaccia di una nuova distruzione, fino alla possibilità che Elena lasci il marito. L'umorismo nasce proprio dalla brusca rottura delle aspettative: dopo una catena di ragionamenti apparentemente logici, il Monsignore opta per una soluzione fisica, del tutto incongrua rispetto al proprio ruolo di consigliere. La battuta acquista una particolare forza nel contesto di una società in cui l'indissolubilità del matrimonio era sostenuta sia dalla norma giuridica sia dalla morale cattolica.

Sul piano argomentativo e linguistico tutta la sceneggiatura sembra accentuare la morsa sociale imposta ora dalla famiglia ora dalla Chiesa. La sceneggiatura mostra così come l'indissolubilità del vincolo matrimoniale sia garantita dalla pressione esercitata non dall'amore, ma dalla famiglia e dall'autorità religiosa.

III.3. *Il vigile*: pseudo-retorica dell'autorità e satira dell'eroe involontario

Diretto da Luigi Zampa, il film racconta la storia di un piccolo uomo di provincia che cerca di migliorare la propria condizione sociale nell'Italia del boom economico. Otello Celletti è un disoccupato cronico che vive con la moglie, il figlio, il padre e il cognato in

una situazione economica difficile. La sua esistenza è segnata da continue umiliazioni, dovute al suo carattere polemico: critica il prossimo pur essendo inconcludente, ottenendo come risultato sguardi di sufficienza dai concittadini e dalla famiglia. Quando finalmente – dopo numerosi tentativi assillanti nei confronti del sindaco – ottiene un posto come vigile urbano, la sua vita sembra capovolgersi. Investito dell'autorità conferitagli dal ruolo, nota che nessuno lo schernisce più e tenta goffamente di svolgere con serietà il suo compito. Almeno fino a quando non deve esercitarlo nei confronti di una donna avvenente: Otello, convinto che la sua divisa gli conferisca doti da *latin lover*, decide di non multare un'attrice del cinema, la quale, la sera stessa in diretta nazionale, racconta l'accaduto agli ascoltatori, mettendo alla berlina il corpo di polizia municipale. Immediatamente il protagonista viene convocato dal sindaco, che, adirato, ma soprattutto risentito per avergli permesso di svolgere questo incarico, afferma con tono perentorio che di fronte alla legge non si fanno distinzioni.¹⁹⁴ Tale dichiarazione conduce all'evento centrale del film: Otello, convinto di essere messo alla prova, finge di non riconoscere lo stesso sindaco e lo multa per eccesso di velocità. La sanzione ottiene un'enorme risonanza e trasforma improvvisamente il vigile in una figura conosciuta dall'opinione pubblica: egli si trova al centro di una serie di eventi che coinvolgono giornali, cittadini e ben presto anche l'opposizione politica alla giunta comunale in carica. La vicenda assume progressivamente i toni della satira sociale. Nel marasma si definiscono i due schieramenti: da un lato Otello e chi, come lui, pretende uguaglianza e rispetto rigoroso delle norme; dall'altro le persone influenti che cercano di minimizzare l'accaduto e che credono nella superiorità del prestigio personale e delle raccomandazioni. Il protagonista viene coinvolto in procedimenti disciplinari, subisce pressioni e diventa il bersaglio di una macchina burocratica che sembra funzionare diversamente a seconda dello *status* delle persone coinvolte. Nel tentativo di difendere la propria dignità e il proprio posto di lavoro, Otello affronta una serie di episodi tragicomici che mettono in luce le contraddizioni dell'Italia del tempo: egli cerca di mantenersi coerente con la propria battaglia ideologica, tanto che incontra il favore

¹⁹⁴ Nella sceneggiatura originale non è scritto «in servizio non devi guardare in faccia nessuno», aggiunto nel film per avvalorare la decisione di Otello; ma solo «Vogliamo metterci in testa che nel nostro paese la legge è uguale per tutti... dal Presidente della Repubblica all'ultimo cittadino. Quindi siamo intesi: la tua divisa è appesa a un filo. Al primo errore, la perdi...». R. SONEGO, U. GUERRA, L. ZAMPA, *Il vigile*, 1960, p. 135.

dell'opposizione politica del sindaco, la quale lo trasforma in un simbolo di protesta contro il potere costituito. Nel finale, durante il processo in tribunale, l'onestà crolla di fronte a una realtà dominata da privilegi, favoritismi e rapporti di forza consolidati.

L'intero soggetto è modellato su un fatto di cronaca: Ignazio Melone, «canaglietta romana»¹⁹⁵ che aveva fatto la multa al sindaco di Roma. Sonego ammette che gli piaceva «l'idea che sono i cretini e i prepotenti che diventano eroi»,¹⁹⁶ perciò la figura di Otello non rappresenta l'eroe tradizionale, affidabile e virtuoso, ma mette in crisi tale concetto: nel mondo reale, secondo la prospettiva dello sceneggiatore, gli eroi sono pericolosi perché spesso a impersonare questo ruolo sono persone che non posseggono particolari meriti.¹⁹⁷ Sul piano interpretativo ne deriva che la satira si muove in due direzioni: quella politica e quella socio-culturale. Al di là della messa in scena dello scontro tra un comune cittadino e il potere delle istituzioni, il film mette in discussione il processo mediante il quale l'opinione pubblica costruisce una figura eroica, attribuendo valore morale a un gesto che nasce in realtà dall'ingenuità e dall'equivoco. La costruzione narrativa converge verso il momento decisivo della parabola, costituito dalla multa al sindaco, in cui si manifesta l'ingenuità del protagonista, che viene interpretata successivamente dall'opinione pubblica come alto valore morale e grande serietà professionale. Nella scena in cui Otello prova il discorso che i monarchici hanno scritto per lui, egli non viene presentato come una figura eroica, ma come un uomo comune, limitato dalla propria spontaneità e dalla propria ignoranza:

OTELLO: cittadini della mia città, vengo da un'onesta famiglia... mio padre era un umile calzolaio... ma sul suo petto brilla immacolata e rilucente la medaglia di bronzo che la mano augusta del re appuntò nel lontano millenovecentoquindici, allorquando le tracotanti aquile asburgiche premevano

¹⁹⁵ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 64.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ ID. *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 64.

sull'immacolato baluardo che
natura pose a usbergo dei suoi
confini...

La parola "usbergo" viene detta
da Otello con qualche
difficoltà.

Siamo in casa di Otello, e
scopriamo il vecchio che è
seduto al tavolo cercando di
modellare qualcosa con le
molliche di pane, Nando che
squarta sulla panca un quarto
di vitello, la moglie sta
preparando la cena e Remo regge
davanti al padre un quaderno
con il discorso.¹⁹⁸

La colonna di sinistra, attraverso la descrizione dell'ambiente e l'indicazione relativa alla pronuncia, chiarisce che egli è un uomo semplice, piccolo in confronto alle vesti che altri vogliono fargli indossare.

Il suo linguaggio, fin dalle prime pagine, tenta di mascherare la sua natura di scansafatiche. Nella prima scena al bar, in seguito alla sonora pernacchia che ne aveva accompagnato ingresso, Otello ribatte con una frase che assume la forma di una sentenza generale, quasi una massima etica:

OTELLO: Forse quello che l'ha
fatta, crede di essere
spiritoso... Invece no! Tanto più
che la pernacchia involgarisce
colui che la fa e non colui che
la riceve...

Otello si avvicina a un tavolo,
occupato da quattro operai,
prende un bicchiere e beve un
sorso di vino:

MURATORE: Ma che t'importa,
Otè...

¹⁹⁸ R. SONEGO, U. GUERRA, L. ZAMPA, *Il vigile*, cit., p. 169.

OTELLO: Non è per la cosa in sé... ma vorrei sapere perché la pernacchia la fate sempre a me

OPERAIO: Sei tu che lo devi sapè...

OTELLO: Forse perché voi ritenete arbitrariamente che io abbia un'intelligenza inferiore alla media... ma io vi dico che giudicate troppo superficialmente... e aggiungo anche, senza che questo assuma un tono di minaccia, che un giorno potreste pentirvene...¹⁹⁹

La scena costruisce un effetto parodico attraverso l'adozione di un registro che richiama stilisticamente i discorsi degli oratori latini: i connettivi logici “tanto più che”, “aggiungo che”, “ma io vi dico che”, la confutazione morale, l'ipotesi causale “forse perché”. Viene trasformata una banale presa in giro in una questione di principio, che lo fa apparire come un improvvisato avvocato di sé stesso davanti a un piccolo foro popolare. L'ironia si concretizza quando ci si accorge della discrepanza tra le parole e il luogo in cui queste vengono pronunciate. Questo tipo di lessico si ritrova nella scena immediatamente successiva, quando il figlio Remo, sconsolato e imbarazzato, chiede al padre perché non reagisce agli insulti. Il ragazzo, che già lavora in officina nonostante sia giovanissimo, accusa tra le righe il padre di essere uno scansafatiche, perciò questa volta l'“arringa” assume la funzione di legittimazione:

REMO: Papà perché non hai reagito?

OTELLO: Me l'aspettavo... tu non puoi capire sei ancor un ragazzo... quando sarai maturo, capirai che all'offesa non devi reagire subito, ma aspettare...

¹⁹⁹ R. SONEGO, U. GUERRA, L. ZAMPA, *Il vigile*, cit., p. 10.

REMO: Papà ma so' quattro anni
che stai a aspettà...

OTELLO: Ho capito! Tu, sotto
sotto mi vuoi rimproverare che
in questi ultimi anni non ho
lavorato. Ma credi che per un
uomo della mia età sia più duro
lavorare o guardare quelli che
lavorano?

REMO: È più duro lavorà!

Otello esita, poi commenta:

OTELLO: Ammesso e non concesso
che tu abbia ragione, ti dirò
che io mi sento ugualmente con
la coscienza a posto e ti
spiegherò il perché... mi
ascolti?

REMO: Sì papà.

OTELLO: Risaliamo al concetto
di patria: tu sai dirmi cosa è
la patria?

REMO: No.

OTELLO: La patria è quella cosa
che ti chiama sotto le armi, tu
la servi arrischiando la vita
per undici anni, come ho fatto
io, poi quando le guerre sono
finite, ti toglie la divisa e
ti manda a casa disoccupato. Se
sei senza lavoro, come mangi?
Rubi... e se rubi che fa la
patria?

REMO: Te mette in prigione.

OTELLO (arrabbiandosi):
Allora io dico; cara patria, ti
ho servito per tanti anni, mi
vuoi tu dare un lavoro! Se poi

io mi rifiuto di lavorare,
allora mettetemi in prigione
come fanno in Russia.²⁰⁰

La concessione apparente («ammesso ma non concesso»), il ragionamento costituito da pseudo-sillogismi, le interrogative dirette e l'apostrofe finale alla patria... anche in questo caso il personaggio adotta il lessico del retore antico per difendere sé stesso. Il gioco linguistico viene interrotto con l'arrivo della raccomandata che annuncia la sgradita assunzione: Otello è deciso a rifiutare, ma il cognato si impone subito.

NANDO: Otè, tu tra una guerra
e un'altra qualche cosa devi
pure fa'!

OTELLO: E infatti sono
d'accordo. Tantè vero che ho
fatto domanda per entrare nella
polizia municipale... ma il
facchino no.

NANDO: Mi vuoi spiegare perché
nella polizia sì e a fa' il
facchino no?

OTELLO: Perché?... E perché
Paganini voleva suona' il
violino... e tutti gli dicevano
devi fa' 'naltra cosa e lui no,
voio sona' il violino?!...

NANDO: A Paganini!... tu da
lunedì o vai a fa' il facchino,
altrimenti a 'sta tavola non
mangi più. Va bene?!²⁰¹

Ricompare il meccanismo della concessione, seguito poi dal tentativo di falsa analogia con il violinista, prontamente smontato dalla pragmaticità del cognato. La comicità si concretizza proprio grazie alla distanza tra la retorica romantica di Otello e il suo interlocutore. In fondo, egli aspira continuamente a essere riconosciuto come intelligente, autorevole e rispettabile, per questo le sue risposte assumono la forma di una *performance*: non sta parlando soltanto agli operai o alla famiglia, ma sta cercando di

²⁰⁰ R. SONEGO, U. GUERRA, L. ZAMPA, *Il vigile*, cit., pp. 12-13.

²⁰¹ *Ivi*, p. 24.

dimostrare a sé stesso e agli altri di possedere una certa dignità intellettuale – che però gli viene negata. Tale aspirazione si palesa sia nella scena in cui Otello vuole impressionare l'attrice recitando *Pio bove* di Carducci,²⁰² che nel ricorso alla psicologia, della quale si proclama esperto. La prima volta che viene tirata in causa la sua conoscenza di tale disciplina è durante il dialogo con Sylva Koscina alla tavola calda: «Io invece sono più portato all'osservazione... mi piace osservare la gente, analizzare le psicologie... sarei più portato per l'arte, insomma, per il canto, per la recitazione... le faccio sentire una poesia?». ²⁰³ La volta seguente, quando i vigili invitano il collega a non compilare il verbale della multa al sindaco, dichiara direttamente di essere psicologo, aggiungendo «io sulle cose ci ragiono». ²⁰⁴ L'ultima occorrenza è durante il processo finale e anche se non compare in sceneggiatura, assume un valore significativo: dal momento che le volte precedenti era stata associata a comportamenti ottusi e azioni stolte, inserire la battuta nella sequenza conclusiva conferma il carattere mistificatorio e completa l'idea di un uomo irrimediabilmente incoerente.

Nel momento in cui viene meno il lessico altisonante, traspare la vera natura linguistica – quella popolare, romanesca – del personaggio interpretato da Alberto Sordi. L'ironia può essere ricondotta inoltre all'impiego del dialetto, inteso come veicolo di significati culturali condivisi che richiama un orizzonte culturale popolare. È il caso dell'incontro con il commendator Marinetti, ad una festa tenuta nella villa di quest'ultimo:

OTELLO: Vede commendatore come sono sbagliate le idee che il povero ha del ricco... e sa perché? Perché non lo conosce... per esempio, nel mio quartiere... sa cosa dicono di lei? Scusi se parlo con la massima sincerità... dicono Marinetti è un gran figlio di...
E continua la frase all'orecchio poi riprende:
...ladro...grassatore...sfruttatore... spia...e poi quella che chiude sempre le frasi di insulto...cornuto...

²⁰² R. SONEGO, U. GUERRA, L. ZAMPA, *Il vigile*, cit., p. 113.

²⁰³ *Ivi*, pp. 109-110.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 153.

MARINETTI: Beh, lasci fare...

OTELLO: Appunto dicevo... adesso che l'ho conosciuta personalmente e che sono stato ricevuto in casa sua alla pari... io dico che ci troviamo di fronte a un gentiluomo.²⁰⁵

La *captatio benevolentiae* viene ribaltata: invece di elogiare o adulare un interlocutore più prestigioso con parole garbate, Otello dà voce alle dicerie che rischierebbero di offendere e allontanare il commendatore. Sonego mostra così la mediocrità dell'eroe, accolto tra i potenti nonostante si riveli portatore di linguaggio popolare: Otello non si adatta al contesto e, da estraneo, punisce con l'ironia e l'irriverenza l'organizzatore della festa, disinteressandosi delle buone maniere.

Altro elemento di rilievo è l'uniforme, che gli conferisce un'autorità mai posseduta prima e che lo spinge ad assumere il proprio incarico con estrema serietà. Fin dai primi giorni di servizio si dimostra particolarmente scrupoloso nell'applicazione delle regole e desideroso di dimostrare la propria efficienza. La divisa assume un valore salvifico: è il simbolo di una conquista sociale e gli permette di sentirsi riconosciuto. L'uomo, che fino al giorno prima subiva le umiliazioni della vita quotidiana, si trasforma in un rappresentante dell'ordine pubblico inflessibile e rigoroso. Emblematica la scena in cui compare per la prima volta nelle sue nuove vesti, che in sceneggiatura si presenta così: «dalla porta appare Otello completamente vestito, con stivali, cinturone e casco».²⁰⁶ La posa che richiama Mussolini sembra derivare dall'interpretazione di Sordi, mentre Sonego attribuisce alla costumista quella di conferire alla figura un aspetto rigonfio:

la costumista Vera Marzot rivestì e gonfiò di cuoio l'eroe del film. Un piccolo ometto Michelin fatto di camere d'aria sovrapposte. La vestizione del vigile non partì dall'alto, dai capelli, come Monicelli aveva insegnato. Ma dal basso, dagli stivali, su su sino a una caciotta di cuoio in testa, del tutto simile al casco Imola in dotazione alla polizia stradale motorizzata. Il risultato fu che Celletti, il gigante di cuoio, alla prima vestizione fece ploff e si afflosciò.²⁰⁷

²⁰⁵ R. SONEGO, U. GUERRA, L. ZAMPA, *Il vigile*, cit., p. 184.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 63.

²⁰⁷ T. SANGUINETI, *Il cervello di Alberto Sordi*, cit., p. 119.

Tuttavia, proprio questa improvvisa investitura rivela le contraddizioni del personaggio: egli svolge l'incarico con uno zelo eccessivo, il che accentua sia la goffaggine sia i fallimenti, come nella scena della gestione del traffico all'incrocio di Porta Romana.²⁰⁸ Il protagonista è contemporaneamente comico e patetico: fa sorridere per la sua goffaggine e per la tendenza, ora esplicita ora implicita, a sopravvalutare il proprio ruolo; ma suscita anche una certa compassione, perché dietro i suoi difetti si nasconde il desiderio autentico di essere rispettato.

A rendere *il vigile* una delle sceneggiature più note di Sonogo non è solo la lucidità con cui gestisce l'intreccio e i temi trattati, ma anche la presenza di battute divenute proverbiali. Tali espressioni provengono in entrambi i casi dal sindaco, ossia da colui che nel film figura come l'ipostasi dell'autorità. Sonogo con poche battute delinea con efficacia la figura del politico sbruffone, consapevole della sua immunità, intelligente e indelicato. La più celebre è la domanda retorica «Ma tu lo sai chi sono io?»,²⁰⁹ che è diventata simbolo dell'arroganza del potere e della pretesa di essere sottratti alle regole comuni in virtù del proprio prestigio. Non meno rilevante è la considerazione che il sindaco si lascia sfuggire nei confronti dei giornali durante i giorni precedenti alle elezioni: «la libertà di stampa è una gran bella cosa, però se non ci fosse sarebbe meglio».²¹⁰ La battuta si fonda su una struttura paradossale che accosta l'adesione formale a un principio democratico alla sua immediata negazione e sul piano satirico rivela l'atteggiamento ambiguo del potere nei confronti dell'informazione libera: essa viene celebrata in astratto, ma percepita come un ostacolo quando sottopone l'autorità pubblica al giudizio dell'opinione pubblica.

Pur mantenendo il tono leggero della commedia, la pellicola racconta la fragilità dell'individuo comune di fronte ai meccanismi del potere e alle disuguaglianze sociali dell'Italia del boom economico. In definitiva, il personaggio di Otello Celletti si costruisce attraverso una continua tensione tra aspirazione e realtà. Il suo linguaggio oscilla tra il romanesco popolare e il registro pseudo-oratorio, mentre il suo comportamento alterna slanci idealistici, ingenuità e incoerenze. Ma *Il vigile* è anche la rappresentazione di un uomo incapace di conciliare la propria identità con il ruolo che gli altri gli attribuiscono.

²⁰⁸ R. SONEGO, U. GUERRA, L. ZAMPA, *Il vigile*, cit., pp. 93-95.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 139.

²¹⁰ *Ivi*, p. 133.

III.4. *Il seduttore*: il fallimento del dongiovanni

L'ultimo caso preso in esame è *Il seduttore* del 1954, che, pur essendo cronologicamente precedente rispetto agli altri film, potrebbe essere considerato un caso peculiare, in quanto il testo sceneggiato e il prodotto finale differiscono talvolta nei dialoghi, talvolta nella sequenza, nella presenza o nell'omissione delle scene.

Il protagonista è Alberto, un perito assicurativo sposato con Norma, proprietaria di una trattoria. Conduce una vita apparentemente ordinaria, ma nutre una grande considerazione di sé: ama immaginarsi come irresistibile conquistatore, dotato di fascino, carisma e capace di comprendere le donne— come segnala la scena di apertura del film. Questa convinzione lo porta a vivere costantemente al di sopra delle proprie possibilità e a costruire intorno a sé un'immagine molto diversa dalla realtà. Alberto, nel corso della vicenda, incontra due donne: la prima è Jaqueline, una francese approfittatrice in cerca di un uomo che la mantenga; la seconda è Alina, madre di due figli e sposata con un pilota americano spesso assente. Alberto si muove tra appuntamenti mancati e situazioni impreviste che mettono costantemente a rischio l'equilibrio tra la dimensione familiare e le sue ambizioni extraconiugali. Ogni qual volta cerca di impressionare, finisce per rendersi ridicolo; quando tenta di apparire raffinato e sicuro di sé, affiorano invece la sua goffaggine e la sua inesperienza. Nonostante i fallimenti, continua ostinatamente a inseguire le sue illusioni, convinto che il successo sia a portata di mano. La situazione si complica quando le persone coinvolte nelle sue avventure iniziano a entrare in contatto tra loro, ignorare l'una dell'altra. Ogni tentativo di risolvere un problema ne genera immediatamente un altro, creando una catena di equivoci sempre più difficile da controllare. Con il passare del tempo le sue bugie si accumulano fino a formare una rete intricata che finisce per soffocarlo: Alberto, che desiderava apparire come un raffinato seduttore, si trova così sempre più spesso in circostanze umilianti, dalle quali riesce a uscire grazie alla fortuna o a nuovi stratagemmi. Nella parte finale del film, il castello di bugie costruito dal millantatore comincia progressivamente a sgretolarsi: la scena in trattoria dell'inaspettato *rendez-vous* tra moglie e “amanti” mostra le contraddizioni tra le diverse versioni dei fatti e Alberto si trova a dover affrontare le conseguenze delle proprie azioni. La storia si conclude l'improbabile perdono della moglie Norma, che tuttavia, ormai guardingo, lo sottopone a una stretta sorveglianza.

A differenza dei film precedenti, nel caso de *Il seduttore* il lavoro di caratterizzazione sembra affidarsi meno alla battuta memorabile e maggiormente alla costruzione delle situazioni comiche. Lo spettatore si trova di fronte a una parabola morale che affida alla comicità il compito di orientare il giudizio etico sul protagonista. A differenza de *Il vigile*, ad esempio, non vi sono battute entrate stabilmente nell'immaginario collettivo della maggior parte degli italiani, non per questo, però, il soggetto interpretato dall'attore romano può dirsi dimenticabile. Leggendo la sceneggiatura originale, si nota che, rispetto al prodotto audiovisivo finale, molte battute sono state omesse o modificate, intere scene aggiunte e dinamiche tra personaggi ricalibrate. Ne *Il seduttore*, Sordi intervenne attivamente nella definizione del personaggio, per precisarne i tratti, e nella rielaborazione di alcune gag, anche grazie alla libertà concessa da Sonego stesso: nella scena in cui si assiste per la prima volta al favore accordato ad Alberto dai preti, viene scritto nella colonna sinistra, tra parentesi «forse gag di Sordi e del prete che lo prende per il collo con affettuosa e oltremodo imbarazzante confidenza».²¹¹ Il bellunese inoltre parla sempre al plurale quando racconta di questo set, ammettendo la notevole fiducia professionale che intercorreva tra lui e l'attore.²¹² Occorre interrogarsi sui fattori che distinguono questa dalle produzioni successive. Indubbiamente l'intesa creativa e professionale si è consolidata, sia per merito dell'entusiasmo derivato dal riscontro positivo del pubblico al primo film,²¹³ sia per merito del tempo, che ha permesso ai due di comprendersi, studiarsi e fidarsi ulteriormente. Ma a cambiare, grazie allo slancio lavorativo nel mondo della recitazione, è stata anche l'autostima di Sordi: partito come attore secondario ne *I vitelloni* di Fellini, riceve il ruolo da protagonista per un film che tratta un argomento scomodo, rischioso da presentare sul grande schermo. L'accoglienza positiva del pubblico contribuì a consolidarne progressivamente la posizione nel

²¹¹ R. SONEGO, *Il seduttore*, s.d., [1954], p. 20.

²¹² A questo proposito, la lettura di *Il Cinema secondo Sonego* rivela la notevole schiettezza con cui lo sceneggiatore riflette sulla propria produzione, riconoscendone apertamente sia i meriti sia le criticità. Ne consegue che il riferimento alla collaborazione diretta con Sordi nella realizzazione del film non può essere interpretato come una rivendicazione autoreferenziale, ma piuttosto come il legittimo riconoscimento di un apporto creativo che egli ritiene sostanziale. Cfr. T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., pp. 29-143.

²¹³ «Mi pare che uscì al cinema Corso e il primo giorno di programmazione al primo spettacolo c'erano poche persone, poi allo spettacolo successivo il cinema si riempì. A mezzanotte e mezzo c'era una tale folla con la polizia davanti al locale, che furono costretti a fare una proiezione all'una di notte». *Ivi*, pp. 49-50 insieme al seduttore

panorama cinematografico nazionale. Da quel momento venne sempre più richiesto da registi, sceneggiatori e produttori,²¹⁴ fino a potersi permettere di «avere potere di vita e di morte sul girato».²¹⁵ La fama si consolida grazie alla sua mimica, al modo in cui sporca le battute, all'immane romanesco e ai personaggi che egli interpreta, specchio dei vizi e delle meschinità degli uomini del Belpaese.

Ne *Il seduttore*, la caratterizzazione di Alberto avviene fin dalle prime sequenze attraverso un linguaggio autocelebrativo, specialmente nelle interazioni con altri uomini. Egli tende infatti ad atteggiarsi a uomo di successo e dal fascino irresistibile, mentre le situazioni rappresentate dalla sceneggiatura ne smentiscono costantemente le affermazioni. Si produce così una costante frattura tra ciò che Alberto tenta di costruire discorsivamente e l'immagine che le sue azioni restituiscono allo spettatore. L'insuccesso del protagonista mette in discussione un modello di virilità ancora ampiamente diffuso nell'Italia del dopoguerra, fondato sull'autorità maschile, sull'iniziativa sessuale e sulla centralità dell'uomo all'interno della famiglia. Alberto vorrebbe incarnare il prototipo dell'uomo virile: sicuro di sé, capace di controllare le situazioni, galante, vincitore, affermato nel lavoro e nell'amore. Eppure, la vita lo pone davanti all'impossibilità di interpretare la parte che egli cerca disperatamente di sostenere. Si assiste soprattutto al fallimento dello stereotipo dell'italiano dongiovanni, scomposto attraverso le azioni del protagonista: egli nasconde la fede nuziale, mantiene una donna nella speranza di conquistarla e tenta di inserirsi in un nucleo familiare approfittando dell'assenza del marito. Tuttavia la sceneggiatura ne smonta progressivamente le pretese, rivelando un individuo incapace di sostenere il ruolo che si è attribuito. Le bugie e la mitomania connaturate alla figura del millantatore, funzionano come strategie compensative. Un esempio si ha nel momento in cui Alberto si reca nell'albergo in cui ha fatto alloggiare Jaqueline e la "maman":

Il portiere si sporge dal
finestrino col conto in mano:

PORTIERE: (con un falso
sorriso) Dottore, so' già due
settimane!

²¹⁴ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 118.

²¹⁵ *Ivi*, p. 119.

Alberto si ferma davanti al
bureau:

ALBERTO: Due settimane! Come
passa il tempo! (come Amleto)
Pensa mio caro Onofrio... siamo
due settimane più vecchi.
Quanti anni hai?

PORTIERE: Quarantasette. Il
conto sarebbe
diciottomilaseicento.

ALBERTO: (ridiventando
pratico) Eh, qui c'è da
discutere... che è tutta sta
roba. (pausa) duemilaottocento
S. cos'è sto S.?

PORTIERE: S. Sigarette per la
maman

ALBERTO: Pure le sigarette!²¹⁶

In questa circostanza, il *savoir-faire* ostentato da Alberto viene respinto dal pragmatismo del portiere. Anziché apparire come un uomo elegante e seducente, egli si rivela un individuo che utilizza convenevoli e arguzie come strumenti dilatori, nel vano tentativo di procrastinare un esito ormai inevitabile. Ma il caso più evidente si trova nel finale della vicenda, nella scena in cui il commendatore mangia nella trattoria di Norma assieme alla francese. Il commendatore, consapevole della scappatella di Alberto, continua ad abbuffarsi anche senza essere in grado di pagare. Nel vano tentativo di mandarlo via, la scena mette in risalto la mancanza di autorità e di credibilità del protagonista:

COMMENDATORE: Caro Alberto mi
trovo veramente in un
ginepraio... cambiali in
protesto... sequestri... mia
sorella mi scrive
dell'ospedale con

²¹⁶ R. SONEGO, *Il seduttore*, cit., p. 193.

l'appendicite (porge la lettera ad Alberto) Legga... Oggi a me, domani a te. Purtroppo oggi è capitata a me. Guardi, lei non mi crederà, ma se mi rovescio le tasche, una lira... lei sa cos'è una lira?

ALBERTO: Sì...

COMMENDATORE: Ecco una lira io non ce l'ho. (al ragazzo) Asparagi... Però vede?... in fondo sono tranquillo. Ho sbagliato? Meglio. Domani questo errore non lo faccio più. Ne farò un altro, ma questo no. Vede? Sono tranquillo, mangio...

ALBERTO: No...lei non mangia.

COMMENDATORE: No no, io mangio (al ragazzo) ragazzo, il pepe!

ALBERTO: Se lei non paga il conto io le mando mia moglie...

COMMENDATORE: Non le conviene... io le faccio un discorso brutale... non le conviene.

ALBERTO: Ma che è?... un ricatto?

COMMENDATORE: Ricatto o no, io mangio. Con la fame non si scherza ragazzo mio...

ALBERTO: Va bene... (a Norma) Tutto bene, paga l'assicurazione... e tu carica!

Alberto si avvicina al tavolo dello scrittore:

ALBERTO: Professore... lo vogliamo saldare 'sto conto?

SCRITTORE: È uscito il mio libro a Barcellona...

ALBERTO: Allora domani lei va a mangiare a Barcellona, basta!²¹⁷

Lo sfogo finale nei confronti dell'innocente scrittore è l'ultimo slancio di frustrazione, la dichiarazione implicita di impotenza. Il commendatore domina verbalmente la scena e svuota di efficacia ogni tentativo di opposizione di Alberto. La debolezza dell'*ethos* del protagonista si evince proprio dall'impossibilità di trasformare la propria posizione sociale in un'effettiva capacità persuasiva.

Tra le sequenze che contribuiscono maggiormente a orientare il giudizio dello spettatore nei confronti di Alberto, assume particolare rilievo quella del suo ritorno a casa dopo alcuni giorni di assenza trascorsi a Fregene. Durante questo breve periodo ha tentato di sedurre una donna sposata, mentre la moglie lo credeva in viaggio di lavoro a Parigi. Al suo ritorno, dunque, dopo un bagno caldo, Alberto balla e rievoca le dolci memorie di quando i coniugi erano solo fidanzati. Norma, che fino a quel momento era sempre apparsa composta, scoppia in un pianto fragoroso e lo lascia solo. Sonego e Sordi ritraggono la vanità, la mitomania e le frustrazioni del piccolo-borghese italiano, sedotto più che seduttore:

per la prima volta affrontammo l'idea di un uomo italiano medio, un uomo di confusione capace di tenere il piede in più staffe. Si trattava della storia d'un giovanotto borghese piuttosto vile, irresponsabile, che ha sposato una donna brava e pratica, proprietaria d'una trattoria.²¹⁸

La definizione fornita da Sonego chiarisce come il bersaglio polemico del film non sia tanto l'adulterio, quanto una particolare declinazione della mascolinità, costruita sull'illusione del privilegio maschile, sull'irresponsabilità, sull'autoinganno e sulla sistematica svalutazione della figura femminile. Lo sceneggiatore aveva combattuto per poter raccontare «l'italiano stronzo come è nel suo modo di comportarsi con le donne, il marito italiano stronzo che crede d'essere chissà chi e disprezza la moglie che invece tiene in piedi tutta la famiglia».²¹⁹ La satira de *Il seduttore* non colpisce tanto le istituzioni

²¹⁷ R. SONEGO, *Il seduttore*, cit., pp. 222-224.

²¹⁸ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 48.

²¹⁹ *Ivi*, p. 49.

o la sfera pubblica in generale, come nei film che fin qui si sono analizzati, quanto quella privata e, in particolare, la sua costruzione sociale della virilità. Tutto ciò, posto in chiave comica, permette di ironizzare su abituali atteggiamenti della società contemporanea a Sonogo – con comportamenti che il film rende riconoscibili anche oltre il proprio contesto – al fine di ricavarne un ritratto esemplare, fatto di scherno e umiliazione, volto a produrre una riflessione sulle contraddizioni del comportamento individuale.

III.5. La retorica come maschera

Nelle sceneggiature scritte da Rodolfo Sonogo per Alberto Sordi nel corso degli anni Cinquanta prende vita una tipologia di protagonista che, pur declinandosi in forme differenti da film a film, presenta una serie di caratteristiche ricorrenti. Se spesso si è insistito sulla dimensione comica di questi personaggi, il tratto che maggiormente li accomuna non è riconducibile al genere cinematografico entro cui essi si muovono, bensì alla loro peculiare costruzione antropologica e retorica. Menichetti, Mariani, il protagonista de *Il seduttore* e Otello appaiono infatti come variazioni di una medesima figura: quella di un individuo incapace di coincidere pienamente con l'immagine che desidera offrire di sé e costretto a negoziare continuamente il proprio posto all'interno della società. Tali personaggi sono accomunati anzitutto da una tensione aspirazionale: desiderano essere altro rispetto a ciò che sono, più autorevoli, più rispettati, più influenti, più amati. L'esistenza quotidiana si dimostra insufficiente e inadeguata rispetto alle aspettative che nutrono nei confronti di loro stessi. Ne consegue una continua ricerca di approvazione che si traduce in una serie di strategie volte a colmare la distanza tra la propria condizione reale e quella desiderata, che vengono mascherate da gag, battute e situazioni divertenti. In questo senso i protagonisti sonoghiani non possiedono un'identità stabile e definita, ma costruiscono la propria immagine attraverso il linguaggio e la rappresentazione di sé. A questo scopo, la parola assume dunque una funzione decisiva: i personaggi di queste pellicole non si limitano a comunicare; essi utilizzano il discorso come strumento di promozione personale e di legittimazione sociale. Attraverso l'esagerazione dei propri meriti o la simulazione di competenze che non possiedono,

tentano di ottenere dagli altri quella credibilità che la realtà dei fatti tende invece a negar loro. Ognuno di loro finisce per recitare sé stesso, mettendo in scena una versione idealizzata della propria persona, ed è proprio questa tensione tra essere e apparire che costituisce il nucleo dell'antieroe sonoghiano. A differenza dell'eroe tradizionale, che afferma la propria identità attraverso l'azione e la capacità di incidere sul mondo,²²⁰ il protagonista di Sonogo si definisce attraverso una spinta opposta: egli non solo tenta di colmare inutilmente il divario tra ciò che è e ciò che vorrebbe essere, ma si adatta, improvvisa, fugge dalle responsabilità. La comicità nasce spesso da tale scarto, ma non si esaurisce in esso. Dietro il meccanismo comico si delinea una più ampia riflessione sull'individuo nel contesto della società italiana del dopoguerra e sulle difficoltà di adattamento a un sistema di valori fondato sull'ascesa sociale, sul prestigio e sull'apparenza. Le diverse figure interpretate da Sordi possono pertanto essere lette come *exempla* di una fenomenologia dell'italiano medio elaborata da Sonogo: pur differenziandosi per carattere, ambiente sociale e vicende narrative, essi condividono una medesima fragilità identitaria, che li induce a difendere incessantemente l'immagine costruita di sé.

La dualità di questi caratteri può essere associata alle teorie di Aristotele sull'*ethos*. Nella riflessione etica dello Stagirita, il carattere di un individuo non coincide con l'immagine che egli fornisce verbalmente di sé, ma si manifesta concretamente nelle sue azioni: «la virtù etica nasce dall'abitudine»,²²¹ dice il filosofo e va esercitata, appunto, attraverso attività di una certa qualità.²²² Non bastano le parole a definire un virtuoso, poiché ogni individuo ha la possibilità di scegliere quale via intraprendere: la *προαίρεσις* (*proairesis*), cioè scelta deliberata, non è brama e nemmeno impulsività, quanto più intenzionalità, sostenuta da desiderio e ragionamento.²²³ Questo principio appare particolarmente utile per comprendere la costruzione dei protagonisti di cui si è parlato: in quasi tutti i casi il personaggio si presenta inizialmente attraverso un *ethos* dichiarato, ossia mediante un'immagine di sé accuratamente costruita e proposta agli altri; tuttavia, il procedere della vicenda rivela la distanza tra tale autorappresentazione e la realtà dei

²²⁰ A questo proposito cfr. G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, pp. 53-61 e pp. 112-123. Per un'analisi filosofica sulla figura dell'eroe cfr. G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma, 2000, pp. 276 e ss.

²²¹ ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, a cura di M. ZANATTA, I, BUR, Milano, 1986, p. 143.

²²² *Ivi*, p. 147.

²²³ *Ivi*, p. 457.

fatti. È l'intreccio che ne permette lo smascheramento, mostrando l'inconsistenza delle parole e il vizio delle azioni di ogni personaggio. Alberto Menichetti, ad esempio, tende a presentarsi come un uomo rispettabile, prudente e affidabile. Le sue azioni mostrano però un individuo dominato dalla paura, incline all'opportunismo e incapace di assumersi responsabilità autentiche. Analogamente, Alberto Mariani cerca di incarnare il ruolo stereotipato del marito affidabile, del capofamiglia che mantiene la moglie, ma si rivela progressivamente un soggetto passivo, incapace di esercitare una reale autorità all'interno del proprio nucleo familiare, e perciò frustrato. In entrambi i casi il carattere si evince non dalle parole, ma dalle scelte compiute nel corso dell'intreccio.

Le sceneggiature analizzate delineano una tipologia di protagonista che, pur assumendo caratteristiche differenti in ciascun film, si costruisce attraverso una medesima tensione tra l'identità sociale posseduta e quella che il personaggio desidera rappresentare. Menichetti, Mariani, Alberto de *Il seduttore* e Otello Celletti ricorrono alla parola non soltanto per comunicare, ma per produrre un'immagine credibile di sé, mediante la quale tentano di compensare la paura, la debolezza, l'insuccesso economico o la mancanza di prestigio. Il loro discorso svolge una funzione propriamente retorica, poiché cerca di ottenere l'approvazione dell'interlocutore e di accreditare un *ethos* che le azioni successive finiscono regolarmente per contraddire. La distanza tra *ethos* apparente ed *ethos* reale si fa ancora più marcata nei personaggi caratterizzati dalla millanteria. Nel quarto libro dell'*Etica Nicomachea*, Aristotele definisce il millantatore «una persona incline a dare a vedere i titoli di gloria che non possiede, o a darne a vedere di maggiori di quelli che possiede». ²²⁴ Il comportamento di molti protagonisti soneghiani sembra rispondere a questa definizione. Essi tendono a esagerare le proprie capacità e la propria importanza, nel tentativo di ottenere vantaggi di qualsivoglia natura. Lo si è visto con il seduttore fallito che non ottiene mai l'oggetto del desiderio, trasformando la millanteria amorosa in una difesa contro la propria mediocrità; lo si è visto con Alberto Menichetti, che si definisce prudente e pronto ad ogni evenienza, quando invece è succube della paura incessante; lo si è visto infine con Otello Celletti, ora poeta ora psicologo, che indossa – letteralmente – un ruolo sociale che non gli appartiene e che cerca di attribuirsi la dignità intellettuale e politica che gli altri non gli riconoscono. L'interesse di Sonego non risiede tuttavia nella semplice denuncia morale della menzogna, come invece accade nell'opera

²²⁴ ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, cit., p. 307.

del filosofo greco,²²⁵ ma in una rappresentazione specifica, storica e sociale. L'italiano medio delineato da Sonego non coincide pertanto con una natura nazionale immutabile, bensì con una figura storica costruita attraverso l'aspirazione alla rispettabilità, la dipendenza dal giudizio sociale e la difficoltà di assumere la responsabilità delle proprie scelte. La sceneggiatura rende visibile questa fragilità non contrapponendo semplicemente la menzogna alla verità, ma mostrando come il personaggio finisca per credere, almeno in parte, alla rappresentazione che offre di sé; è in questa oscillazione fra persuasione degli altri e autoinganno che la retorica diventa uno strumento particolarmente produttivo per analizzare la comicità di Sonego.

²²⁵ ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, cit., p. 309 e commento di Zanatta in *Ivi*, pp. 515-516.

Conclusione

Le pagine precedenti hanno preso avvio da una questione che accompagna la riflessione teorica sulla sceneggiatura fin dalle sue origini: come interpretare un testo che esiste per trasformarsi in qualcos'altro? Ogni sceneggiatura è un paradosso: un testo che non coincide mai completamente con sé stesso, perché rinvia costantemente a immagini future, a voci non ancora udite, a gesti che attendono di essere incarnati. L'analisi condotta ha mostrato che la sceneggiatura non può essere ridotta a una semplice successione di indicazioni funzionali alla produzione del film. Pur essendo destinata alla traduzione audiovisiva, essa possiede una propria capacità di organizzare il senso, di orientare l'interpretazione e di predisporre gli effetti che il film svilupperà successivamente. Essa non contiene il film in forma definitiva, né si esaurisce nella descrizione di ciò che dovrà essere realizzato, ma costruisce uno spazio di possibilità entro il quale il significato può prendere forma. La sua natura transitoria non la rende meno degna di analisi; al contrario, è proprio nella sua condizione che risiede una parte essenziale della sua forza espressiva. Prima ancora di diventare immagine, il cinema è già una forma di pensiero organizzata della scrittura. In tale prospettiva, la retorica si è dimostrata uno strumento particolarmente adatto a cogliere il funzionamento della scrittura filmica. Lontana dall'essere un repertorio di figure ornamentali al discorso, questa disciplina ha permesso di osservare come dialoghi, didascalie, situazioni narrative e relazioni tra parole e azioni concorrano alla produzione di effetti interpretativi. Analizzare la sceneggiatura attraverso la retorica ha voluto dire riconoscere che ogni elemento del testo partecipa alla costruzione di una strategia discorsiva e che il significato non nasce esclusivamente dal contenuto di ciò che viene raccontato, ma anche dalla modalità attraverso cui quel racconto viene organizzato. Le sceneggiature di Rodolfo Sonego hanno offerto un terreno particolarmente fertile per verificare questa ipotesi, avvalorata anche dalle parole di Mirco Melanco:

rivalutare oggi con attenzione l'opera di Sonego aiuta a dimostrare che il cinema, quando realizzato nell'osservazione della realtà, permette di verificare il livello raggiunto

dalla società e, nel nostro caso, di spiegare come abbia accumulato un debito pubblico forse irrecuperabile, sia in termini economici sia etici.²²⁶

I protagonisti interpretati da Alberto Sordi appaiono costantemente impegnati nella costruzione di un'immagine di sé che le loro stesse azioni finiscono per smentire. Tra *ethos* dichiarato ed *ethos* reale si apre la distanza che costituisce il nucleo della loro identità narrativa. Essi si raccontano come uomini di successo, cittadini esemplari, seduttori, professionisti, figure autorevoli, eppure la realtà della vicenda ne rivela fragilità, opportunismo e inadeguatezza. È proprio in questa antitesi che si colloca la forza della commedia: il riso nasce dalla discrepanza, e attraverso di essa produce uno sguardo critico sulla società italiana del dopoguerra e sui modelli culturali che essa propone. Pur riconoscendo il contributo creativo del regista e dell'attore e pur considerando le modifiche che inevitabilmente accompagnano ogni processo produttivo, l'analisi ha mostrato che la struttura fondamentale dei personaggi e delle loro contraddizioni è già inscritta nel testo sceneggiato.

Naturalmente, il percorso intrapreso non ha la pretesa di esaurire la complessità del tema: molte altre prospettive potrebbero essere applicate alla sceneggiatura, così come il metodo proposto dal presente lavoro potrebbe essere esteso ad autori, periodi e contesti storici differenti. In ogni caso, attribuire alla sceneggiatura la dignità di oggetto artistico autonomo invita anche a riconoscere nuovamente la centralità del suo autore. Forse è anche da qui che può ripartire una riflessione contemporanea su tale figura: egli immagina, organizza, dà forma a mondi possibili o ne crea di nuovi; egli è, in fin dei conti, uno scrittore. In un'epoca che tende spesso a privilegiare il prodotto compiuto rispetto al processo che lo rende possibile, lo sceneggiatore diviene un semplice esecutore imitativo. In Italia nel 2025 sono stati prodotti più di dieci film ispirati a libri o inchieste:²²⁷ lo sceneggiatore in questo caso è stato un adattatore di un'opera più che creatore di una storia originale. L'autore del cinema del dopoguerra, invece, era un punto di riferimento per il proprio produttore, tanto da essere scelto prima ancora del regista stesso;²²⁸ egli non solo assicurava un valido contenuto, ma era un delegato che, dotato di

²²⁶ M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., pp. 14-15.

²²⁷ E. GRASSI, *Dal libro al grande schermo: la crisi della sceneggiatura originale nel cinema italiano*, in «il Nord Est», 2025, <https://www.ilnordest.it/vivere-il-nord-est/cultura/crisi-sceneggiatura-originale-cinema-italiano-perche-we69kicm>.

²²⁸ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., pp. 187-188.

mentalità (auto)critica, risparmiava la fatica di stabilire i soggetti su cui investire o meno tempo e denaro. Sebbene il ruolo conservi la stessa finalità e lo strumento tecnico sia lo stesso, a cambiare sono stati il prestigio e la libertà di chi scrive. Nel secondo capitolo si è parlato del fermento culturale della Roma di fine anni Quaranta e dei decenni successivi, ma, oltre a Sonego, non sono stati menzionati, Ennio Flaiano, Age e Scarpelli, Tonino Guerra: autori che, attraverso le sceneggiature di alcuni dei più importanti capolavori della storia del cinema italiano, hanno contribuito a costruire un potente immaginario collettivo. Mezzo secolo più tardi, questo ruolo ha perso la centralità culturale e creativa posseduta durante la stagione dei grandi autori e appare subordinato o sovrapposto a quello del regista. Attraverso un'analisi retorica, semiotica ed ermeneutica, prima dello strumento e poi dell'artigiano stesso, si è cercato di individuare le ragioni del prestigio professionale tradizionalmente riconosciuto a questa figura e di collegare tale eredità a una realtà contemporanea, la quale appare, sotto molti aspetti, più buia rispetto ad un illuminante passato. Ed è proprio in momenti di maggiore incertezza che studiare la tradizione si rivela fondamentale: non tanto per rifugiarsi nostalgicamente in essa, quanto per migliorare le proprie capacità e la propria coscienza critica. Chiunque si metta a scrivere deve avere una buona conoscenza degli autori del passato: studiarne le opere, capirne la scrittura, leggerli; e lo stesso vale anche per coloro che si occupano di cinema. Conoscere Sonego significa conoscere una parte della tradizione: non per custodirla come una reliquia, né per riprodurla meccanicamente, ma per metterla alla prova. Solo in questo modo il passato smette di essere un peso e torna ad essere una risorsa da cui trarre ispirazione per raccontare il proprio presente e, nel più felice e auspicato dei casi, per andare oltre, con l'implicito obiettivo di arricchire il futuro di nuove forme di scrittura e nuove consapevolezze.

Appendice

Filmografia di Rodolfo Sonego

Quantomeno per completezza, si vuole riportare la filmografia di Rodolfo Sonego. È altresì importante sottolineare un fatto: nel periodo in cui egli iniziò a lavorare nel cinema, alla fine degli anni Quaranta, si era soliti scrivere la sceneggiatura a più mani, talvolta in gruppi molto numerosi.²²⁹ Come nota Mirco Melanco «Questi film corali, nei quali tutti scrivono e sceneggiano, dimostrano la voglia di stare insieme, di frequentarsi e di scambiarsi idee e palesano il fermento di un momento particolare del cinema italiano che cerca di cambiare pelle, di trasformarsi in altro: la sperimentazione passa attraverso lo sguardo di questi gruppi di scrittori, intellettuali di varia provenienza e di altrettanto varia derivazione retorica».²³⁰ Non ci sono prove o documentazioni ufficiali che possano determinare con esattezza quali frasi, scene o gag, abbia scritto ciascun autore in ogni film. Certo, si potrebbe risalire ad una pseudo verità attraverso una meticolosa ricostruzione delle dichiarazioni rilasciate da registi, sceneggiatori, attori, produttori, a giornali o riviste nel corso dei decenni; ma quest'operazione risulterebbe comunque inesatta da un punto di vista filologico. Da questa inesattezza non è esente l'attività di Sonego, perciò la seguente filmografia tiene in considerazione tutte le pellicole realizzate di cui egli stesso parla – talvolta in maniera positiva talvolta in maniera negativa – nel libro intervista curato da Tatti Sanguineti, escludendo però quelle in cui il contributo è pressoché nullo.²³¹

Anni '40

Pian di stelle di Giorgio Ferroni, Italia, 1946.

Tombolo, paradiso nero di Giorgio Ferroni, Italia, 1947.

Vivere a sbafo di Giorgio Ferroni, Italia, 1949.

Parliamo del naso di Glauco Pellegrini, Italia, 1949.

²²⁹ Oltre ai numerosi nomi che sfilano nei titoli di testa dei film di quel decennio, basti pensare al primo incontro tra Sonego e Sordi nel 1954, in cui vengono citati nomi di altri sceneggiatori intenti a speculare sul soggetto de *Il seduttore*: «avvenne a casa di Franco Rossi durante la prima riunione de *Il seduttore*. Io lasciai parlare molto tutti quanti: un certo Alessi, Ugo Guerra, [...] Guido Leoni e Giorgio Prosperi [...]. C'era anche Diego Fabbri...» T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 50.

²³⁰ M. MELANCO, *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, cit., p. 53.

²³¹ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., pp. 29-143.

Lezioni di anatomia di Rodolfo Sonego, Italia, 1949.
L'esperienza del cubismo di Glauco Pellegrini, Italia, 1949.

Anni '50

Ombre sul Canal Grande di Glauco Pellegrini, Italia, 1951.
Roma ore 11 di Giuseppe De Santis, Italia, 1951.
Solo per te Lucia di Franco Rossi, 1952
L'amore romantico di Glauco Pellegrini e *1910* di Antonio Pietrangeli in *Amori di mezzo secolo* di Artisti Vari, Italia, 1953.
La spieggia di Alberto Lattuada, Italia, 1953.
Villa Borghese di Gianni Franciolini, Italia, 1953.
Il seduttore di Franco Rossi, Italia 1954.
Camilla di Luciano Emmer, Italia, 1954.
Un eroe dei nostri tempi di Mario Monicelli, Italia, 1955.
Totò e Carolina di Mario Monicelli, Italia, 1955.
Mio figlio Nerone di Steno, Italia, 1956.
Il marito di Nanni Loy e Gianni Puccini, Italia, 1957.
Domenica è sempre domenica di Camillo Mastrocinque, Italia, 1957.
Racconti d'estate di Gianni Franciolini, Italia, 1958.
Brevi amori a Palma de Majorca, Giorgio Bianchi, Italia/Spagna, 1959.
Il moralista di Giorgio Bianchi, Italia, 1959.
Gastone di Mario Bonnard, Italia, 1959.
Il vedovo di Dino Risi, Italia, 1959.

Anni '60

Crimen di Mario Camerini, Italia, 1960.
Il vigile di Luigi Zampa, Italia, 1960.
Le svedesi di Gian Luigi Polidoro, Italia/Svezia, 1960.
La ragazza in vetrina di Luciano Emmer, Italia, 1961.
Una vita difficile di Dino Risi, Italia, 1961.
Il diavolo di Gian Luigi Polidoro, Italia, 1963.
Il comandante di Paolo Heush, Italia, 1963.

Il disco volante di Tinto Brass, 1964.

La mia signora di artisti vari, Italia, 1965.

La minestra, in *Le bambole* di Dino Risi, 1965.

Guglielmo il dentone di Luigi Filippo D'Amico, in *I complessi*, Italia, 1965.

L'Autostrada del Sole di Carlo Lizzani, in *Thrilling* di Artisti vari, Italia, 1965.

Il marito di Roberta di Luigi Filippo d'Amico, in *I nostri mariti* di Artisti vari, Italia, 1966.

Fata Elena di Mauro Bolognini e *Fata Marta* di Antonio Pietrangeli, in *Le fate*, Italia, 1966.

Un italiano in America di Alberto Sordi, Italia, 1967.

La moglie giapponese di Gian Luigi Polidoro, ??, 1968.

La ragazza con la pistola di Mario Monicelli, Italia, 1968.

Satyricon di Gian Luigi Polidoro, Italia, 1969.

Amore mio aiutami di Alberto Sordi, Italia, 1969.

Anni '70

Il prete povero di Luigi Zampa, in *Contestazione generale* di Artisti vari, Italia, 1970.

Le coppie di Artisti vari, Italia, 1970.

Noi donne fatte così di Dino Risi, Italia, 1971.

Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata di Luigi Zampa, Italia, 1971.

Lo scopone scientifico di Luigi Comencini, Italia, 1972.

Una breve vacanza di Vittorio De Sica, Italia, 1973.

Fuoco di Sergio Corbucci, in *Di che segno sei?* Di Artisti vari, Italia, 1975.

Il comune senso del pudore di Alberto Sordi, Italia, 1976.

Quelle strane occasioni di Artisti vari, Italia, 1976.

Mogliamante di Marco Vicario, Italia, 1977.

Il gatto di Luigi Comencini, Italia, 1977.

Una vacanza intelligente di Alberto Sordi, in *Dove vai in vacanza?* di Artisti vari, Italia, 1978.

Anni '80

Io e Caterina di Alberto Sordi, Italia, 1980.

Io so che tu sai che io so di Alberto Sordi, Italia, 1982

Tutti dentro di Alberto Sordi, Italia, 1984.

Anni '90

Linda e il brigadiere di Gianfrancesco Lazotti, Italia, 1997.

Incontri proibiti di Alberto Sordi, Italia, 1998.

Si può notare che dagli anni Ottanta la filmografia di Sonego si è fortemente ristretta. Tale snellimento è riconducibile sia a motivi personali, come la scelta di non seguire personalmente sul set la realizzazione di alcuni film da lui sceneggiati,²³² sia alla disillusione nei confronti del cinema italiano, troppo cambiato e logoro dalle dinamiche produttive:

negli anni '50 noi avevamo una quindicina tra attori e attrici capaci di attirare il pubblico. E in quegli anni l'attrice e l'attore che voleva lavorare andava dallo sceneggiatore, cioè dove nasceva il film, a chiedere la parte. Allora quando chi scriveva il film aveva pronto il copione, andava dal produttore. [...] E il produttore allora prendeva atto e aggiungeva "Ora vediamo chi c'è libero come regista", [...] e il film si faceva così, in questa sequenza: storia, attori, regista. Dopo una quindicina d'anni è successo che gli attori che avevano copertine sui giornali, soldi in banca, ville con piscina, hanno cominciato a pensare cose del tipo "Ma chi sono io? Ma se ho tutto questo valgo qualcosa! Sono io il centro del film". E a quel punto è cominciata la rovina. Gli attori prima, e poi a ruota i registi, hanno cominciato a voler fare i loro film. Tutti si mettevano a scrivere di notte da soli. [...] Il pubblico conosceva loro e loro hanno pensato di conoscere il pubblico saltando la nostra mediazione. Vedete, è una piccola storia di frustrazioni e di rivalse.²³³

Durante gli ultimi anni della sua carriera si percepisce inoltre un certo sconforto nei confronti delle produzioni legate al suo più celebre collaboratore, Alberto Sordi, sempre più intenzionato ad assumere un ruolo autoriale e autoritario, ora in veste di regista ora in veste di sceneggiatore: «Fino a quindici-vent'anni fa, Sordi era pazzo e accettava proposte pazzesche. [...] Poi si è messo a fare l'autore. E questa è un'altra storia. Un'avventura che riguarda solo lui, e non più noi»²³⁴ e ancora, parlando del film *Nestore, l'ultima corsa*

²³² È il caso di film come *In Viaggio con papà* di Alberto Sordi (1982), *L'attenzione* di Giovanni Soldati (1985), *Assolto per aver commesso il fatto* di Alberto Sordi (1992).

²³³ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., pp. 187-88.

²³⁴ *Ivi*, p. 137.

di Alberto Sordi del 1994, «Alberto prende un pezzetto sempre più piccolo di una mia cosa, pensata magari per tutt'altre situazioni, e la diluisce».²³⁵ Indubbiamente però, nonostante l'instabilità del rapporto tra lo sceneggiatore bellunese e il grande attore romano degli ultimi anni, il periodo d'oro di questo sodalizio, cioè gli anni Cinquanta, rimane una pietra miliare della storia del cinema italiano.²³⁶

²³⁵ T. SANGUINETI (a cura di), *Il Cinema secondo Sonego*, cit., p. 138.

²³⁶ Cfr. cap. 2.4 e cap. 3.

Bibliografia

Sceneggiature

SONEGO R., *Il seduttore*, s.d., [1954], Roma, Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale.

SONEGO R., MONICELLI M., *Un eroe dei nostri tempi*, s.d., [1955], Torino, Museo Nazionale del Cinema – Archivio storico.

SONEGO R. et al., *Il marito*, s.d., [1957], Roma, Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale.

SONEGO R., GUERRA U., ZAMPA L., *Il vigile*, 1960, Roma, Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale.

Monografie

AGE, *Scriviamo un film. Manuale di sceneggiatura*, Il Saggiatore, Milano, 2004.

ANILE A., *Alberto Sordi*, Edizioni Sabinae, Roma, 2020.

ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di F. CANNAVÒ, Bompiani, Milano, 2014

ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di M. ZANATTA, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2004.

BARTHES R., *La retorica antica*, Bompiani, Milano, 1991.

BERGSON H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

BRUNETTA G. P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001.

CASSETTI F., DI CHIO F., *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 2009.

CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1998.

CICERONE M. T., *Bruto*, a cura di E. V. D'ARBELA, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1967.

CICERONE M. T., *De oratore*, a cura di P. LI CAUSI, R. MARINO, M. FORMISANO, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015.

CICERONE M. T., *L'oratore*, a cura di EDMONDO V. D'ARBELA, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1958.

D'AMICO M., *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

DI GIAMMATTEO F., *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia, 2019.

DE SAUSSURE F., *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma, 2017.

ECO U., *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2003.

ECO U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1972.

ECO U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1971.

ĚJZENŠTEJN S., *La forma cinematografica*, Einaudi, Torino, 1986.

GRUPPO M, *Retorica generale: le figure della comunicazione*, a cura di M. WOLF, Bompiani, Milano, 1976.

GRUPPO M, *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, a cura di T. MIGLIORE, Milano, Mondadori, 2007.

HEGEL G. W. F., *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma, 2000.

LOTMAN J., *La semiosfera*, Marsilio, Venezia, 1985.

MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.

MELANCO M., *L'anticonformismo intelligente di Rodolfo Sonego*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2010.

METZ C., *Linguaggio e cinema*, Bompiani, Milano, 1977.

MICCICHÈ L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975.

PICCIONI G., *La comicità. Colloquio di Gloria Piccioni con Sordi e Verdone*, Roma, Libera, 1999.

PORRO M., *Alberto Sordi*, Edizioni Il Formichiere, Milano, 1979.

PROPP V., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1988.

QUINTILIANO M. F., *La formazione dell'oratore*, a cura di C. M. CALCANTE, I, BUR, Milano, 1997.

QUINTILIANO M.F., *La formazione dell'oratore*, III, a cura di C. M. CALCANTE, X, BUR, Milano, 1997.

ROSSI F., *Il linguaggio cinematografico*, Aracne, Roma, 2006.

ROSSI F., *Lingua italiana e cinema*, Carocci, Roma, 2007.

SANGUINETI T., *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano, 2015.

SANGUINETI T., *Il cinema secondo Sonego*, Transeuropa, Bologna, 2000.

SPINAZZOLA V., *Cinema e pubblico*, Il Saggiatore, Milano, 1974.

TICOZZI T., *L'Italia di Alberto Sordi*, Fermenti, Roma, 2009.

Saggi e articoli

BANFI E., *Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche*, in *Sei lezioni sul linguaggio comico*, a cura di ID., Labirinti-Università degli Studi di Trento, Trento, 1995.

CAFFARELLI E., *Deonimici e transonimi dal cinema*, in *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, a cura di F. ROSSI e G. PATOTA, Accademia della Crusca, Firenze, 2017pp. 141-156.

CANOVA G., *Modelli, strategie e migrazioni mediatiche: la nascita della "commedia italiana"*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di L. DE GIUSTI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 252-267.

CORSI B., *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in *Storia del cinema italiano*, IX, a cura di S. BERNARDI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 442-450.

CREMONINI G., *Comico, parodia, eversione*, in *Storia del cinema italiano*, IX, a cura di S. BERNARDI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 136-147.

DE GIUSTI L., *Disseminazione dell'esperienza neorealista*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di ID., Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 3-32.

DI MARINO B., *La forza del "carattere"*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di L. DE GIUSTI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 358-368.

DI MARINO B., *Transizioni: tra neorealismo rosa e commedia all'italiana*, in *Storia del cinema italiano*, IX, a cura di S. BERNARDI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 111-123.

EUGENI R., *Il laboratorio delle maschere: tipi, attori, divi*, in *Storia del cinema italiano*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di L. DE GIUSTI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 347-357.

EUGENI R., *Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi*, in *Storia del cinema italiano*, IX, a cura di S. BERNARDI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 82-97.

FANTINA L., *I giudizi del CCC*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di L. DE GIUSTI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 80-92.

MINONNE A., *Dal comico alla parodia: un percorso semiotico*, «Studi di estetica», II serie, X, n. 1, 1982, pp. 78-99.

MUSCIO G., *Fucine di sceneggiatori*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di L. DE GIUSTI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 336-346.

MUSCIO G., *La sceneggiatura*, in G. P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, V, *Teorie, strumenti, memorie*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 659-696.

PASOLINI P. P., *Il «cinema di poesia»*, in ID., *Empirismo Eretico*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 171-191.

PASOLINI P. P., *La lingua scritta della realtà*, in ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 202-230.

PASOLINI P. P., *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 192-201.

PEIRCE C. S., *Semiotica*, in ID., *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Bompiani, Milano, 2003, pp. 45-250.

ROSSI F., *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo*, in *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, a cura di ID. e G. PATOTA, Accademia della Crusca, Firenze, 2017, pp. 11-32.

VILLA F., *Variazioni nella forma del racconto*, in *Storia del cinema italiano*, VIII, a cura di L. DE GIUSTI, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 239-251.

SITOGRAFIA

GRASSI E., *Dal libro al grande schermo: la crisi della sceneggiatura originale nel cinema italiano*, in «il Nord Est», <https://www.ilnordest.it/vivere-il-nord-est/cultura/crisi-sceneggiatura-originale-cinema-italiano-perche-we69kicm>, 17 dicembre 2025 [consultato il 20 giugno 2026].