

Alfredo Marasti

IL PICCOLO DIAVOLO e L'ACQUA SANTA

*Roberto Benigni dalla dissacrazione
al politicamente corretto*



FALSOPIANO

FALSOPIANO

CINEMA



EDIZIONI

FALSOPIANO

Alfredo Marasti

IL PICCOLO DIAVOLO e L'ACQUA SANTA

*Roberto Benigni dalla dissacrazione
al politicamente corretto*

Ringraziamenti

Li devo, in modo particolare, a chi ha creduto in questo libro tanto nella prima, difficile, fase di orientamento – Piergiorgio Giacchè, Roberta Mazzanti – quanto in quella della vera e propria pubblicazione (Falsopiano).

A Federica Guerra, che ha accompagnato con amore e pazienza la gestazione; agli amici Giuseppe Di Lorenzo, Andrea Betti e Sandro Bartolini che per primi l'hanno letto e commentato, non sempre condividendo le mie conclusioni ma senza mai mancare di offrire spunti di riflessione; agli altri lettori e da sempre grandi amici Chiara Mantilli, Matteo Toscani, Lorenzo Romoli. A Marco Palla, per l'amicizia, gli incoraggiamenti e le lunghe conversazioni. A Enza Biagini per una tesi di triennale che già riguardava, seppure a livello embrionale, questi argomenti.

Una menzione particolare è d'obbligo, infine, per la Biblioteca Comunale "Aldo Carrara" di Altopascio, nelle cui sale spaziose e accoglienti hanno visto la luce molti capitoli di questo libro.

Prefazione

Le mutazioni (e le ombre) di un attore nato comico

di Roberto Lasagna p. 11

PREMESSA

Due Benigni p. 15

Le parole, cosa dicono p. 19

PRIMA PARTE: IL GRANDE DIAVOLO

I – VERGAIO p. 21

Famiglia contadina e incubo della periferia p. 21

«Il cielo negli occhi e l'inferno in bocca» p. 23

Ben poca Toscana p. 29

L'uccisione del maiale e del coniglio p. 34

Via da Vergaio: la fede fuori dal tunnel p. 45

II – BENIGNI DISSACRANTE p. 55

Il biblico che diventa comico p. 55

«I preti fanno effetto all'intestino» p. 56

Benigni «mai blasfemo»: storia di una rimozione p. 59

Benigni profanatore p. 74

III – LE PAROLE, LE COSE p. 83

Benigni prima delle lauree p. 83

SECONDA PARTE: DA CIONI A BENIGNI

IV – DA CIONI ALLA MADONNA

p. 93

La donna, l'angelo, la noia

p. 93

Nicoletta Braschi

p. 96

L'angelo con e senza vulva

p. 100

La Madonna uscita dalla costola di Baudo

p. 106

V – L'ARTE, IL SUCCESSO

p. 117

Benigni servitore di due padroni

p. 117

«E sempre allegri bisogna stare...»

p. 117

Niente lauree per i *Giancattivi*

p. 124

Un Chaplin domestico

p. 128

Un lager impossibile

p. 134

Un americano possibile

p. 146

TERZA PARTE: L'ACQUA SANTA

Legenda delle citazioni

p. 155

VI – UN DANTE DI CUI NON FIDARSI

p. 157

«Principia ad avviare i' curturale»

p. 157

Due tempi, due misure

p. 158

Non errori, ma disinformazione consapevole

p. 160

«Spietato verso sé stesso»

p. 163

Dante in erezione

p. 168

Ti invidio così tanto che ti mando all'Inferno

p. 170

Tu mi turbi, Santo Spiro

p. 175

La tigre e la citazione

p. 179

VII – BENIGNI AD HONOREM	p. 189
Torri d’avorio e culti popolari	p. 189
Stroncature e convegni	p. 192
Più lauree per tutti	p. 196
Benigni bacia tutti	p. 201
VIII – INTERPRETATIO CHRISTIANA BENIGNANA	p. 205
Il comico che ritorna biblico	p. 205
La «grandiosa idea del monoteismo»	p. 206
Anacronismi puntuali	p. 213
Il sesso: se il Signore «non vuole le orge»	p. 218
Dante ha tanti amici gay	p. 223
Sguardo dei bambini, sguardo <i>sui</i> bambini	p. 228
Gli atei, infelici e suicidi	p. 235
E Dio disse: fai un po’ come ti pare	p. 240
IX – QUASI COME SILVIO	p. 245
Affinità tra Benigni e la destra	p. 245
«Mai fatto satira su Berlusconi»	p. 248
<i>Italia, libertà, vita</i> : le parole del potere da Berlusconi a Renzi	p. 252
L’amore ovvero il populismo	p. 259
«Chi non obbedisce è banalità ed è violenza»	p. 262
«È il nazionalismo che è una malattia»	p. 267
Chiesa libera tutti	p. 271
CONCLUSIONI	p. 277
Due finali, L’ombra di Pinocchio	p. 277
«Se fai il mio nome, non ci sono più: <i>il silenzio</i> »	p. 280
<i>Bibliografia e videografia essenziale</i>	p. 292



Il mostro (1994)

PREFAZIONE

Le mutazioni (e le ombre) di un attore nato comico

di Roberto Lasagna

Quanto lavoro c'è dietro un personaggio popolare come Roberto Benigni? Quanta spontaneità e preparazione, ma anche quanto calcolo in uno dei volti più amati del nostro cinema? Sono soltanto alcune delle domande che pone la scrittura indomita di Alfredo Marasti, giovane saggista in grado di concepire un libro di cinema che è anche un trattato antropologico e una fine ricognizione delle parole che, con Benigni, danno voce a personaggi diversissimi, da Cioni Mario a Johnny Stecchino.

Parole, quelle del libro, disposte a raccontare con scrupolo e originalità le tappe di un artista sin dagli inizi fulminanti, di cui si colgono le metamorfosi e la costruzione a tavolino di un nuovo personaggio che, dopo il lavoro a fianco di Giuseppe Bertolucci, guadagnerà in popolarità ciò che tenderà, almeno in parte, di non perdere in genuinità e provocazione. Ma quanta autonomia e identità sopravviveranno alle lusinghe di un'affermazione popolare che vedrà Benigni calcare i palchi delle trasmissioni più seguite e mettere in atto tormentoni a base di sesso e affronti a una Chiesa che presto sarà sempre più rispettata dai monologi un tempo irresistibili di un artista - espressione della Toscana povera e contadina - poi divenuto star e disposto a sbalordire l'audience, tra la magnificazione della vulva e le lezioni su Dante pronte ad irritare i più profondi conoscitori?

Questo libro, esemplare nella volontà di affrontare con completezza e approfonditamente il percorso artistico di Benigni, nel suo argomentare minuzioso si propone di abbracciare, assieme agli esordi e alle affermazioni cinematografiche, anche le incursioni radiofoniche e televisive, gli spudorati exploit ai festival di Sanremo, i film diretti dall'artista toscano, le fasi americane - da quella stimolante con l'indipendente Jim Jarmusch, a quella dimenticabile con il maestro Blake Edwards -, l'Oscar e film successivi a *La vita è bella*, gli spettacoli, nonché gli ultimi vent'anni di commenti danteschi e di ripensamenti - per non dire riflussi - a tema mistico-religioso.

L'analisi è meticolosa, coglie le abitudini di Benigni, le attitudini del

provocatore e del giullare, che dal portare a spalle Berlinguer passerà a rappresentare la donna secondo stereotipi inaspettati, secondo le incongruenze di colui che fu irriducibile profanatore la cui blasfemia, come ricorda Marasti, verrà un giorno rimossa dal suo vocabolario. Allorquando, il grande assatanato degli esordi si scoprirà sempre di più un diavoletto addomesticato pronto a dividere un giorno anche le sue letture in pubblico in due tempi, secondo un programma opportunamente collaudato: il primo tempo, gaudente pur entro certi limiti, per intrattenere il pubblico e ricordare che lui è un attor comico con una grande tradizione alle spalle; il secondo tempo, devoto al testo e a un'affabulazione che fa sentire in soggezione parte del pubblico ma che ottiene anche di lasciar storcere il naso per le lacune e le forzature gratuite. Come scrive doverosamente Marasti - scrupoloso esegeta che di Benigni coglie, oltre alle impudenze, le limitazioni derivanti dal sistema cinema e da un pubblico che non sempre chiede qualcosa di meglio e di più autentico- : "La mia critica a Roberto Benigni non si pone affatto in nome della coerenza, né vuole imitare certo giornalismo votato al fango e alla gogna; cambiare temi e stile nel corso del tempo non è certo una colpa. Ma *come* è cambiato Benigni, e *perché*?"

Grazie a una capacità investigante difficilmente rintracciabile in un libro di spettacolo, Marasti, da buon insegnante di storia, propone la sua lezione destinata a far discutere ma sorretta da una tensione elevata, che non perde colpi e non si arrende all'ovvio e alla tentazione del facile consenso. In questo articolato ritratto di Benigni, per tutti mito e artista internazionale, di cui vengono riconosciute doti ineludibili di attore e uomo di spettacolo, si seguono attentamente le mutazioni, con vigile e sensibile adesione ai motivi che faranno del dissacrante profanatore al fianco di Giuseppe Bertolucci una figura un giorno (o forse molto presto) alla ricerca del consenso, un guitto proteiforme dal doppio volto, presto disilluso da quel moloch che è la popolarità guadagnata cavalcando un personaggio di oppositore divenuto consapevole della ripetitività insita nel suo ruolo; un attore comico il quale non abbandonerà mai del tutto la maschera, che ne *La vita è bella* racconterà l'orrore attraverso una favola che, stante il grande successo internazionale, l'attore-regista si ritroverà egli stesso a difendere utilizzando parole incaute e talvolta in contraddizione. Si ritroverà, Benigni, sul terreno di una storia in parte maltrattata, per difendersi dalle accuse e mantenersi affine al gusto di una platea americana che influenzerà non poco il

racconto del suo film vincitore di tre premi Oscar e osannato dal successo internazionale.

In fondo, con questo libro che i più appassionati cultori di Benigni leggeranno magari arrabbiandosi anche un po', non si fa che rendere giustizia, per contrasto, dei tratti più autenticamente originali dell'artista toscano, della suo aspetto poliedrico che in quarant'anni è passato dalla provocazione irriducibile ai canoni di un umanesimo per tutti, sino ai plausi forzati di quelle operazioni divulgative con cui l'attore-regista, pur obbedendo a un suo desiderio innegabile, assume quel ruolo di volgarizzatore che un tempo egli indicava come destinato a snaturare la funzione dell'attor comico. Vale la pena di leggere il lungo racconto di Marasti, anche per farsi un'idea nuova e diversa e magari trarre nuove conclusioni, aiutati dalla ricostruzione di come, in Benigni, tra i nuovi lavori e le origini esistono naturalmente continuità e fratture, ma anche vortici dialettici.

Della sua arte, riletta nelle sue mutevoli sfaccettature e nei suoi travestimenti, racconta con esaustività il libro, che si raccomanda anche come un dettagliato resoconto della storia delle ossessioni dell'attor comico divenuto autore del suo cinema, apice di fortuna e visibilità per un modo di raccontare l'Italia con la voce toscana, che ha avuto predecessori e contemporanei di cui Benigni resta il volto più noto e fortunato. Benigni, pur con i suoi cedimenti, riesce a dare espressione a una coloritura schietta e riconoscibilissima, dove tra il Piccolo Diavolo e L'Acqua santa esiste evidentemente una connaturata tensione che si camuffa tra le trasformazioni del personaggio e, verrebbe da dire, è interpretata sistematicamente per la prima volta attraverso un orizzonte di campo vasto e articolato; lo stesso che Marasti ripercorre animato da una passione critica non comune.

Un libro sostenuto da un proposito storico rivolto innanzitutto a fare chiarezza e a sgombrare le nebbie che appannano lo sguardo critico anche (apparentemente) attento. Attraverso una scrittura che non perde colpi ed è sostenuta da un dovere di testimonianza e analisi rigorosa, la cui tensione appare vitale in tempi di superficialità e disimpegno, il libro di Alfredo Marasti non si accontenta delle opinioni né tantomeno dei punti di vista accreditati, ma li riconsidera e storicizza, operando una svolta nell'attenzione alla vasta opera dell'artista, di cui alla fine si dipana un ritratto più complesso di quello ribadito dalla grancassa mediatica. E nelle parole di Benigni, nelle sue dichiarazioni ed esternazioni puntigliosamente ricondotte in

un percorso ragionato di convergenze temporali, il lettore potrà assaporare ancora una volta l'irruenza e la genuina proposta dirompente del Cioni Mario degli albori, ma anche le impennate dirompenti dell'attore affermato, la comicità più corrosiva, fino alle incongruenze, i cambiamenti, le scelte. Perché, infine, il libro articola con gusto e capacità letterarie una storia della percezione del personaggio intrecciandola ai giudizi che il quarantennale percorso artistico di Benigni continua a collezionare. Nella consapevolezza di affrontare un tema complesso e mai così completamente dibattuto - l'arte di un uomo al contempo molto amato e controverso che come un guitto sfugge alla trasparenza - Marasti e il suo libro, con le sue parti definite e precise, dipanano il lungo viaggio di un interprete beatificato dall'Oscar e sostenuto da un talento disposto a malcelati compromessi, le cui ombre sono chiaramente anche quelle stimulate da un condizionamento storico-politico-sociale che Marasti non elude, ma anzi sottolinea; infatti, non si pretende dalla vita e dall'opera di un artista che la coerenza vieti i cambiamenti, ma il racconto che Marasti fa della vicenda artistica di Benigni ne marca, al fianco degli aspetti più originali, anche il progressivo e programmatico venir meno di quell'aspetto di Grande Diavolo problematico e agitatore, non legato a padroni, di cui rimangono pallidi aspetti nelle prove più recenti, sovente architettate su schemi collaudati oltre ogni tempo massimo. Ma forse la miglior prova di consapevolezza è racchiusa nello scatto attoriale del ritorno di Benigni al cinema nel ruolo di Geppetto per il *Pi-nocchio* di Matteo Garrone, dove l'artista toscano ritrova una sua definizione poetica precisa nell'affidarsi, dopo la scomparsa dei paterni Giuseppe Bertolucci e Vincenzo Cerami, a un regista dell'inquietudine capace di liberare l'aspetto mostruoso nella quotidianità e nella favola.

PREMESSA

Due Benigni

*La merda della maiala degli stronzoli nel culo
delle poppe pien di piscio co' gli stronzoli che
escan dalle poppe de budelli de vitelli con le
cosce della sposa che gli sorte fra le cosce ...
..troppe seghe dentro il cazzo, troppi cazzi
dentro il culo, che gli spuntan dalle cosce...
..che gli tornan dalle gambe con la mamma
ni' ppompino della nonna che gli schianta
da il su' corpo, che gli leccano la schiena, poi
gli sputa ne' coglioni e gne lecca ni' ggroppone [...]*

Roberto Benigni in *Berlinguer ti voglio bene* (1977)
(nel ruolo di Cioni Mario)

*Innamoratevi! Se non vi innamorate è tutto morto,
morto tutto è! Vi dovete innamorare e diventa tutto vivo.
Si muove tutto, se vi innamorate questa cattedra comincia
a muoversi! Vi dovete innamorare! Vi deve battere il cuore
forte dentro... tutun... tutun... tutun... tutun... fino a bruciare.*

Roberto Benigni in *La tigre e la neve* (2005),
(nel ruolo di Attilio De Giovanni)

Viviamo in tempi di processi sommari e radicalizzazioni manichee, di buoni spunti lenti a depositarsi e giudizi assegnati con la velocità di un *click*. L'epoca dei *social network* ha reso inconsistente il detto per cui «la coerenza è, per la vita intellettuale, la confessione di un fallimento» (Wilde); dai personaggi più o meno famosi di ogni estrazione, triturati ogni

giorno in quel calderone di opinioni che è il web, si pretende un livello di coerenza ben superiore al minimo che individualmente si è disposti a rispettare. La mia critica a Roberto Benigni non si pone affatto in nome della coerenza, né vuole imitare certo giornalismo votato al fango e alla gogna; cambiare temi e stile nel corso del tempo non è certo una colpa. Ma *come* è cambiato Benigni, e *perché*? È per cercare risposte a queste domande che è nato questo libro. Parliamo di una metamorfosi radicale, ed è per evidenziarla che non ho rinunciato a contrapporre, con la doppia citazione posta in esergo, i personaggi Cioni Mario (il proletario di *Berlinguer ti voglio bene*) e Attilio De Giovanni (poeta in *La tigre e la neve*); i due sembrano provenire da mondi completamente diversi e non comunicanti, l'uno truce e vernacolare, l'altro sentimentale e aulico. Il quadro ambivalente e simmetrico che restituiscono assomiglia al simbolo cinese che rappresenta i concetti di *yin* e *yang*: il *taijitu* esprime appunto l'inestricabile unità degli opposti, il bianco che non può esistere senza il nero.

Eppure, di anno in anno, seguendo gli spettacoli e le apparizioni televisive di Benigni, non mi liberavo dalla sensazione di percepire una nota stonata. Al di là dell'ovvia differenza fra ieri e oggi, qualcosa non andava; non sapendo ben definire cosa, all'inizio interpretavo come un "inciampo in buona fede" ogni affermazione che mi suonava falsa, ogni posizione che mi sembrava ambigua. Da un certo punto in poi l'impressione si è fatta talmente nitida da non poter più essere ignorata; né l'avevano ignorata, come avrei poi riscontrato, numerose e più autorevoli voci critiche. Valga da esempio questa riflessione dell'antropologo teatrale Piergiorgio Giacchè:

A rivedere i suoi film e i nostri ricordi, la carriera di Benigni si può raccontare come una fortunata quanto sbagliata rinuncia alle sue difficili ma felici origini teatrali e televisive e cinematografiche, per avere in cambio la popolarità a tutto campo e una glorificazione a tutto tondo. Certo, Benigni non è il solo ad aver scambiato la qualità dell'arte con la quantità del successo, ma il suo caso mostra un'ostinazione diabolica nel perseverare, anche quando – raggiunti tutti i traguardi della ricchezza e della fama – non era più necessario né utile continuare "umanamente" a sbagliare¹.

A fronte di un successo di pubblico pressoché costante, le critiche – talvolta impietose – non sono mancate, sia da parte di chi poteva covare per Benigni un livore preconcepito (Franco Zeffirelli, Giuliano Ferrara), sia da parte di chi l'aveva in precedenza seguito e apprezzato (Dario Fo, Paolo Poli); si spazia dalla critica teatrale, cinematografica e di costume (Giacchè, Goffredo Fofi), a quella dantistica (Vittorio Sermoni), a quella storica e legata alla testimonianza dell'Olocausto (Simone Veil, Claude Lanzmann e più di recente la senatrice Liliana Segre e lo storico Alessandro Barbero). Forse è stata proprio l'estrema varietà degli spunti a far sì che nessuna delle numerose monografie già esistenti sul percorso umano e artistico di Benigni abbia preso in considerazione queste “voci in sordina” per organizzarle in modo sistematico, sostanziarle con argomenti e formare una visione d'insieme; come orientarsi fra le maschere di un artista dal talento sfaccettato e poliedrico, tra gli infiniti “doppi” che si moltiplicano? Focalizzarsi sul regista o sull'attore, sul divulgatore di Dante o sul magnificatore televisivo della vulva? Benigni è anche cantautore, ospite fisso del Club Tenco, *bernesciante*², esegeta *sui generis* della Costituzione Italiana e dei comandamenti cattolici, icona ricorrente nella storia della sinistra politica in Italia: da Berlinguer, passando per la satira su Craxi e Berlusconi, fino alle recenti corrispondenze con Matteo Renzi.

Per quanto appaiano diversi, tutti questi aspetti rientrano in quello che è il tema portante di questo libro, sintetizzato dal titolo: l'ambigua relazione tra il *piccolo diavolo*, cioè Benigni, e l'*acqua santa*, cioè il potere, ammantato e sorretto da un'architettura retorica che lo rende sacro e intoccabile, della quale l'attore toscano è oggi uno dei principali interpreti. Nel suo graduale ma decisivo cambiamento io leggo soprattutto la progressiva emersione di un bisogno compensativo tipicamente italiano e profondamente cattolico – opposto, ma anche conseguente, all'irriverenza dei primi tempi – che l'ha portato a rattoppare, pezzo dopo pezzo, quel senso del sacro di cui aveva smascherato l'assurdità e gli aspetti più ridicoli. Andando oltre chiarirò maggiormente questi presupposti, non senza impostare un raffronto con opere già esistenti, necessario per ragioni cronologiche; le monografie uscite fino agli anni '90 – di cui la prima, scritta da Stefania Parigi, resta la più importante – non prendono ovviamente in considerazione la seconda metà di una carriera ormai quarantennale, mentre quelle più recenti non escono da uno schema

agiografico o parziale. Da un lato affermano che col tempo Benigni si è rivelato un sofisticato intellettuale, ha maturato un cinema più impegnato, ha virtuosamente addolcito la vena “indiavolata” ed eccessiva delle origini; dall’altro non fanno realmente i conti né con i flop di *Pinocchio* e *La tigre e la neve*, né con una vera e propria prospettiva critica sui monologhi di divulgazione culturale che costituiscono la sostanza di ogni sua recente apparizione e nei quali la componente predominante è quella religiosa. Muovendosi nei territori dell’etica e del sacro, il Benigni divulgatore trova più che altro – come vedremo – il *politicamente corretto*. L’irriverente e spontanea spiritualità che l’attore e regista manifesta sin dalle origini sembra infatti risolversi, con il tempo, in una pacificazione più sociale che mistica, più in linea con esigenze contestuali che con problemi di fede, capace di adattarsi a seconda della specifica situazione con le scelte comunicative più comode, indolori e convenienti. Parlando di Benigni è possibile inquadrare una crisi ben più ampia, antropologica prima ancora che culturale, di cui lui non è ovviamente responsabile; ma la sua metamorfosi ne è la cartina al tornasole, il puntuale riscontro.

Si obietterà che una simile polemica è fuori luogo, perché in fin dei conti Benigni “è solo un comico”; è vero il contrario. Come “divulgatore culturale”, è spesso ospite di convegni specialistici, senza che l’elemento comico abbia alcuna preminenza (un esempio recente, tra i tanti possibili, è l’intervento da lui tenuto il 6 settembre 2018 in occasione del XXIII Convegno dell’Associazione Internazionale Professori di Italiano, tenutosi a Siena). Ma soprattutto, da un certo momento in poi, l’abbiamo visto prendersi evidentemente, estremamente sul serio. Sarebbe ingenuo accettare l’incipit del libro *Il mio Dante*, in cui Benigni parte subito trincerandosi dietro la frase «quello che dico non ha carattere scientifico, ma personale»³; l’apparente umiltà di tale premessa, alla quale seguono pagine e pagine di spiegazioni e interpretazioni del poema dantesco, mira in realtà a disinnescare in partenza qualunque critica ragionata possa essere prodotta al riguardo. Un attore comico, infatti, non è certo tenuto al rigore più o meno scientifico nelle proprie dichiarazioni, essendo unicamente legittimato dal successo di pubblico e dalla capacità di far ridere; ma per Benigni, più ancora che per un Beppe Grillo, la frase «è solo un comico» non regge più. Un comico che è invitato a partecipare a una cena di Stato alla Casa Bianca come eccellenza nazionale, in televisione a divulgare la

Costituzione italiana, al Quirinale, in Vaticano, fra un papa che lo invita per una proiezione privata e un altro che gli telefona per complimentarsi con lui, non è “solo un comico”; diventa un'icona culturale, un modello di riferimento.

Le parole, cosa dicono

Saranno le sue stesse parole, più e meglio delle mie considerazioni, a comporre questo ritratto: pur essendo impossibile penetrare nella mente di Benigni e di conseguenza attribuirgli con certezza pensieri, tendenze e determinazioni, nulla impedisce di stabilire connessioni utilizzando le sue stesse dichiarazioni, i suoi stessi film, i suoi stessi spettacoli, per decifrare le intenzioni più o meno esplicite alla base di certe scelte. Le parole sembrano marcare la distanza fra Benigni (che parla in italiano) e il personaggio da lui interpretato, Cioni Mario (che parla in dialetto); a volte però questa distanza non è affatto chiara e probabilmente non esiste. Spesso è il Benigni che parla italiano a sembrare costruito a tavolino; le parole configurano una scissione della personalità. Anche quando il comico veste i panni del divulgatore serio, non è facile cogliere il senso di ciò che dice semplicemente ascoltandolo: nel flusso delle parole, torrenziale ed enfatico, si può decifrare un qualche ordine solo mettendole per scritto. Infine, soprattutto nella terza parte del libro, le parole serviranno a mettere in luce il problematico rapporto degli italiani con la cultura. Di fronte a Benigni che spiega la Bibbia, il pubblico che non l'ha letta è disarmato: non può criticarlo né approvarlo, può solo ascoltarlo.

Il problema di chi dedica un saggio al confronto tra due Benigni diversi è che dovrebbe partire indicando dove finisce uno e dove comincia l'altro; cosa impossibile, perché le due fasi si sovrappongono e a tratti coincidono, impedendo di individuare un discrimine preciso (sebbene non manchino eventi cardine, come l'incontro con Nicoletta Braschi o l'Oscar a *La vita è bella* del 1999). Per questo il criterio che ho adottato nella suddivisione dei capitoli è più tematico che cronologico: il cambiamento, pur se radicale, avviene molto lentamente, un passo alla volta. La prima parte, *Il grande diavolo* (capitoli da I a III) racconta le origini autobiografiche e dissacranti del Cioni, proletario toscano già scisso tra comunismo e cattolicesimo; la

seconda, *Da Cioni a Benigni*, analizza l'ambivalente fase di transizione e la costruzione a tavolino di un nuovo personaggio (capitoli IV, V); la terza e ultima, *L'acqua santa* (capitoli da VI a IX), prende atto del cambiamento ormai avvenuto. Il Benigni di oggi sembra quasi voler rimuovere un passato che gli pesa e di cui si pente; non provoca più il pubblico, anzi lo tranquillizza, anestetizzando ogni conflitto e dissenso.

Per capire ciò che è successo dobbiamo partire da quella che è la sede di una fondamentale ambivalenza, forse di un trauma originario: il paesino di Vergaio in Toscana, cuore contadino di Benigni e del suo personaggio dissacrante, ma anche incubo di una periferia povera e senza uscita, raccontato dalla regia di Giuseppe Bertolucci senza censura e senza retorica.

Note

¹ Piergiorgio Giacchè, *L'avventura finale di Benigni*, su "Lo straniero" n. 30/31, versione digitale datata 8 aprile 2011.

² È il nome degli improvvisatori/cantori in ottava rima, depositari di una tradizione toscana plurisecolare risalente al capostipite Francesco Berni di Lamporecchio (1497-1535) tra i quali, già negli anni giovanili, spicca lo stesso Benigni.

³ Roberto Benigni, *Il mio Dante*, Einaudi, Milano 2008, p. 13.

Prima parte

IL GRANDE DIAVOLO

*«Ho bisogno di ordine perché sono un trasgressore,
anzi, mi riconosco un trasgressore, e per esercitare
la trasgressione ho bisogno di un ordine molto rigido,
con molti tabù, contravvenzioni a ogni passo,
moralismi, processioni, sfilate e cori alpini.
Ed essere poi premiato dalle autorità costituite,
dal sindaco, dal cardinale:
come un trasgressore che si è fatto onore»*

(Federico Fellini in *Sono un gran bugiardo*, regia di Damian Pettigrew, 2002).

I. VERGAIO

Famiglia contadina e incubo della periferia

Oggi ci si può imbattere in Vergaio per caso, se si sbaglia strada nel dedalo di rotonde che serve a uscire dall'*Omnia Center*, una multisala con 14 schermi, *fast food* e centro commerciale. Oppure ci si può andare volutamente, per cercare le tracce del passato di Benigni, come facemmo io ed una cara amica intorno al 2011, trovando un bar ordinario chiamato *La vita è bella* e un negozietto di strumenti musicali, il *Lapio Brothers*. Da *Lapio* Roberto ha comprato la sua prima chitarra, ci racconta il liutaio mentre io e Linda sbirciamo una bacheca piena di fotografie che lo ritraggono, per l'appunto, mentre strimpella; un po' esitando gli chiedo di raccontarci qualche altro aneddoto, lasciandomi sfuggire, per pura

inesperienza e ingenuità, che ho in mente di scrivere qualcosa al riguardo. «Non sia mai», si interrompe lui quasi terrorizzato, «si incazza tantissimo», «c'è la privacy», «ci ha detto a tutti di non dire nulla», «io non mi prendo responsabilità». La reazione del liutaio – se decidiamo di dargli credito, attribuendo a Benigni ciò ch'egli gli attribuisce – ci consegna l'immagine di un uomo schivo, intenzionato a mantenere un rigido riserbo sul privato e a limitare il più possibile l'ingerenza di giornalisti e curiosi presso la sua famiglia e il suo paese d'origine. Un caro amico, Matteo, mi racconta di averlo visto una volta, non ricorda se a Pisa o a Roma, mentre fuggiva a gambe levate tra un vicolo e l'altro da chi voleva assaltarlo per un autografo, come il personaggio di Loris in fuga dalla polizia ne *Il mostro*.

D'altra parte, come avrei poi saputo, l'incursione “autorizzata” a Vergaio c'era già stata ed era diventata il documentario *Una favola vera: ritratto di Benigni da giovane*, di Paolo Toccacchi e Tommaso Santi, oggi visibile tra i contenuti extra del dvd di *Berlinguer ti voglio bene*; vi si racconta la realtà rimasta in ombra dietro la finzione. C'è Luigi, babbo di Benigni, che racconta quant'è stata dura fare ogni tipo di lavoro per sopravvivere, dal venditore di stracci al muratore; c'è la sorella Anna, che racconta di bambole fatte con pannocchie, ciliegie raccolte con grande gioia, film al cinema *Calipso* che lei e Roberto guardavano a specchio, da dietro lo schermo, per non pagare l'entrata. Vengono intervistati i primi compagni di viaggio poi lasciati indietro, come Carlo Monni e Pamela Villosi, o Paolo Magelli che è il primo regista ad aver diretto Benigni in teatro, al Metastasio di Prato. Anna Benigni racconta anche di quando il monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia* andò in scena a Grignano (frazione di Prato); di come certe signore rimasero scandalizzate e fuggirono dal teatro, vedendo in Roberto un emissario del demonio, e di come invece Paolo Poli si alzò alla fine dello spettacolo dicendo che «era nato un grande artista»¹. Lo stesso Poli ricorda così l'episodio, testimoniandoci un Benigni che spaventa e stupisce:

[...] mi hanno portato in provincia di Prato, in una casa del popolo, credo che proprio fosse la zona nativa di Roberto, e c'era un tavolino, una seggiola e sopra una lampadina che ciondolava... e che a volte dandogli una botta oscillava paurosamente e faceva effetti non molto allegri, faceva delle cose più buie, più cupe, tanto che l'aspetto di Roberto veniva un po' somigliante

ai quadri di Edward Munch... perché con la luce sopra, gli occhi rimanevano dentro le cavità orbitali e il naso pisciava in bocca. Però veniva anche una maschera un po' preoccupante, con delle note anche tragiche. Io ero in mezzo a un gruppo di buoni pratesi che applaudivano frenetici, si capiva che c'era già un'adesione preconcenta, però lui invece li spaventò e li stupì².

Altri aneddoti del documentario, presenti anche nella monografia *Benigni* di Stefania Parigi, gettano luce su qualche momento cinematografico che altrimenti non coglieremmo fino in fondo. *La tigre e la neve*, ad esempio, si apre con la surreale visita del protagonista Attilio, accompagnato dalle figlie, a un circo dove viene accolto come fosse “di casa”; ebbene, da adolescente Roberto ha davvero lavorato in un circo, come clown e aiutante del mago: il circo *Modin*, che per qualche tempo si fermò a Vergaio. Nel film *Il Pap'occhio* (1980) Benigni riceve di continuo telefonate dalla madre, preoccupata che il regista Renzo Arbore lo fregghi, sfruttandolo senza pagarlo; la gag sembra rievocare la vicenda realmente avvenuta del discografico, rivelatosi poi un truffatore, che intercettò le prime canzoni di Benigni e gli propose un'incisione per 800.000 lire (somma che allora corrispondeva ai risparmi di una vita di babbo Luigi, e che venne da lui pagata per poi vedere il disco sfumare nel nulla con una manciata di copie vendute, non un soldo a Roberto e la “casa discografica” traslocata improvvisamente).

Non si pensi però che le corrispondenze tra finzione e autobiografia, costanti nel primo Benigni, rappresentino lo scontato e acritico “tributo” alle proprie origini; il ritorno alle radici coincide con la scelta di rappresentare la realtà con parole più aderenti al vero che alla retorica. Vedremo infatti che Cioni Mario è un “diavolo” grande, non piccolo, essendo descritto come un venticinquenne truce, malinconico e quasi già invecchiato, sostanzialmente privo della regressione infantile e giocosa che invece caratterizzerà il *piccolo diavolo* dell'omonimo film uscito nel 1988.

«*Il cielo negli occhi e l'inferno in bocca*»

«Nel concetto dei toscani, chi non è un uomo libero è un uomo grullo»³.
«I toscani han l'abitudine di non salutare mai per primi nessuno, nemmeno

in Paradiso. E questo, anche Dio lo sa. Vedrai che ti saluterà lui, per primo». Il popolo toscano è l'unico «che non abbia paura dell'inferno, il solo che abbia con l'inferno continui e familiari rapporti»; «I toscani hanno il cielo negli occhi e l'inferno in bocca». Tutti questi aforismi, che anticipano di decenni alcune maschere benignane, sono dello scrittore pratese Kurt Erich Suckert, meglio noto come Curzio Malaparte (1898 – 1957). Il suo *Maledetti toscani* (1956), opera unica nel suo genere, rappresenta il tentativo di inquadrare – tra crudeltà e amore – il carattere dell'unico popolo per il quale la dissacrazione può paradossalmente corrispondere all'anticamera del sacro (eventualmente vissuto solo come immaginario a cui attingere, senza il peso del *testo* sacro, cioè dei dogmi e della dottrina).

L'esordio della coppia Roberto Benigni/Giuseppe Bertolucci sulla scena teatrale, cinematografica e televisiva italiana di fine anni '70 – rispettivamente con il monologo teatrale *Cioni Mario di Gaspere fu Giulia*, rappresentato per la prima volta all'*Alberichino* di Roma nel dicembre 1975 e che dà origine al personaggio di Cioni Mario, con il film che ne consegue, *Berlinguer ti voglio bene* (1977), e con il programma satirico *Onda Libera*, noto anche come *Televacca*, trasmesso dalla RAI a cavallo tra i due – va collocato geograficamente e storicamente a partire da un fatto identitario e fondante: lo spopolamento delle campagne che accompagna gli anni del *boom* economico, provocando il vero e proprio esodo di centinaia di migliaia di italiani che partirono «dai luoghi d'origine, lasciarono i paesi dove le loro famiglie avevano vissuto per generazioni, abbandonarono il mondo immutabile dell'Italia contadina e iniziarono nuove vite nelle dinamiche città dell'Italia industrializzata [...]»⁴. La direzione fu univoca, «dalle campagne alle città». La popolazione attiva in agricoltura in Italia passa «da 8,2 milioni (42,2% sul totale pop. attiva) nel 1951 [...] a 3,7 milioni (19,3%) nel 1970, con una media annua di abbandoni di 260 mila persone per gli anni '50 e di 211 mila per gli anni '60».

Il «miracolo» è industriale e rapido, intere comunità vengono forzate a una trasformazione che, nel giro di pochi anni, si traduce nella loro stessa scomparsa (se per comunità si intende quel complesso di particolarismi, «abitudini, di leggende e di tradizioni, di cui oggi rimane ben poca traccia, se non nella memoria di chi le ha vissute»)»; il romanzo *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi, terzo capitolo della «trilogia della rabbia» iniziata con *Il lavoro culturale* (1957) e *L'integrazione* (1960), ne racconterà i

drammatici esiti anche sul piano lavorativo. È in questo scenario che acquista verità sociologica il personaggio incarnato da Benigni nelle sue prime manifestazioni, quel campagnolo inurbato che in città non si trova per nulla a suo agio, non ne comprende la geografia e i segni. Un po' come il *Bertoldo* di Giulio Cesare Croce, contadino di proverbiale astuzia che, dopo aver risolto gli indovinelli del re Alboino, venne da lui assunto come giullare e giocoliere; non riuscendo però ad abituarsi alla vita di corte e ai sontuosi banchetti con piatti prelibati e ricercatissimi, infine «morì con aspri duoli / per non poter mangiar rape e fagiuoli». *Bertoldo azzurro* (1973), spettacolo scritto e diretto da Marco Messeri, è uno dei primi e più pregnanti episodi teatrali con Benigni coprotagonista. Ma la forza dirompente di questo Benigni sta proprio nel rovesciare la dinamica propria di Bertoldo: nei vari *sketch* non è tanto lui a doversi adattare alla realtà che lo circonda con astuzie e infingimenti, ma è la realtà che si adatta a lui, curvata dal suo stesso sproloquio (spesso scurrile ma al contempo di una disarmante sottigliezza), in cui il tradizionale scetticismo del contadino che teme di essere ingannato da chi ne sa più di lui si mescola felicemente con il sarcasmo e con il paradosso. Questo accade, ad esempio, in una sequenza tratta dal primo dei due *Tuttobenigni* (1983), docufilm realizzato ancora da Bertolucci in cui gli spezzoni dello spettacolo si mescolano a interviste e scenette di intermezzo. Sul sedile del passeggero, forse accompagnato verso la successiva tappa del tour, Benigni si lancia in un'invettiva contro la segnaletica stradale:

Già da come è impostato i' mondo ti obbligano a obbedire [...] dice sosta vietata [...] fà passare prima quell'altri... poi il rosso mi tocca fermarmi per fo... *ooh! Oh imbecille!* Io voglio campà tranquillo! [...] mi mettono la freccia in terra come dire: tira in là. *E se io voglio andà a diritto?* [...] Il mondo dovrebbe essere parecchio più libero.

I Benigni hanno vissuto direttamente la scomparsa della mezzadria e l'abbandono della terra d'origine; nel paesino in cui si stabiliscono i punti di riferimento ideologici sono due, parrocchia e Casa del Popolo:

Roberto nasce in Toscana il 27 ottobre 1952, vicino ad Arezzo, nella frazione di Misericordia. La sua famiglia è composta da Luigi, il padre, Isolina, la

madre, e tre sorelle maggiori, Anna, Bruna e Albertina. Quando Roberto ha cinque anni, Luigi trova lavoro come manovale e si trasferisce con la famiglia a Vergaio, vicino a Prato. Sono meno di cento chilometri, ma è un salto nel tempo e nella storia: dal medioevo contadino delle colline aretine agli opifici industriali e alle case-botteghe del lavoro a domicilio della banlieu pratese. Due le ideologie dominanti, quella cattolica e quella comunista, due i luoghi di riferimento: la parrocchia e la Casa del Popolo [...]»⁶.

Ma anche la campagna intorno a Prato subisce, nel corso del tempo, una serie inevitabile di cambiamenti che la degradano a zona sub-industriale dove, soprattutto dagli anni Settanta, «si è avvertita quella che Benigni chiama “una disperazione anche fisica”, con il rischio di perdere proprio quella differenziazione fra campagna e città che costituiva invece per lui e per molti altri, in particolare coloro che erano giunti con l'ondata migratoria, la possibilità di trovare uno spazio, quasi un rifugio, o comunque un'identità di paesaggio e di abitudini che fosse la stessa indipendentemente dal nome del paese»⁷.

Nel monologo di Benigni, andato raffinandosi nel tempo, doppi sensi, equivoci e buchi del linguaggio diventano veri e propri strumenti di contestazione/dissacrazione che il contadino scaglia – dopo un breve momento di ossequioso e timoroso rispetto – verso un sistema che lo sovrasta e schiaccia, e che assumerà volti diversi.

Ad esempio quello del direttore Diolaiuti nell'episodio *In banca* nel film *Tu mi turbi*, che a ben guardare è identico a tutti gli altri impiegati della banca, kafkianamente interpretati dallo stesso attore Giacomo Piperno, truccato diversamente di scena in scena; o forse è il protagonista a vederli uguali, proprio perché tutti facenti parte del sistema-città, tutti pezzi dello stesso ingranaggio a lui incomprensibile. La scena in cui Benigni (Benigno nel film) cerca di farsi prestare 100 milioni per comprarsi la casa in città basterebbe a dare prova di un grande talento, non solo e non strettamente sul piano comico, ma soprattutto su quello della caratterizzazione linguistica e antropologica del personaggio. Si pensi a quando Diolaiuti invita Benigno a parlare tramite un *ci dica*, plurale maiestatico sufficiente a provocare una crisi: «ci dica, nel senso, lo dite voi... preferirei si rimanesse soli [...] cioè, ci dica lo dite voi come usu...

frutto bancario vostro [...] noi, voi... vi dico... voi, noi... *essi sono*. Voce del verbo». Il modo in cui il contadino in cravatta cerca di rendere complessa e scolastica la semplice richiesta di un prestito, per non sfigurare di fronte all'uomo "civilizzato" e sfociando nel *nonsense*, è davvero tipico di ogni incontro/scontro tra il villico comune e la burocrazia:

Noi... noialtri... io sono venuto... volevo, ecco qual è il mio... volevo stabilirmi in questa città... dina, di... capitale. Ora, la prima cosa, ese... esemplare! per una persona che si vuole stabilire... a parte, fisicamente, andarci, se no... questa, banalissima cosa che ho detto... seconda cosa di primario ordine... stru... geografico, è avecci in questa città, il... la casa. La – casa! Femminile singolare, la – casa.

La situazione precipita quando il direttore tenta di fargli comprendere come funzionano le banche. Diolaiuti parla di 100 milioni investiti, Benigno capisce «in vestiti»; quando Diolaiuti si riferisce alla pesantissima mora cui si rischia di andare incontro se non si restituisce il prestito, Benigno crede si riferisca a una donna molto in carne:

100 milioni *in vestiti*? Io non... non so quanto possa val... credo... forse mettendo insieme anche la roba da piccino, calzoni corti, cappottacci, scarpe [...]. Ma perché, c'è gente c'ha cento milioni in vestiti?! [...]. Parli per bene! [...] lasciamo stare le donne, direttore [...] *lasci perdere la mora* [...]. Ma lei... lei non mi vuole dare 100 milioni? Ma lei va contrario al suo nome! Dottor Diolaiuti! Lei si contraddice! Eh? [...] perché, se avessi un miliardo me li darebbe 100 milioni? [...] Allora se io ho bisogno di una melanzana, una melanzana! Devo andare dall'ortolano, devo avere un miliardo di melanzane a casa? Eh? [...].

La scena si chiude con l'irruzione dei poliziotti, che arrivano a prendere in custodia l'ormai delirante Benigno; analogo contesto e diversa conclusione si trovano in una scena de *La tigre e la neve* (2005), quella in cui il protagonista Attilio irrompe all'aeroporto di Fiumicino e pretende di salire su un volo per Baghdad, paese in stato di guerra, dove vuole recarsi per salvare l'amata rimasta ferita in un'esplosione. Quando il personale dell'aeroporto gli fa notare che ciò non è possibile, Attilio dà in

escandescenze attirando l'attenzione delle guardie:

ATTILIO Vorrei un biglietto per Baghdad, sul primo aereo che parte, subito!

IMPIEGATA Come, scusi?

ATTILIO Mi sembrava di avere parlato chiaro. Ho detto un biglietto per Baghdad, sul primo aereo che parte, subito.

Ma stavolta il personaggio, mutato nel corso degli anni e meno impulsivo, riuscirà a congedare i poliziotti fingendosi calmo. La dinamica del contadino che arriva in città e fatica ad ambientarsi ritorna nel celebre *La vita è bella*: Anche qui il protagonista Guido, appena arrivato nella cittadina di Arezzo dopo le sequenze iniziali di ambientazione rurale, si scontra con le pastoie della burocrazia (in questo caso fascista) quando incontra per la prima volta l'altezzoso Rodolfo, il caposezione comunale cui Dora (Nicoletta Braschi) è promessa in sposa, e che verrà ribattezzato *scemo delle uova* in seguito alla gag ricorrente in cui viene in un modo o nell'altro bersagliato, per l'appunto, di uova. Così come Benigno voleva dalla banca un "semplice" prestito, qui Guido vorrebbe *semplicemente* aprire la sua biblioteca, appena si può, saltando il farraginoso iter da ufficio; Rodolfo, prima ancora che in amore, è suo avversario in quanto rappresentante del regime e dell'ordine costituito. Senza la sua autorizzazione non si va da nessuna parte, se lui dice che «alle una qui si chiude» non devono esserci discussioni; perciò è ancora più catartico assistere alle ripetute vittorie che l'inarrestabile quanto ingenuo protagonista si prende sull'inetto burocrate. Vittorie che, a ben vedere, corrispondono alla ripetuta violazione/dissacrazione degli spazi privati e delle proprietà di Rodolfo, o di quelle che lui considera tali, non ultima la fidanzata: dopo avergli rotto le uova in testa proprio sul luogo di lavoro, Guido riesce a entrare, come per magia, nello spazio privatissimo dell'automobile con cui Rodolfo dovrebbe caricare Dora appena fuori dal teatro (in realtà è l'auto dell'amico Ferruccio, identica a quella di Rodolfo, a permettere l'*escamotage*), "soffiandogliela" così una prima volta. Per non parlare della festa ufficiale del fidanzamento tra Dora e Rodolfo, con tanto di «torta etiope» e sontuose uova di struzzo, alla fine della quale sarà ancora Guido (un cameriere!) a portarsela via a cavallo, questa volta per sempre, con Rodolfo umiliato dallo sberleffo finale, analogo a quello di partenza,

dell'uovo che gli si spappola in testa.

Può risultare sorprendente, vista la facilità con cui accostiamo Benigni alla Toscana, constatare come *La vita è bella* sia anche uno dei due soli film (sugli otto di cui è regista, escludendo dunque *Berlinguer*) in cui la sua regione d'origine è significativamente sfruttata come *location*. Il discorso vale soprattutto per la prima metà de *La vita è bella* ambientata ad Arezzo, dal momento che la Toscana fiabesca di *Pinocchio* è stata in gran parte ricostruita nei *Cinecittà Umbria Studios* di Papiigno (Terni). Prima de *La vita è bella* e dopo *Berlinguer*, non gira in Toscana se non effettuando incursioni minime, ad esempio le poche riprese effettuate presso la certosa di Calci (Pisa) per le scene in convento nel film *Il Piccolo diavolo*. Persino il popolarissimo *Non ci resta che piangere* (1984), co-diretto con Massimo Troisi e teoricamente ambientato nelle campagne toscane (nel paese immaginario di Frittolo), è in realtà quasi interamente girato tra Viterbo, Latina e le campagne umbre. Una tra le poche location sicuramente toscane è la spiaggia di Cala di Forno in Maremma (nella finzione, la spiaggia spagnola di Palos che i due raggiungono nell'improbabile missione di impedire la partenza di Colombo). Benigni regista ha dunque insistito meno di quanto avrebbe potuto sul retroterra toscano, forse per non rimanere imbrigliato per sempre allo stesso scenario; ma la toscanità intesa come componente dissacrante resta un ingrediente fondamentale per il successo del suo personaggio e per definire un genere comico che di fatto – almeno sullo schermo – aveva trovato in precedenza ben poco spazio.

Ben poca Toscana

Tra gli anni '70 e gli '80 prende piede in Italia una nuova generazione di attori e registi comici marcatamente regionalista, spesso dialettale, a raccontare lo scontro fra campagna e città (ma anche fra città e provincia, fra politica e disimpegno, fra istruzione e ignoranza, fra tradizione e modernità...) con tratti talvolta grotteschi e protagonisti quasi sempre affetti dalla sindrome di Peter Pan, «tra le macerie del comunismo e i disastri del consumismo»⁸. Sono gli anni in cui fanno capolino Carlo Verdone, Massimo Troisi, Francesco Nuti, Beppe Grillo, perfino Nanni Moretti (in molti hanno scambiato per comico il primo Moretti); questi nomi e molti

altri, oltre che approdare al cinema, finiscono col riprendere in vari modi le fila di tradizioni drammaturgiche ormai esaurite o in via di ricollocazione cinetelevisiva (la commedia dell'arte e le sue maschere, il varietà, il teatro di rivista, lo *one-man show* riportato in auge da un Gigi Proietti che calcava le scene già da un decennio). Ma se la comicità di tradizione romana, prima di Proietti e Verdone, conta una lunga serie di nomi via via più illustri (naturalmente Alberto Sordi, ma prima di lui Aldo Fabrizi e prima ancora Petrolini, e molti altri), se Napoli prima di Massimo Troisi aveva avuto Totò, Firenze e la Toscana mancavano in questo senso di un volto iconico.

L'indimenticabile precedente cinematografico era stato il film corale *Amici miei* (1975), davvero il primo in cui quella comicità toscana che doveva rivelarsi a tratti dissacrante e provocatoria – quando non cattiva al limite del cinismo – veniva esplorata e sdoganata. Tuttavia, buffo riscontrarlo, quasi nessuno dei sei storici protagonisti del film era realmente di origini toscane: lo era solo l'attore Renzo Montagnani, cresciuto in Piemonte ma figlio di un pratese e nipote di un facoltoso farmacista di Firenze. In fondo *Amici miei* declina i suoi temi a *prescindere* dall'ambientazione toscana; per quanto, a posteriori, ci sembra che di tale ambientazione il film non avrebbe potuto fare a meno, poiché in parte ispirato a personaggi realmente esistiti, legati per l'appunto alla città di Firenze e ai ricordi personali degli sceneggiatori e del regista. Ideato da Pietro Germi e girato da Mario Monicelli, *Amici miei* è imperniato su un certo cameratismo maschile fieramente misogino, sulla crisi di mezza età e della famiglia, sul bisogno di evasione dalla società, con punte di malinconico e talvolta greve realismo (nonostante l'inverosimiglianza di alcune gag). Il film non tinge di esagerato grottesco i protagonisti e le situazioni in cui agiscono, né cerca di edulcorare la loro pochezza; gli scherzi sono spesso scorretti, non sempre simpatici, a volte davvero odiosi, anche per lo spettatore più complice, specialmente nel sequel *Amici miei atto II°* del 1982 (dallo scherzo al vedovo Alessandro Haber, alla contorsionista spagnola chiusa nella valigia). Del resto Monicelli non risparmiava neanche sé stesso da un'ironia impietosa: ebbe una volta a dire che sulla sua lapide avrebbe voluto impressa la scritta *Muoiono solo gli stronzi!* Se anche l'ambientazione toscana non era strettamente necessaria, in *Amici miei* essa diventa emblema della dissacrazione più goliardica e spudorata. Spicca per una bestemmia la scena in cui Necchi, comprendendo

che l'amico Melandri si è arrischiato a entrare nella villa del Sassaroli per convincerlo a cedergli la moglie, sbotta esclamando un «dio fulminante!» che stranamente sfugge alla censura.

È invece il taglio sociale a costituire lo scarto più importante con *Berlinguer ti voglio bene*. I sei amici descrivono uno spaccato piuttosto vario: Perozzi lavora come giornalista alla Nazione, Sassaroli è un luminare della medicina, Melandri uno stimato architetto, Necchi un barista, Mascetti un nobile spiantato. Non tutti se la passano malissimo. Il mondo del sottoproletariato urbano, narrato con tinte lacrimevoli dal cinema d'autore più o meno neorealista, di rado era stato buttato in commedia o in chiave grottesca prima di *Berlinguer ti voglio bene*. Ricorda Giuseppe Bertolucci:

Con Benigni abbiamo cercato di rompere con quello schema che fa capo alla commedia all'italiana. Cercando di recuperare radici diverse da quelle piccolo-borghesi di quest'ultima, e tornando a un dialetto arcaico e creando un personaggio sottoproletario che era sempre stato escluso da questo genere di commedia⁹.

Immersi in un grigiore esistenzialista e urbano, da cui si può scappare solo con qualche *zingarata* o improvvisando burle di tradizione boccacesca (dunque toscana), I protagonisti di *Amici miei* si limitano in effetti a recitare battute in un dialetto fiorentino talvolta artificioso, inventano situazioni indissolubili da un genere ben preciso: la commedia all'italiana, di cui il film è considerato una sorta di canto del cigno appena prima del declino (non a caso in assenza del cosiddetto "lieto fine"). La "cattiveria" del film, che ha finito col canonizzarsi come cifra essenziale della comicità toscana, andrebbe dunque più correttamente contestualizzata in un cinema di taglio critico e in gran parte drammatico – tipico di Monicelli, a lungo scambiato dalla critica per un semplice regista di commedie – in cui la Toscana entra solo circostanzialmente e che si traduce piuttosto in un'impietosa radiografia della società italiana tutta. Radiografia che sarà completata, anche senza Firenze, con *Un borghese piccolo piccolo* (1977), film che «sancisce l'irrepresentabilità degli italiani, per perdita irreversibile di tutti i caratteri positivi»¹⁰, tratto dall'omonimo romanzo di Vincenzo Cerami, che ne è anche sceneggiatore.

Camminando ancora all'indietro su questa linea, la Toscana continua a

essere grande assente: se fa da ambientazione esplicita, come in *Le ragazze di San Frediano* (1955), non è mai indagata realmente al di là del “quadretto” neorealista. Bisogna tornare al varietà *Un due tre*, uno dei primi programmi trasmessi dalla RAI tra il 1954 e il 1959, per gustarsi Ugo Tognazzi che, inesperto di toscano, è costretto da Raimondo Vianello a pronunciare lo scioglilingua *Tito, te tu hai ritinto il tetto, ma un tu t'intendi tanto di tetti ritinti*. L'irresistibile scenetta è solo un bozzetto, ma diventa significativa quando consideriamo che nella comicità televisiva di quegli anni la Toscana va letteralmente cercata col lanternino. Non se ne trova traccia nei difficili anni della Ricostruzione, anni in cui gli italiani «hanno un bisogno fisico e psicologico di evasione»¹¹ e in cui i comici «assolvono questo compito con le compagnie itineranti di rivista che hanno per protagonisti i già grandi Totò, i fratelli De Filippo [...], Anna Magnani e Aldo Fabrizi». Non compare negli anni del *boom*, quando l'Italia

[...] diventa un pochino americana, ma per non snaturare del tutto i suoi mille campanili gestiti da Pepponi e Don Camilli inaugura il consumismo soft di Carosello nella nascente tv di stato. [...] Di grandissima importanza è il contributo di Alberto Sordi, che di fatto inventa la comicità al negativo, basata sulla maschera antipatica dell'italiano medio, furbo e fesso allo stesso tempo.

Escludendo la squadra che sarà di *Amici miei* (la premiata coppia di sceneggiatori Leonardo Benvenuti e Piero De Bernardi, un fiorentino e un pratese, più Monicelli, che nasce a Roma ma diffonderà la leggenda d'esser nato a Viareggio in segno d'affetto) non ci sono toscani a spiccare nel mondo della commedia all'italiana, regina indiscussa degli Anni Sessanta, quasi tutta d'estrazione romana o settentrionale. Volendo ritrovare precedenti ancor più lontani, che affondino nella tradizione popolare, è d'obbligo il riferimento a Pinocchio – sul quale ci soffermeremo in seguito – ma, lanciando lo sguardo indietro di trecento anni, dobbiamo anche menzionare la sola maschera toscana associata al carnevale e alla commedia dell'arte, inventata dal capocomico fiorentino Luigi Del Buono verso la fine del '700. Se osserviamo i tratti peculiari di *Stenterello* – personaggio povero e gracile, al pari del suo inventore – otteniamo poco più di una mascheruccia leziosa, come la definisce lo stesso Benigni in un'intervista

del 1989. Intervista nella quale lo paragona, per difetto, a Pinocchio:

La tradizione toscana del comico è poverissima, non c'è mai stato niente. Stenterello era una mascheruccia [...] è quasi lezioso [...]. Invece poi, con Pinocchio, sono venute fuori tutte le caratteristiche della tragedia, della povertà toscana che è uguale a quella pugliese, a quella umbra, a quella calabrese, uguale identica. La cosa che mi piacerebbe di più infatti è un Pinocchio cresciuto, che ho cercato di fare nel *Piccolo diavolo*¹².

Eppure l'identificazione con Pinocchio finirà con l'essere più un limite che un elemento irrinunciabile, mentre la *mascheruccia*, anche se a livello superficiale, contiene già molti tratti che sembrano delineare un ritratto *ante litteram* del Benigni passato e recente. In Stenterello ritroviamo le umilissime origini, l'umorismo politico, la propensione alle frasi sboccate ed ai gesti audaci mitigata dalla bontà interiore (magari ipocrita), la dicotomia *uomo del popolo* – *buon borghese*, l'ambiguità del giullare che sa adattarsi al contesto:

[...] il volto di L. Del Buono [...] divenne così la “maschera” del carattere da lui impersonato: Stenterello Porcacci. (Il cognome è giustificato, specie in seguito, dalle frasi sboccate e dai gesti audaci). *Stenterello è quasi sempre uomo del popolo: qualche volta un buon borghese*. Rappresenta la bontà e il senso di giustizia: impulsivamente generoso, protettore dei deboli, sfida uomini e cose per raggiungere il buon fine, in comico contrasto con una invincibile tremarella. Di qui sgorga il suo umorismo, spesso politico¹³.

La Toscana è sia Bertoldo che Dante, sia l'alto che il basso, bonarietà e cattiveria, Stenterello e Pinocchio; Benigni riuscirà a giocare tutti questi registri. Il nuovo tipo di comicità che irrompe negli anni '70, «dialettale e popolare, collegato alle pratiche basse del linguaggio, o caratterizzato comunque dal predominio del fattore linguistico, che negli anni '50 era piuttosto trascurato»¹⁴ si delinea anche come conseguenza di un banale e triste ricambio generazionale: a metà anni '70 De Sica, Totò, Germi, Pietrangeli e Cervi erano scomparsi, Comencini Risi e Monicelli già superavano la sessantina, mentre i mattatori Tognazzi, Manfredi, Gassman, Mastroianni e Sordi e le dive Loren, Lollobrigida e Mangano iniziavano ad assumere l'aura di leggende viventi. Sullo schermo il

vecchio cinema d'autore (Visconti, Fellini...) si alternava al nuovo, fatto da figli del neorealismo, adepti della *nouvelle vague*, comunisti, poeti, figli d'arte e patiti di psicanalisi: Bertolucci, Bellocchio, Petri, Pasolini, Ferreri, Olmi, Vancini, Montaldo sono solo alcuni dei nomi ricorrenti. La figura del giullare, l'idea di un linguaggio che peschi nella tradizione popolare a scopo di satira sono già nell'aria, rinfocolate dal teatro di Dario Fo e dal suo *grammelot*. È in questo contesto che il grande diavolo piomba sulla scena cinematografica: «ideologia, scatologia e genitalità»¹⁵, in altre parole comunismo, «terra, sperma, merda e lacrime»¹⁶ si fondono nello stesso personaggio. A psicanalizzarlo e dirigerlo è Giuseppe Bertolucci, l'uomo dietro la macchina da presa.

L'uccisione del maiale e del coniglio

In *Berlinguer ti voglio bene*, persino le sequenze che più tradiscono i simboli alla base della sceneggiatura (una sorta di «parodia popolare della psicanalisi»¹⁷, come l'ha definita Sandro Bernardi) trovano corrispondenze con eventi che realmente Benigni si porta nella memoria. Prendiamo una delle scene che apparirebbe più carica di rimandi freudiani: Cioni, spaventato da un violento temporale notturno, va a rifugiarsi nel "lettone" dormendo accanto alla madre, che «'un si lava mai», ma d'altronde «meglio il puzzo d'una mamma che il profumo di nessuno». Al di là di quanto sia esasperata nel film, la situazione restituisce un possibile assemblaggio di vari ricordi d'infanzia:

Il primo ricordo, sinceramente, che ho, è la pioggia, il giorno che traslocavamo da Misericordia a Vergaio [...]. Della famiglia invece ricordo molto. A parte il mio babbo che non era mai a casa perché lavorava fuori, nelle ferrovie, vivevo sempre con quattro donne che erano la mia mamma e le mie tre sorelle. Dormivamo in un solo letto, perché era una di quelle famiglie con la fame epica. Tutta la proprietà consisteva in tre o quattro anatroccolini. *Sono stato nel letto della mamma fino all'età di 15-16 anni.* Questo non so se può aver influenzato il corpo e l'anima [...]. Era pieno di escrementi di animali dove vivevo io. Un amico mio, zoofilo, *aveva dei rapporti sessuali con una mucca*, come tanti altri parenti e amici. Era abbastanza normale avere rapporti con gli animali [...]. C'era una grande

poetica della masturbazione al mio paese e le zucche erano l'oggetto più prelibato perché erano calde e umide. D'estate c'era una grande lotta alle zucche¹⁸.

La componente autobiografica, anche nel resto della pellicola, è tanto predominante che gli autori dei molti saggi già scritti su questo film si sono quasi sempre concentrati esclusivamente su Benigni (come scordando che non è lui il regista del film), omettendo di contestualizzare e analizzare il contributo registico, fondamentale, dell'altrettanto esordiente Bertolucci. Lo stesso regista, del resto, ha fatto notare come il materiale filmico sia letteralmente scaturito da Roberto, da un suo "flusso di coscienza" sul quale lui ha operato soprattutto come organizzatore:

Dentro Roberto c'era il mio primo film. [...]. Lui era la miniera e io il minatore. Scavavo a mani nude, furiosamente, facendomi (e facendogli) un po' male: così è nato il monologo del Cioni, in una cantina di Roma, l'Alberichino, che assomigliava a una miniera e poi il film, dedicato a Berlinguer [...]¹⁹.

Nel 1974 i due lo scrivono in provincia di Parma, nella casa che era stata del poeta Attilio, dove i figli Bernardo e Giuseppe avevano trascorso l'infanzia prima che l'intera famiglia si trasferisse a Roma. Se i Bertolucci ci tornavano soprattutto d'estate, Giuseppe ci si isola assieme a Benigni in pieno autunno, quando la casa è deserta:

Era il '74, in ottobre. Roberto e io abbiamo passato cinque giorni da soli, a Casarola, il mio paese dell'Appennino. Pioveva. La stanza rosa ha una porta-finestra oltre la quale si vede solo il verde di un immenso prato in salita. Siamo rimasti chiusi cinque giorni in quella stanza. Lui parlava ininterrottamente e vomitava senza sosta racconti, personaggi, immagini, ideologia, poesia. Io lo ascoltavo e cercavo un filo in quel flusso di ossitone e di tronche. Cercavo un filo e ho trovato un mondo: l'universo suburbano della provincia toscana, rossa, contadina, sottoproletaria e genitale.

È significativo che i ricordi personali di Benigni vengano raccontati e annotati tra le mura della casa che è invece il «punto di memoria» della

famiglia Bertolucci. In questa casa nacque il padre di Attilio, nonno dei due registi (l'asse nonno – padre – figlio avrà un'importanza capitale in *Novecento*), da questa casa la famiglia scapperà con l'arrivo della guerra e delle SS, in questa casa Bernardo girerà, nel 1956, i suoi primi film, con una cinepresa a sedici millimetri. Anche se per ragioni diverse (la guerra in un caso, il *boom* economico nell'altro) sia Roberto che Giuseppe si sono lasciati alle spalle, nei primi anni di vita, il mondo primordiale che li aveva partoriti; il film nasce dal dialogo tra questi due sguardi. Giuseppe ha già fatto l'aiuto regista in *Strategia del ragno* (1970), diretto dal fratello Bernardo; ancora insieme a Bernardo e Franco "Kim" Arcalli ha scritto la sceneggiatura di *Novecento* (1976), due film che insieme a *La tragedia di un uomo ridicolo* (1981) tracciano un macro-racconto emiliano, familiare, contadino, storico e politico cui l'idea stessa di girare un film come *Berlinguer ti voglio bene* è fortemente debitrice. Sorprende che nessuno abbia mai approfondito i possibili accostamenti tra la saga parmense, romanzesca e melodrammatica, ed il film che cerca tracce simili, anche se in qualche modo degradate, nella provincia toscana. Ma si poteva dire *bello*, questo mondo contadino?

I titoli di testa di *Novecento* ringraziano «tutte le contadine e i contadini emiliani che hanno portato con i loro volti, con la loro esperienza, con il loro entusiasmo, con i loro canti, con la loro cultura» il contributo insostituibile alla realizzazione del film, con il *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo come sfondo; la componente epica, la festa finale con quella che resta la bandiera rossa più grande della storia del cinema, non devono far pensare che il regista dia della bassa parmense una rappresentazione solo mitica, facendone la culla di una bontà primigenia e incorruttibile, dei sani e bucolici valori. Tale la voleva una retorica che era stata tanto di certi film di propaganda fascista (*Sole*, Blasetti, 1929) quanto del neorealismo di De Sica e Rossellini – diversamente, per esempio, da Visconti, che dalla passione cupa e autodistruttiva di *Ossessione* (1943) all'intreccio di nobiltà e decadenza de *Il gattopardo* (1963) tinge i suoi protagonisti di chiaro e di scuro. L'idealizzazione del mondo rurale era la stessa che aveva sostanziato le liriche di Giovanni Pascoli, con la campagna come "nido" e utero in cui rifugiarsi, «non solo il suo ricovero ma anche la sua misura del mondo»²⁰; una visione spiritualmente appagante, ma anche edulcorata e regressiva. Lo stesso Benigni ha vissuto e ricorda benissimo il mondo dei grandi

casolari abitati da decine e decine di mezzadri come i Dalcò di *Novecento*; quel mondo, più o meno esagerato, è per lui parte integrante di persona e personaggio:

Sia il mio babbo che la mia mamma avevano delle matrigne e dei patrigni con tanti altri figli; prima di andare ad abitare da soli eravamo in quarantacinquanta nella stessa casa, come nell'Ottocento [...]. Si confonde, si mimetizza con le zolle, il mio babbo. Non c'è nessuna differenza. E infatti ci sono persone che si tirano le zappate sui piedi o si tagliano le dita con le falci perché si confondono con la natura. Si tagliano, entrano dentro le falciatrici, muoiono, fanno parte delle zolle²¹.

Leggere *Berlinguer ti voglio bene*, che esce nel '77, come il "capitolo toscano" di un discorso iniziato con *Strategia del ragno*, non significa sminuire il contributo di Benigni, come si è visto tanto fondamentale da far sì che autobiografia e sceneggiatura finiscano col sovrapporsi; significa considerare le implicazioni di un retroterra comune, oltre a una serie di rimandi palesi (non ultima la presenza ricorrente di Alida Valli, ex diva spogliata di ogni orpello che fa capolino in molti film dei due fratelli, con ruoli spesso materni, incestuosi, inquietanti). In *Novecento* la scelta di non idealizzare il mondo contadino, offrendone invece una rappresentazione crudamente realistica, trova un esempio evidente nella scena della morte del maiale. Ci muoviamo nei territori della ritualità pagana, dominata, come per molte religioni, dall'idea del sacrificio:

Era una di quelle consuetudini contadine, strettamente legate alla terra [...] che seguivano il ritmo naturale del tempo e delle stagioni [...]. Era un giorno di festa lungamente atteso nel quale, finalmente, si raccoglievano i sospirati frutti di mesi e mesi passati a nutrire amorevolmente il maiale, nella certezza che anche da quelle giornaliere attenzioni, dipendesse la bontà e l'abbondanza delle sue carni. *Era un evento che i bambini attendevano con trepidazione e paura, consapevoli che assistere all'uccisione del maiale fosse una sorta di iniziazione*. Era il sacrificio di un "personaggio" simpatico e grufolante divenuto, nei mesi, membro della famiglia: il momentaneo dispiacere per la perdita era però presto ricompensato dal valore vitale delle sue carni. [...] Nel giorno prefissato, fin

dalle prime luci dell'alba, fervevano i preparativi per il compimento del "rito": le donne pulivano il luogo del "sacrificio", di solito un angolo del porticato all'interno della corte [...] o la "cameraccia" [...] rigorosamente non riscaldata [...]. Poi arrivava il "norcino", figura itinerante che viaggiava di casa in casa per offrire la propria esperienza, portando con sè tutti gli strumenti necessari per l'operazione²².

In *Novecento* il norcino non è una delle tante comparse. L'incombenza di ammazzare il maiale viene affidata a uno dei protagonisti, quell'Olmo interpretato da Gérard Depardieu che diventerà un personaggio eroico e quasi leggendario (prima agitatore dei contadini contro gli squadristi, poi partigiano dato per morto e miracolosamente ritornato, infine mediatore nel "processo" finale al padrone), lasciando intendere che quella tradizione, per quanto truce, sia fondamentale per definire l'identità del personaggio:

Il mio secondo piccolo film, girato a sedici anni (e naturalmente a 16 mm), si chiamava *La morte del maiale*. Avevo filmato quegli strani uomini che arrivavano in bicicletta coi loro tabarri neri, e grandi borse da cui sbucavano dei coltellacci. Issarono tre pali creando una forca, poi entrarono nel porcile tenendo dietro la schiena l'arma con cui avrebbero ucciso il maiale (da noi si usava un anello a punteruolo, il coradòr, che il norcino gli infila nel cuore). Appena i norcini entrarono nel porcile i maiali si misero a urlare disperatamente: avevano intuito che non era il contadino che dava loro da mangiare. Il norcino, forse per l'emozione della cinepresa, sbagliò la mira, il maiale riuscì a divincolarsi e corse per l'aia piena di mele lasciando un filo di sangue sulla neve. Per fortuna il film era in bianco e nero, quindi meno truce²³.

Stessa sorte, anche se subito da un diverso animale, si ritrova in *Daunbailò (Down by Law)*, 1986) di Jim Jarmusch, quando il personaggio interpretato da Benigni – in fuga dal carcere attraverso una palude, accompagnato da Tom Waits e John Lurie – si lancia in un'improvvisa parentesi autobiografica, ricordando usanze della sua famiglia mentre arrostitisce allo spiedo la sua cena di fortuna: un coniglietto appena catturato. Il ricordo della mamma Isolina, tra dolce e grottesco, descrive l'abitudine di stecchire l'animale con un colpo secco alla testa:

There is a very, very good rabbit! I know very good way to cook it. My mother taught me, my mother Isolina [...] with rosmarino, olive oil, garlic and other secrets of the Isolina [...]. Before, she is very kind with the rabbit, she called the rabbit, good rabbit, I like this little rabbit, what the eyes of the rabbit... TAH! *Suddenly the rabbit dead*. Very strange mother, my mother. Very strange, yes. My father no, he's very strong but with the rabbit he's afraid [...].

Anche Ermanno Olmi, ne *L'albero degli zoccoli* (1978), filma in diretta l'uccisione del maiale; ma Bertolucci detiene il primato di questo voyeurismo suino, avendola raffigurata in tre film diversi. La terza e ultima, nella *Tragedia di un uomo ridicolo*, mostra che il rituale si è ormai estinto: le bestie vengono condotte nelle varie fasi della macellazione da pochi operai addetti e con una freddezza da catena di montaggio, stordite, uccise e infine buttate in un moderno macchinario atto alla scottatura o allo scuoiamento. Ciò che infastidisce e talvolta sconvolge gli spettatori di oggi, non abituati ad associare personaggi positivi ad azioni che oggi appaiono brutali, è proprio l'insistenza con cui il procedimento viene documentato in ogni dettaglio, senza censura e senza alcuna forma di anestesia per l'animale (a partire dal cuore trafitto appena prima dello sventramento), oltre all'atmosfera di consuetudine in cui l'episodio è calato, con in più il compiacimento finale di Anita Dalcò, figlia di Olmo, che esclama allegramente «Ce ne sono pochi che ammazzano bene come il mio papà!». Uno spettro aleggia sulla scena: è Pier Paolo Pasolini, assassinato – pure nel suo caso si potrebbe dire macellato – subito dopo aver terminato le riprese di *Salò* e prima che *Novecento* fosse portato a termine, con le troupe dei due film che si sfidavano giocando a calcio nelle pause di lavorazione. Il dibattito sul mondo primordiale e contadino l'aveva rilanciato proprio lui, prima santificando il proletariato urbano con *Accattone* (1961) e girando la *Trilogia della vita* (*Il Decameron* del 1971, *I racconti di Canterbury* del 1972, *Il fiore delle mille e una notte* del 1974), poi abiurando da essa e pensando a una successiva *Trilogia della morte*, di cui *Salò* rimane l'unico capitolo. La rappresentazione armoniosa dell'umanità e del sesso attuata nella *Trilogia della vita* corrispondeva infatti per lui a un passato favoloso, ormai concluso, da contrapporre a un presente di declino, in cui l'innocenza ha lasciato il posto ai rapporti di potere e alla mercificazione del corpo. In

un famoso articolo pubblicato sul *Corriere* nel febbraio del 1975, pochi mesi prima di morire, aveva scritto che a partire dagli anni '60, a causa dell'inquinamento, le lucciole – metafora del «vecchio universo agricolo e paleocapitalistico»²⁴ – avevano iniziato a scomparire; Bertolucci gli doveva, in qualche modo, delle risposte. In *Accattone* Bernardo aveva esordito come aiuto regista; ora, con *Novecento*, poteva dimostrare a Pasolini che le lucciole esistevano ancora:

Pochi giorni prima che morisse ci siamo parlati al telefono e mi ha detto: «Ho voglia di vedere *Novecento* [...]». Perché gli avevo spiegato che in qualche modo era legato anche a certe cose che diceva lui, andare a vedere se le facce dei contadini emiliani erano le stesse che mi ricordavo da bambino, se erano state cambiate dall'omologazione [...]»²⁵.

Alla posizione di Pasolini, che *Novecento* non l'avrebbe visto mai, si contrapponevano gli intellettuali che nel «vecchio universo agricolo» non trovavano proprio nulla da rimpiangere. Era stato Italo Calvino, in un'intervista del 1974, a polemizzare con quella che riteneva un'idealizzazione sterile e nostalgica:

Non condivido il rimpianto di Pasolini per la sua Italiotta contadina [...]. Questa critica del presente che si volta indietro non porta a niente [...]. Quei valori dell'Italiotta contadina e paleocapitalistica comportavano aspetti detestabili per noi che la vivevamo in condizioni in qualche modo privilegiate; figuriamoci cos'erano per milioni di persone che erano contadini davvero e ne portavano tutto il peso. È strano dire queste cose in polemica con Pasolini, che le sa benissimo, ma lui [...] ha finito per idealizzare un'immagine della nostra società che, se possiamo rallegrarci di qualche cosa, è di aver contribuito poco o tanto a farla scomparire²⁶.

La poetica dei fratelli Bertolucci sa raccontare entrambe le visioni, consapevole che quel mondo, bene o male, stava scomparendo. Nei tre anni che separano l'inizio delle riprese di *Novecento* (estate 1974) da quelle di *Berlinguer ti voglio bene* (estate 1977) lo sguardo si è incupito e Pasolini è scomparso; il primo film guarda ancora a lui e al mito, il secondo già tende alla disillusione di Calvino. Se infatti Benigni è l'erede di tradizioni,

voci e istinti primordiali, con cui il legame è indissolubile, il personaggio di Cioni – come chiunque può capire vedendo il film – non ha nulla di estetizzante o edulcorato, semmai sfocia nel pessimismo e nel grottesco; la mitopoiesi del mondo contadino viene in lui rovesciata del tutto.

Un mondo contadino e comunista: in questi film anche i rimandi storici e politici (il proletariato, la Resistenza), se da un lato vengono raccontati con le tinte del *mélo* e del romanzo popolare, dall'altro sono demistificati e ricondotti alla realtà, poiché incarnati da personaggi la cui crisi identitaria è sempre sul punto di sfociare nella disperazione, nella nevrosi, addirittura nella follia (dall'Athos Magnani di *Strategia del ragno*, al Primo Spaggiari de *La tragedia di un uomo ridicolo*, allo stesso Cioni Mario; si veda la figura 2). Se Bernardo in *Novecento* fantasticava sul compromesso storico chiamando *Berlinghieri* l'azienda padronale e facendo riappacificare i due protagonisti nel finale, qui la fotografia del vero Enrico Berlinguer diventa il volto di uno spaventapasseri agitato dal vento, sorta di "santino" al quale sono indirizzati i discorsi "sui massimi sistemi" di Cioni Mario e degli altri muratori, destinati a restare sepolti per sempre nella fossa della periferia:

GNORANTE: Quello che mi preoccupa a me, l'è Berlinguer. Recentemente mi pareva un po' lento, vero.

CIONI: Berlinguer? Berlinguer icchè? Berlinguer non è lento, Gnorante, Berlinguer ci vo' bene.

BOZZONE: Anch'io gli voglio bene a Berlinguer, Ma i' problema unné mica quello di fidanzassi con Berlinguer. Gl'è quello di fa' la rivoluzione!

CIONI: [...] L'unica cosa dovrebbe fare Berlinguer, è quella di dacci i' via [...]. Lui si dovrebbe presentare in televisione. Alla zitta. Senza di' niente a nessuno, la sera alle nove, no? [...] buonasera ehheh compagni, VIA! [...].

BUIO: E perché un ci dà i' via?

CIONI: Perché, ehheh... eh, c'ha da fare, c'ha famiglia.

Se *Novecento* si apriva con l'anonimo canto alpino della sentinella che veglia di notte in attesa dello straniero («Era una notte che pioveva / e che tirava un forte vento / immaginatevi che grandi tormenti / per un alpino che stava a vegliar [...]») una scena di *Berlinguer* ci mostra un vecchio che fa la guardia, di notte, al circolo ARCI chiuso e deserto, sentinella inutile e senza straniero che improvvisa in ottava rima un canto ben più triviale:

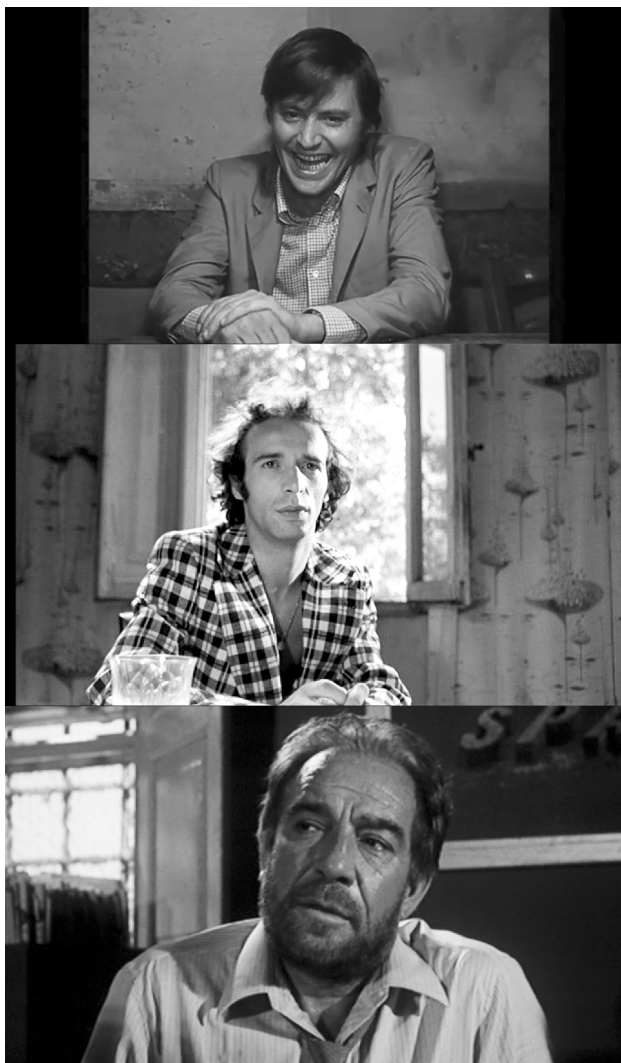


Figura 2

Alfredo Marasti

**IL PICCOLO DIAVOLO
e L'ACQUA SANTA**

© Edizioni Falsopiano

via Bobbio, 14

15121 - ALESSANDRIA

www.falsopiano.com

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Allegri

In copertina e in quarta di copertina: *Il piccolo diavolo* (1988)

Prima edizione - Novembre 2022