UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Dottorato di Ricerca Internazionale in
Studi Culturali Europei/Europäische Kulturstudien
Dipartimento di Culture e Società
Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/14

Parodia dei generi, della storia e della letteratura nel cinema di Franco e Ciccio

IL DOTTORE
VERONICA CHIARENZA

IL COORDINATORE
Prof. MICHELE COMETA

CICLO XXX
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO 2018

INDICE

INTRODUZIONE

«La dimenticanza è la radice di tutti i mali»[1] e «la distrazione [ne] è l'inizio» aveva proferito padre Poemen[2], uno degli anziani del deserto. La necessità di ricordare, dunque, è ciò che ha spinto il presente lavoro a prendere forma che di Franco e Ciccio ha voluto dire altro e, si spera, qualcosa di nuovo. Vuole, cioè, *ricordare* una fetta di cinema italiano a noi caro e dimostrare che la maggior parte dei giudizi *distratti* espressi sul *corpus* di film scelti ormeggi ancora *al di qua del trash* e sia figlia del pregiudizio, priva com'è di quell'indagine testuale necessaria sul linguaggio comico-parodistico della coppia. Ci sono, inoltre, due quesiti che hanno accompagnato l'interesse di questa ricerca, profondamente legati alla cultura siciliana e ad aspetti di vita sociale, che riguardano da un lato il successo che Franco e Ciccio ottenevano nelle sale parrocchiali e in quelle di prossimità (vale a dire di terza e quarta visione) e dall'altro lato capire fino a che punto la radice siciliana che li caratterizza abbia influito sulla costruzione di un'identità italiana in quel particolare periodo della storia d'Italia che va dagli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta. Di conseguenza, si è ritenuto opportuno indagare il

[1] L. Mortari (a cura di), *Vita e detti dei Padri del deserto*, Roma, Città Nuova, 1996: 285-86, 383.
[2] *Ivi*: 383.

contesto e la funzione di ogni film per avere una visione d'insieme chiara, sia delle caratteristiche formali e retoriche peculiari del linguaggio filmico parodico, sia dei gusti del pubblico di quegli anni. È quindi la parodia il "balsamo di vita" di Franchi e Ingrassia - «basta scorrere l'elenco dei loro film per accorgersi che la parodia è stata assai più che un "genere" di adozione […], bensì il linguaggio stesso utilizzato per produrre gag» (Menarini 2001: 61) – nel cui repertorio confluiscono un alfabeto di aspetti comici che spazia dall'atellana alla commedia dell'arte, dall'opera buffa al teatro dei pupi, dall'avanspettacolo alle *slapstick comedies*, per poi ritrovare citazioni alla Charlie Chaplin, Totò, Jerry Lewis, Stan Laurel e Oliver Hardy.

Nello specifico, il primo capitolo si avvale principalmente dei contributi di Gérard Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), Linda Hutcheon[3] *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985) e Marina Polacco *L'intertestualità* (1998) per esaminare in dettaglio le pratiche ipertestuali di parodia, pastiche e caricatura presenti a gradi diversi nel cinema di Franco e Ciccio. In particolare si concentra sul carattere del *pastiche* in interi generi come il western e lo spionistico: sono state, infatti, analizzate la parodia *Per un pugno nell'occhio* di Michele Lupo (1965) per il

[3] Di Hutcheon abbiamo preso in considerazione anche *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1995) per uno studio della strategia retorica dell'ironia utilizzata dal testo parodico.

genere western e la parodia di Giorgio Simonelli *Due mafiosi contro Goldginger* (1965) per lo spionistico; entrambe le pellicole sono state poi messe a confronto con i modelli di riferimento e, rispettivamente, *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone (1964) e *Agente 007 - Missione Goldfinger* diretto da Guy Hamilton (1964).

Il secondo capitolo illustra il filone delle trasposizioni di opere letterarie - che adotta il punto di vista di Hutcheon espresso in *A Theory of Adaptation* (2006) e quello di Phyllis Zatlin presente nel volume *Theatrical Translation and Film Adaptation* del 2005 - dedicando due singoli paragrafi a due film rilevanti in tal senso, come *Don Chisciotte e Sancio Panza* diretto da Gianni Grimaldi nel 1968 e l'episodio de *La giara* contenuto in *Kaos* (1984) con la regia dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani (quest'ultimo messo a confronto con l'omonimo episodio presente in *Questa è la vita* diretto da Giorgio Pastina nel 1954).

L'ultimo capitolo dedica un'intera sezione ai film farseschi che si burlano della Storia Ufficiale: di quei film, cioè, che realizzano una ripetizione storica sotto forma di deformazione parodica, come *I due sanculotti* (1966) di Giorgio Simonelli, *Armiamoci e partite!* (1971) di Nando Cicero e la parodia 'mista' *I figli del leopardo* (1965) di Sergio Corbucci. Per ampliare le analisi si è ricorso alla riflessione filosofico-politica espressa da Slavoj Žižek in *First as Tragedy, then as Farce* (2009) e alle due visioni antitetiche espresse da Hutcheon

e Fredric Jameson sul ruolo che la Storia ricopre all'interno di una narrazione postmodernista[4].

Parallelamente, è stata condotta un'analisi censoria sulla filmografia della coppia attraverso i giudizi morali espressi dal Centro Cattolico Cinematografico[5], individuando così le pellicole contrassegnate dall'etichetta per "tutti", per soli "adulti", per "adulti con riserva", "escluso" e "sconsigliato" [6]. Bisogna dire che le analisi filmiche effettuate nei tre capitoli si sono avvalse: dei giudizi pastorali appena menzionati, dei dettagli contenuti nei visti di censura consultabili online sulla banca dati del progetto "Italia Taglia"[7] della revisione cinematografica, delle recensioni raccolte nel Fondo Taddei di Padre Nazareno Taddei (per le pellicole che non vanno oltre gli anni

---

[4] Rispettivamente L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988 (Taylor & Francis e-Library, 2004) e F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.

[5] La revisione cinematografica locale, ossia l'altra faccia della censura, parallela, è quella ecclesiastica effettuata dal Centro Cattolico Cinematografico (CCC) attraverso i giudizi morali espressi e contenuti nelle *Segnalazioni cinematografiche*. Ora, accadeva che tutti i film che il CCC classificasse sotto le categorie di "per tutti", "per tutti c.r." e "per adulti" potessero essere distribuiti nelle sale parrocchiali previa ennesima visione da parte della Commissione Regionale, che poteva decidere di omettere alcune scene generalmente di quei film raggruppati sotto l'etichetta "A" (per adulti). Infine, ma solo in casi eccezionali e ciò non riguarda i film di Franco e Ciccio, il Direttore della sala, comunemente rappresentato dal parroco, poteva operare ulteriori tagli sulla pellicola ma il suo giudizio rimaneva comunque circoscritto.

[6] A tal proposito si faccia riferimento ai documenti presenti in appendice in cui, oltre all'analisi quantitativa dell'indagine censoria condotta su 110 film, si possono visionare i giudizi pastorali e i visti di censura (il cui ordine è quello dei film analizzati per capitolo).

[7] Ad ogni film è associato un codice fascicolo da richiedere, inizialmente, a "Italia Taglia". Se la banca dati di revisione cinematografica in questione non dovesse avere il c.f. richiesto, sarà opportuno rivolgersi direttamente al Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Generalmente il fascicolo contiene un giudizio preventivo sul copione e un decreto di prima istanza sul film premontato.

Settanta) e di quelle contenute nella rassegna stampa "Film guida" della critica cinematografica italiana a cura di E. Ottonello, F. Pagano, L. Rainusso.

Per la ricostruzione biografica e storica, accanto ai materiali contenuti nel documentario *Come inguaiammo il cinema italiano. La vera storia di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia* di Daniele Ciprì e Franco Maresco del 2004, sono state prese in considerazione le seguenti monografie (in ordine cronologico): *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia* (1982) di Alberto Castellano e Vincenzo Nucci, *Continuavano a chiamarli Franco e Ciccio* (2004) di Marco Giusti, *Due cialtroni alla rovescia. Studio sulla comicità di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia* (2004) di Fabio Piccione e *Soprassediamo! Franco & Ciccio story. Il cinema comico-parodistico di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia* (2014) di Giordano Lupi. Su Franchi e Ingrassia vi è perlopiù materiale biografico (sulla vita e lo spettacolo della coppia), l'unico lavoro critico presente è ospitato nel volume *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano* di Roy Menarini edito da Hybris nel 2001.

CAPITOLO I

Parodia dei generi

Con una specie di chitarra, la cui cassa armonica era di latta e le corde di crine di cavallo, giravamo per le case per eseguire cantilene. Ne composi una anch'io, ma con un tocco un po' dissacratorio: «San Giuseppe ce lo disse / alla Vergine sacrata / non toccare la pasta mia / se no ti scasso la pignata». Fu questo il primo passo verso quello che sarebbe diventato il mio cavallo di battaglia: le parodie

Franco Franchi
Continuavano a chiamarli Franco e Ciccio

La nascita della parodia, come tante altre, si cela nella notte dei tempi

Gérard Genette
Palinsesti. La letteratura al secondo grado

1.1 *Per una genealogia della parodia*

Il cinema parodico di Franco e Ciccio rientra in varie tipologie, perché la *parodia* è una modalità intertestuale molto complessa. Gérard Genette in *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) annovera la parodia tra i generi principali dell'ipertesto, che costituisce la quarta tipologia di relazione

transtestuale[8] (ovvero il legame che intercorre tra un testo e un altro) situata tra il metatesto e l'architesto. L'ipertestualità è, facendo nostre le teorie avanzate da Genette, la relazione di dipendenza 'unidirezionale'[9] che intercorre tra un testo B (chiamato *ipertesto*, ovverossia «testo di secondo grado»[10]) e un testo anteriore A (identificato con il termine di *ipotesto* o "testo matrice"[11]). L'ipertesto nasce da un'operazione di trasformazione che può avvenire in maniera semplice (*trasformazione diretta*) o complessa (*imitazione*); quest'ultima, in particolare, «esige la costituzione preliminare di un modello di competenza generica […]. Questo modello costituisce quindi una tappa e una mediazione indispensabile tra il testo imitato e il testo imitativo, tappa che non troviamo nella trasformazione semplice o diretta» (Genette 1997: 9). Genette dedica buona parte del suo lavoro all'analisi dettagliata del fenomeno

---

[8] "Transtestuale" poiché interessa la relazione fra due testi almeno.

[9] Può avvenire che «B non parl[i] affatto di A ma non potrebbe esistere così com'è senza A», Genette 1982 (ed. italiana 1997: 8).

[10] *Ibid*.

[11] *Ivi*: 50. Espressione citata da Genette e coniata da Georges Pérec a proposito della descrizione dei giochi *oulipiani*: «trasformazion[i] testual[i] con funzione ludica […], manipolazioni [che] si affidano ad un principio "macchinale" (e se ne potrebbero inventare altri) per ottenere dall'ipotesto (battezzato da Pérec "testo matrice") un ipertesto del tutto diverso dal punto di vista lessicale […], [per] salvaguardar[e] così il carattere potenziale del procedimento, mantenendo la possibilità di ottenere sequenze del tutto inaspettate». Per un approfondimento della pratica oulipiana si faccia riferimento a *Ivi*: 45-60. Per una definizione di Oulipo si prenda in considerazione quella offerta dal *Vocabolario dell'Enciclopedia Treccani* che, alla voce «Oulipo», legge: «Sigla di Ouvroir de littérature potentielle («Opificio di letteratura potenziale»), gruppo fondato nel 1960 da R. Queneau e dal matematico François Le Lionnais (Parigi 1901 - Boulogne-Billancourt 1984; primo presidente dell'OULIPO), con l'intento di esplorare le potenzialità creative delle regole o 'costrizioni' (*contraintes*) formali e strutturali in letteratura, sia attraverso lo studio di testi già esistenti sia proponendo nuovi modelli operativi», http://www.treccani.it/enciclopedia/oulipo/, web (ultima consultazione il 26 agosto 2017).

della "transtestualità" e individua cinque tipi di relazioni transtestuali che comprendono, oltre ai già citati metatesto, ipertesto e architesto, le prime due categorie di intertestualità e paratestualità. Vediamoli più da vicino.

A differenza delle successive proposte teoriche avanzate da Linda Hutcheon e Marina Polacco che analizzeremo più avanti, Genette riduce la relazione transtestuale di *intertestualità* alla presenza effettiva di allusioni, citazioni[12] o forme di plagio individuabili in un testo. La seconda categoria, detta *paratestualità*, coinvolge elementi di paratesto o avantesto che raccontano qualcosa in più rispetto al testo: titolo, sottotitolo, avvertenze, premesse (si pensi, per fare un esempio, alla segnalazione comunicata dal regista Gianni Grimaldi nei titoli di testa del *Don Chisciotte e Sancio Panza* (1968) in cui si legge «libera riduzione cinematografica di Gianni Grimaldi dal "Don Chisciotte" di Miguel de Cervantes»); o ancora, possono essere considerate tracce paratestuali il soggetto e il canovaccio[13] di una pellicola cinematografica come si evince dalla maggior parte dei film del duo comico Franchi e Ingrassia - i quali hanno lavorato soprattutto a partire da un canovaccio per poi

[12] Paradigmatica è la citazione della sequenza della doccia di *Psycho* (1960) che Gus Van Sant inserisce in *Paranoid Park* (2007), descritta dalle parole della colonna sonora come «artificielle et vibrante forêt de la ville».

[13] Una disamina sui copioni è molto interessante, soprattutto se si volesse intraprendere un lavoro testuale sul linguaggio comico della coppia e sul modo in cui registi quali Mario Amendola, Lucio Fulci, Giovanni Grimaldi e Giorgio Simonelli, per nominarne solo alcuni, hanno lavorato con loro partendo da un semplice canovaccio. Il copione, se fortunati, potrebbe anche informare su alcuni nomi dati alle gag di repertorio dei due comici o sugli strettissimi tempi di lavorazione.

improvvisare con *gag* di repertorio. Tornando alle tipologie transtestuali sopra citate, il *metatesto* è la relazione di commento che si instaura tra due testi, mentre l'*architestualità* chiarisce il genere del testo preso in esame distinguendo, ad esempio, un romanzo da una raccolta di poesie o da una corrispondenza epistolare, e così via. A tal proposito l'ipertestualità assume una posizione particolare all'interno del sistema genettiano delle tipologie transtestuali poiché da un lato può contenere dei commenti al testo (così come avviene nel metatesto) e dall'altro lato rappresenta un «architesto *transgenerico*» perché accoglie al suo interno alcuni generi[14], sebbene inferiori, fra cui la parodia.

Ora, prima di fornire per quanto possibile una breve storia della parodia[15], esaminiamone l'etimologia: dal greco παρῳδία, da παρα, presso

---

[14] A proposito della definizione di genere, Genette spiega la funzione di *riattivazione generica*: «Un genere è sempre, tra le altre cose, un fenomeno d'epoca, e in quanto tale non risponde solo a una situazione e a un «orizzonte d'attesa» storicamente situati: esso procede ugualmente […] per contagio, imitazione, desiderio di sfruttare o deviare un flusso di successo e, come dice la locuzione familiare, di «salire sul treno in corsa». […] Si può parlare anche di *contaminazione generica*: è un'imitazione doppia o multipla, è anche una tecnica di trasformazione. «Torniamo all'antico, sarà un progresso», ne consegue che la riattivazione generica vivrà ancora giorni felici – così come l'ipertestualità in generale, che ne è una delle maggiori risorse. Il che non significa, come talvolta banalmente si sostiene, che certe epoche non hanno «nulla da dire»» (1997: 243-244).

[15] Per avere una visione d'insieme più chiara e completa a proposito dell'evoluzione della parodia nei secoli si leggano alcuni estratti presi dalla *Grande Enciclopedia De Agostini*, volume 16 Notto-Pave, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1992: 485: «Tra i più antichi parodisti greci si ricorda il poeta giambico Ipponatte (sec. VI a. C.); ma la più famosa p. della letteratura greca è la *Batracomiomachia*, rifacimento in chiave burlesca dell'epopea omerica; numerose sono inoltre, nelle commedie, le p. dello stile tragico: basti citare le *Tesmoforiazuse* e le *Rane* di Aristofane, in cui è parodiata la poesia di Euripide. Non mancano, nei dialoghi di Platone, allusioni parodistiche allo stile dei sofisti e, in particolare, di Gorgia; più tardi, nella seconda sofistica, il genere parodistico si afferma, come testimoniano alcuni passi di Luciano. Nella

(per indicare somiglianza) e ᾠδή, canto[16]; *parodein* da cui deriva proprio *parodia*, ovvero cantare a lato, quindi cantare stonando o in contrappunto, fino a deformare[17]; secondo il sistema aristotelico (ad incrocio) dei generi poetici la parodia rappresenta il quarto mondo della *Poetica* di Aristotele, che però è rimasto incompiuto nella sua trattazione: «Quanto all'azione bassa nel modo narrativo, essa viene illustrata soltanto tramite riferimenti allusivi a opere più o meno direttamente designate con il termine *parodia*»[18] (Genette 1997: 13). Gli altri generi poetici sono costituiti dalla tragedia (in cui l'azione alta si incontra con il modo drammatico), dall'epopea (il modo narrativo si sostituisce a quello del precedente genere) e dalla commedia (il modo è drammatico e l'azione bassa). Inoltre Aristotele è d'accordo nell'attribuire l'invenzione scritta della

---

letteratura latina, già nel sec. II a. C. la p. fa la sua apparizione con Lucilio […]; ma l'esempio più tipico di p. è costituito da un capitolo del *Satyricon* di Petronio, dove viene parodiato lo stile epico di Lucano. Non sconosciuta nel Medioevo, la p. ha nella letteratura italiana del Trecento il suo rappresentante più significativo in Cenne da la Chitarra, che mise in burla i sonetti di Folgore da San Gimignano; ma la voga si afferma soprattutto nel Rinascimento, da Berni, che parodiò la poesia petrarchesca […]. Nel Seicento, Tassoni, con la *Secchia rapita*, canzonò la poesia eroica classica […]. Nel teatro, fece rumore un *Figlio di Iorio* che procurò al suo autore, E. Scarpetta, una querela da parte di D'Annunzio e un processo dal quale uscì assolto avendo come testimone a difesa Croce. […] Nella letteratura inglese contemporanea, la p. è una delle componenti fondamentali dell'*Ulysses* di Joyce. Nella letteratura francese, gli esempi più riusciti di p. sono alcuni capitoli di Rabelais e il *Virgile travesti* che Scarron compose a imitazione dell'*Eneide travestita* di G. B. Lulli. I *Pastiches* di Proust sono una perfetta e gustosa contraffazione dello stile di alcuni tra i più noti scrittori francesi».

[16] Dal *Vocabolario online Treccani* alla voce «parodìa», http://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/parodia/, web (ultima consultazione il 28 agosto 2017).

[17] Cfr. Genette 1997: 14.

[18] Aristotele, *Poetica*, cap. I citato in Genette 1997: 13.

parodia a Egemone di Taso[19], uno dei poeti greci più influenti della commedia antica il quale, parlando di sé in uno dei componimenti parodici pervenutoci sino ad oggi, ci fa sapere che era stato costretto a lasciare Taso per andare alla volta di Atene in cui si guadagnava da vivere nelle vesti di "rapsodo" o istrione. I rapsodi erano dei cantori professionali che recitavano l'epopea greca[20], in aggiunta verrà loro affidata una seconda accezione per indicare i recitatori di composizioni poetiche popolaresche, conosciuti meglio come "cantastorie"[21].

In cosa consisteva la parodia inizialmente? Genette prova a indagarne la nascita passando al vaglio alcuni dei contributi più influenti che sono stati scritti a tal proposito, dall'*Essai sur la parodie* di Octave Delepierre (1870) che si rifà a sua volta al dizionario di Richelet (1759), il quale sostiene sia il pensiero dell'abate Sallier presente in *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie*

---

[19] Per maggiori informazioni sull'attività letteraria di Egemone di Taso si faccia riferimento all'*Enciclopedia Italiana – Treccani*, http://www.treccani.it/enciclopedia/egemone-di-taso_%28Enciclopedia-Italiana%29/, web.

[20] «In realtà lo stile epico […] non solo costituisce il bersaglio privilegiato dell'imitazione comica e dello sviamento parodistico, ma si trova costantemente al limite dell'autopastiche e dell'autoparodia involontari […]. Il pastiche e la parodia sono inscritti nel testo stesso dell'epopea, e questo conferisce alla formula dello Scaligero un significato più forte di quanto egli probabilmente non pensasse: figlia della rapsodia, la parodia è già presente, e viva, nel seno materno, e la rapsodia, che a sua volta attinge costante nutrimento dal proprio virgulto, è, come i colchici di Apollinaire, figlia di sua figlia. La parodia è figlia della rapsodia e viceversa. […] la parodia è il rovescio della rapsodia […] allo stesso modo naturalmente il comico non è che l'altra faccia del tragico» (Genette 1997: 19).

[21] Alla voce «rapsodo» si interroghino i seguenti dizionari online http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/R/rapsodo.shtml, http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=rapsodo, web (ultima consultazione il 28 agosto 2017).

(1733) sia la *Poetica* di Giulio Cesare Scaligero (1561); fino, andando sempre più a ritroso, al grande lessico e enciclopedia di età bizantina *Suida* stilato con ogni probabilità durante il X secolo. Una cosa è certa e cioè che all'unanimità tutti sostengono che la parodia sia nata dalla "rapsodia", ma si tratta di ipotesi puramente teoriche. Leggiamone alcune:

> Quando i rapsodi cantavano i versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, e trovavano che questi racconti non soddisfacessero l'aspettativa o la curiosità degli uditori, come forma di intermezzo e di distrazione inserivano brevi poemi composti pressappoco degli stessi versi ch'essi avevano recitato, ma dei quali sviavano il senso per esprimere qualcosa di diverso, che potesse divertire il pubblico. È quanto chiamavano parodiare, da *para* e *ode*, controcanto. (Delepierre 1870: 102)

> Come la satira è nata dalla tragedia, e il mimo dalla commedia, così la parodia è nata dalla rapsodia… In effetti quando i rapsodi interrompevano le loro recitazioni si presentavano dei comici, che per distrarre gli animi rovesciavano il significato di quanto si era appena ascoltato. Così vennero chiamati *parodisti*, perché accanto al soggetto serio che era stato proposto ne introducevano tacitamente altri, scherzosi. La parodia è quindi una rapsodia rovesciata, che attraverso delle modificazioni verbali conduce a soggetti comici. (Scaligero 1561: 42)

A tal proposito è curioso notare una certa somiglianza tra la pratica appena descritta dei rapsodi e il *modus agendi* della "posteggia allegra" palermitana cui faceva parte Franco Franchi quando, fin da piccolo, si esibiva per le piazze della città con alcuni suonatori ambulanti. In particolare lui stesso dirà di aver trovato nella parodia una delle sue espressioni artistiche preferite:

> Eravamo quattro, io suonavo la batteria e cantavo, gli altri tre suonavano il violino, la fisarmonica e la chitarra… Avevano cinquanta o sessant'anni, erano

> vecchi, pallidi, tristi, con i capelli bianchi, e suonavano con molta dolcezza. Ogni tanto mi sorridevano: «Canta, Franco!». E io cantavo. […] Cantavo canzoni d'amore. Tutte molto belle, molto tristi. […] Alla fine, c'erano un centinaio di persone, prendevo il piattino e facevo il giro per raccogliere le monetine. […] ci sentivamo artisti, eravamo orgogliosi di essere una «posteggia allegra», che nel gergo si chiamava così non perché fosse allegra. (Giusti 2004: 54)

Inizialmente cantavano brani dolci e melanconici suonando diversi tipi di strumento, giravano addirittura per le case a intonare cantilene su commissione ma fu proprio Franco Franchi ad inserire, ad un certo punto, degli intermezzi comici (così come accadeva ai tempi della rapsodia) perché si accorse che il pubblico anziché "sospirare" voleva ridere. Nacque, così, il suo personaggio profondamente e intimamente legato al gesto parodico:

> Allora la sera, in piazza, dopo mezzora che suonavamo, quando c'era già tutt'intorno una piccola folla, improvvisamente, istintivamente, cominciai a cantare una canzoncina comica che avevo sentito in un teatrino di Catania. […] Era la storia di un bimbo che si chiamava Ercolino e che affrontava il mondo. Cominciai a cantare e intanto suonavo la batteria, ballavo, facevo le stesse mosse che avevo visto fare a Chaplin, le stesse smorfie. […] In quel momento, però, dovette accadere qualcosa di straordinario e irresistibile in quella mia faccia: gli occhi, la bocca, anche i capelli mi si muovevano, e d'un tratto la folla cominciò a ridere. Io continuavo a cantare, e la gente rideva, anche i miei tristi compagni, professori di violino, suonavano e ridevano con le lacrime: una grande risata, che continuò a crescere in quell'angolo di piazza Venezia; accorreva altra gente e subito rideva; vennero i vigili urbani e ridevano pure loro. Forse, in quel momento è nato Franco Franchi. (Giusti 2004: 56)

In principio la parodia non era considerata nemmeno un genere bensì una figura accessoria del testo (*parodia minimale*)[22] che consisteva nel

[22] Nella "parodia minimale" (elegante poiché breve, la cui massima espressione è la citazione fuorviata dal suo significato iniziale) interviene spesso il *calembour* intertestuale che modifica

«conservare tante parole quante sono necessarie per evocare il ricordo [del testo] originale da cui si trae la materia»[23] (Genette 1997: 20), purché venisse concepita per un nuovo soggetto e l'azione perdesse di dignità morale. Pertanto, caratteristica fondamentale della parodia è che il soggetto subisca un processo di trasformazione che il più delle volte comporta un abbassamento dell'azione, al contrario di ciò che avviene in seno al *travestimento burlesco* in cui a essere modificato è solo lo stile e non il soggetto (si pensi al *Virgile travesti* di Paul Scarron del 1648, celebre esempio di tale pratica ipertestuale)[24]. La nuova 'creatura' letteraria, cinematografica, teatrale (di respiro artistico insomma) nasce da una «trasformazione testuale», ai soggetti seri subentrano soggetti umoristici e lo stile del testo parodiato viene restituito quanto più fedelmente possibile. Dal XIX secolo in poi il travestimento burlesco farà parte della cerchia dei gesti parodici e espressioni quali «imitazione burlesca» o «contraffazione grottesca» verranno utilizzate indifferentemente sia per l'una che per l'altra pratica ipertestuale: «Propongo quindi di (ri)battezzare *parodia* lo sviamento semantico di un testo realizzato attraverso una trasformazione

---

inevitabilmente il significato originario del testo. Si pensi ad alcuni titoli presenti nella filmografia di Franco e Ciccio: *Il bello, il brutto, il cretino* (1967), *Brutti di notte* (1968), *Indovina chi viene a merenda?* (1969), *L'ersorciccio* (1975) ecc.

[23] Citazione del trattato dei *Tropes* (1729) di Dumarsais.

[24] Genette afferma che: «Nessuno di questi saggi o articoli menziona come parodia il *Virgile travesti*, ma sempre e solo lo *Chapelain décoiffé*, la *Batrachomyomachia* o *Le Lutrin*» (1997: 24).

minimale, del tipo *Chapelain décoiffé*[25]; *travestimento* la trasformazione stilistica con funzione degradante»[26] (Genette 1997: 26-32) (in altre parole, «trasformazione semantica» la prima e «trasposizione stilistica» il secondo).

TRAVESTIMENTO BURLESCO
CATEGORIA DELL'IPERTESTUALITÀ
PRATICA PARODISTICA
FORMA CANONICA (ETÀ BAROCCA): RISCRITTURA IN OTTONARI E IN STILE VOLGARE DI UN TESTO EPICO, IN PARTICOLARE L'*ENEIDE*
TRAVESTIRE IL SERIO IN BURLESCO
STESSO SOGGETTO, STESSA AZIONE
MODIFICAZIONE DI STILE
PRESENZA DI ANACRONISMI
ESEMPI: *ENEIDE TRAVESTITA* (1633) DI GIAMBATTISTA LALLI, *VIRGILE TRAVESTI* DI PAUL SCARRON (1648)

Le forme artistiche del secolo precedente sono state motivo di esortazione nei confronti delle vigenti teorie sulla parodia, che necessitavano di essere riesaminate e riformulate anche in vista dei nuovi cambiamenti culturali e delle moderne (o meglio "postmoderne") manifestazioni artistiche di tale pratica pervasiva[27]. Ora, che la parodia rielabori "situazioni dal

[25] Lo *Chapelain décoiffé* è un'opera collettiva in cui si parodiano alcune scene del *Cid* che vide la luce nel 1665.
[26] Per un approfondimento del travestimento burlesco si veda anche il capitolo XII in Genette 1997: 63-72. Tutte le tabelle presenti nel testo sono mie.
[27] A proposito di una disamina delle teorie esistenti circa la parodia, Linda Hutcheon provvede a sottolineare che «two convictions therefore have remained firmly in place: - first, that theory should be derived from (and not imposed upon) art, and second, that the ways modern and postmodern art works have taught us to rethink parody», Hutcheon 2000: *Introduction* (utilizziamo l'edizione pubblicata nel 2000).

mondo"[28] è una verità risaputa poiché ingloba al suo interno tensioni storiche tipiche del periodo in cui opera, essendo essa stessa un riflesso del passato nel presente. Partendo dalla definizione di Michail Bachtin che vede la parodia come una forma di «authorized transgression»[29] alla maniera del «*rire carnavalesque*»[30] - con cui condivide il paradosso di essere «une subversion légalisée bien que non-officielle»[31] e per cui *conditio sine qua non* è che le venga riconosciuta «une certaine institutionalisation esthétique qui permette la reconnaissance de formes et de conventions stables et familières»[32] - Linda Hutcheon in *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*

---

[28] Nell'espressione "situazione nel mondo" sono inclusi anche il tempo e il luogo, il quadro ideologico di riferimento, il contesto personale e sociale di colui che attua la parodia (*encoder*) ma anche di colui che dovrebbe decifrarla (*decoder*). Perché non esiste parodia senza una totale comprensione da parte del ricevente, come specifica la stessa Hutcheon: «but without the consciousness (and then interpretation) of that discursive doubling by the perceiver, how could parody actually be said to exist, much less "work"?» (2000: *Introduction*).

[29] «The parodic text is granted a special licence to transgress the limits of convention, but, as in the carnival, it can do so only temporarily and only within the controlled confines authorized by the text parodied – that is, quite simply, within the confines dictated by "recognizability"» (*ivi*: 75). Per un ulteriore approfondimento si faccia riferimento ai saggi *Il cronotopo rabelesiano* e *Le basi folcloriche del cronotopo rabelesiano* contenuti in Bachtin 2001: 313-372.

[30] Si legga anche Yen-Mai Tran-Gervat, "Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique", in *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006: 5-6, https://narratologie.revues.org/372, online (ultima consultazione 20 settembre 2017): «Pourtant, L. Hutcheon insiste avec Bakhtine sur l'ambivalence de la force de subversion que représente la parodie, de manière analogue au «rire carnavalesque» qu'il définit dans ses textes sur Rabelais et Dostoïevski. L'expression «authorized transgression» utilisée par L. Hutcheon résume le paradoxe du carnaval comme celui de la parodie: Bakhtine décrit le carnaval médiéval comme une subversion temporaire de l'ordre social et ecclésiastique, ce qui suppose que ces fêtes sont tolérées, légalisées par les autorités elles mêmes […] L'analogie entre le carnaval et la parodie permet à L. Hutcheon de souligner que la parodie, en même temps qu'elle déforme et subvertit sa cible, la conserve et la respecte, en l'intégrant de manière reconnaissable dans sa propre forme».

[31] Hutcheon 2000: 74-75, citato anche in Yen-Mai Tran-Gervat 2006: 5-6.

[32] *Ibid.*

(1985) propone di definirla «as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity» (Hutcheon 2000: *introduction*). La parodia ha in sé l'effetto conservativo tipico della ripetizione ma è in potenza rivoluzionaria poiché evidenzia le differenze che intercorrono tra il testo parodiante e il testo di riferimento[33]; essa ha sempre un impatto ed è fortemente legata al contesto storico-artistico in cui si inserisce e alla relazione che instaura con il suo lettore/spettatore (per utilizzare l'espressione di Hutcheon è «context and discourse-dependent» (*ibid.*)). La parodia e il testo parodiato lavorano insieme pur rimanendo ben distinti nelle loro forme e contenuti per dare così piena attuazione al gesto parodico nella mente del ricevente (*decoder*), al quale è richiesta una conoscenza (seppur minima) dell'ipotesto: «Parody depends upon recognition and therefore it inevitably raises issues of both the competence of the decoder and the skill of the encoder. Parody is indeed on the eye of the beholder» (*ibid.*). Capacità del ricevente, dunque, di saper leggere tra le righe gli "ammiccamenti"[34] che l'autore rivolge a quel lettore/spettatore più avveduto che sarà in grado di poterli apprezzare. Il *double coding* nasce proprio in seno a questo gioco intertestuale in cui il pubblico più "di nicchia" è in grado di comprendere i meccanismi colti (vale

[33] E sempre a proposito della parodia e del carnevale, Hutcheon sottolinea che «parody can, like the carnival, also challenge norms in order to renovate, to renew» (2000: 76).
[34] Cfr. U. Eco, "Ironia intertestuale e livelli di lettura", *Sulla letteratura*, Milano, Bombiani, 2002: 227-253.

a dire gli elementi intertestuali) dell'opera in questione - ove due o più testi sono interconnessi tra loro – avendo così una percezione più chiara del testo rispetto a un pubblico meno allenato e dunque meno consapevole[35].

PARODIA
MODALITÀ INTERTESTUALE COMPLESSA
GENERE DELL'IPERTESTO (TESTO B, DI SECONDO GRADO)
TRASFORMAZIONE SEMPLICE O DIRETTA (SI PARLA DI TRASFORMAZIONE TESTUALE)
METATESTUALE E ARCHITESTO TRANSGENERICO
DA ΠΑΡΑ, PRESSO (PER INDICARE SOMIGLIANZA) E ᾠΔή, CANTO; PARODEIN DA CUI DERIVA PARODIA, OVVERO CANTARE A LATO, QUINDI CANTARE STONANDO O IN CONTRAPPUNTO, DEFORMARE
QUARTO MONDO DELLA POETICA DI ARISTOTELE: AZIONE BASSA E MODO NARRATIVO
EGEMONE DI TASO, INVENTORE DELLA SCRITTURA PARODICA
LA PARODIA NASCE DALLA RAPSODIA
INIZIALMENTE PARODIA MINIMALE, FIGURA ACCESSORIA DEL TESTO (AD ES. IL CALEMBOUR INTERTESTUALE)
MODIFICAZIONE DEL SOGGETTO E ABBASSAMENTO DELL'AZIONE
SI CONSERVA LO STILE DEL TESTO PARODIATO
"SITUAZIONE NEL MONDO": TEMPO E LUOGO, QUADRO IDEOLOGICO DI RIFERIMENTO, CONTESTO PERSONALE E SOCIALE DI ENCODER E DECODER
TRASGRESSIONE AUTORIZZATA
UNA FORMA DI RIPETIZIONE CON DISTANZA CRITICA IRONICA, CHE SEGNA LA DIFFERENZA PIUTTOSTO CHE LA SOMIGLIANZA
CONSERVATIVA E RIVOLUZIONARIA
DIPENDENTE DAL CONTESTO E DAL DISCORSO
LEGATA AL FRUITORE

[35] Per un approfondimento si veda cfr. Eco 2002: 227-253.

Ma è altresì necessario da parte del ricevente il riconoscimento di quella particolare interazione verbale che l'*ironia* mette in pratica nei confronti del testo parodiato, per cui rappresenta una vera e propria strategia retorica. Nella letteratura e nelle arti performative e visive l'*ironia* e la parodia sono diventate il mezzo principale per creare nuovi livelli di significato e di illusione. Hutcheon si era già occupata dell'aspetto dell'ironia in *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1995) definendola, al pari del gesto parodico, «a form of indirect as well as double-voiced discourse» (Hutcheon 2000: *introduction*) – non a caso il dio della parodia è identificato nella figura di Giano al quale sono state affidate due teste che guardano contemporaneamente nella direzione opposta (*encoder* e *decoder*, ma anche passato e presente compresenti[36]). Hutcheon preferisce parlare di *ironia* e non di *comico* perché solo attraverso la decodifica dell'intento ironico dell'*encoding agent*, cioè di colui che realizza la parodia, si può investigare il testo in profondità e scrutare i limiti della prassi parodica stessa (sempre se di limiti si possa parlare, vista la sua vorace adattabilità a qualunque *medium* e pratica artistica). Nello specifico l'ironia opera su due livelli, uno semantico e l'altro pragmatico: il primo si attua, appunto, nella semantica delle parole su un piano microcosmico (ciò che si

[36] Compresenti saranno anche nella natura della parodia: la questione dell'autorappresentazione e dell'autoreferenzialità, il livello metatestuale e, come vedremo più avanti, la prassi intertestuale.

intende dire *versus* ciò che si è detto) e produce parallelamente un effetto ridicolizzante a spese di qualcosa o di qualcuno; il secondo ha funzione pragmatica e esprime un giudizio che il più delle volte è negativo (perché l'ironia, praticamente, giudica)[37]. Ma questa ironia può essere ludica o denigratoria, può criticare in maniera costruttiva o distruttiva e rappresenta per la parodia una forma di espressione sofisticata, fortemente legata al grado di comprensione del pubblico-interprete a cui si rivolge. Si legge, ancora in Hutcheon, a proposito dello stretto legame che congiunge l'ironia alla parodia:

> A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. […] The pleasure of parody's irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual "bouncing" […] between complicity and distance. […] It is about this combination of respectful homage and ironically thumbed nose that often characterizes the particular kind of parody we shall be considering […] Irony is "subtractive" in terms of strategy in its directing of the decoder away from the surface meaning. Unlike imitation, quotation, or even allusion, parody requires that critical ironic distance. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. (2000: 32-34)

IRONIA
UN ASPETTO DELLA PARODIA, UNA STRATEGIA
ESPRESSIONE SOFISTICATA
UNA FORMA DI DISCORSO DOPPIO E INDIRETTO
LIVELLO SEMANTICO: CIÒ CHE SI INTENDE DIRE CONTRO CIÒ CHE SI È DETTO
EFFETTO RIDICOLIZZANTE A SPESE DI QUALCOSA O DI QUALCUNO
LIVELLO PRAGMATICO: L'IRONIA GIUDICA

[37] Cfr. "The pragmatic range of parody" in Hutcheon 2000: 50-68.

RISPETTOSA, LUDICA, DENIGRATORIA, GIUDIZIO COSTRUTTIVO/DISTRUTTIVO
INDAGA I LIMITI DELLA PARODIA

1.2 *L'intertestualità di genere*

> *Tra questi due estremi – la necessità della ripresa e la necessità di liberarsi dalla ripresa – si colloca ogni nuova creazione letteraria*
>
> *Così come la specificità dell'architettura postmoderna è stata individuata nella duplicità del discorso, ossia nella contaminazione di stili diversi, per cui non si ha mai un solo stile, ma sempre la mescolanza di due o più stili diversi (moderno e classico, moderno e barocco, e così via), allo stesso modo la cifra caratterizzante della letteratura postmoderna potrebbe consistere nella esasperata pratica intertestuale*
>
> Marina Polacco
> *L'intertestualità*

La contemporaneità è un pullulare sconfinato di 'esperienze' intertestuali, di scritture che si rifanno ad altri testi ma i cui autori sentono la necessità di superare tali testi per dare alla luce qualcosa di nuovo e originale. La parola del testo dialoga con le parole di opere che l'hanno preceduta confermando, ancora una volta, la natura "dialogica" del processo di creazione letteraria di cui Michail Bachtin parla a proposito del romanzo *polifonico*[38]: «*Il romanzo polifonico è tutto dialogico*. Fra tutti gli elementi della

[38] Per un approfondimento del genere romanzesco *polifonico* e della parola *bivoca* si veda M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1963 (*Dostoevskij. Poetica e*

struttura del romanzo sussistono rapporti dialogici». Rapporti dialogici che ritroviamo anche e soprattutto nel testo filmico e la cui attualizzazione più feconda, in quel particolare periodo della storia d'Italia che va dagli anni Sessanta a fine anni Settanta del secolo scorso, si realizza nella prassi parodica: la parodia è infatti una delle forme principali di *intertestualità*[39].

Le linee di demarcazione dell'intertestualità oscillano tra coppie di concetti contrastanti, abbiamo da poco enunciato i concetti di originalità e tradizione per cui «le precedenti scritture sono allo stesso tempo un ostacolo da superare e un aiuto di cui non si può fare a meno» (Marina 1998: 9); l'altro fronte riguarda quella «grezza materia, che lo spirito dell'artista configurò nella nuova forma»[40] (*ivi*: 26), vale a dire l'opera letteraria o cinematografica in sé che ha significato solo se inserita in un sistema letterario o cinematografico e dunque messa in correlazione con altri testi (unicità e autonomia di ogni

---

stilistica, trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino: Einaudi, 1968) e "La parola nel romanzo" contenuto in Id., 1979: 83-108: «L'esistenza della parola bivoca ha conseguenze sul genere romanzesco (in sé fortemente dialogico) e sulla forma polifonica. Mentre la parola oggettiva (parola diretta di un personaggio) può solo *imitare*, la parola bivoca può *stilizzare*, *parodizzare*, *polemizzare*, poiché, in quanto «parola con orientamento sulla parola estranea», permette gradi maggiori o minori di allontanamento dall'intenzionalità dell'autore. La «parola neutra», immediatamente indirizzata sul suo oggetto come espressione dell'ultima istanza semantica di chi parla, e la «parola oggettiva» del personaggio raffigurato non possono produrre alcuna stilizzazione, ossia evocazione di un rapporto fra la parola espressa in un testo e la parola, simile o modificata, dell'orizzonte di esperienze linguistiche dell'enunciatario» (1968: 258-259).

[39] Fu la semiologa francese Julia Kristeva ad introdurre per la prima volta il termine «intertestualità» nel 1977 nell'ambito di un saggio su Bachtin e l'analisi strutturale del racconto, cfr. J. Kristeva, *La parola, il dialogo e il romanzo*, in M. Bachtin, *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, Bari, Dedalo, 1977.

[40] Croce, Benedetto, "La ricerca delle fonti", in *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910, citato in Marina 1998: 26.

singola opera/pellicola *versus* sistema letterario/cinematografico)[41]; e infine i concetti di immediatezza e letterarietà[42] (nel nostro caso va misurata la 'filmicità' di una pellicola, e cioè quanto questa si allontani da una rappresentazione autentica del reale). A tal proposito, un chiaro esempio di 'cinema immediato' che abbia voluto donare allo spettatore un'istantanea della quotidianità è stato il neorealismo cinematografico italiano[43]. Vi si avvicinano anche alcune forme documentaristiche: si pensi ai film etnografici dell'ingegnere e regista francese Jean Rouch, a metà strada tra il documentario e il *cinéma vérité*[44] dilagante in Francia subito dopo la proiezione al Festival di Cannes di *Chronique d'un été* (1960) diretto dallo stesso Rouch e dal sociologo francese Edgar Morin - il quale per primo provò a coniare un termine che

---

[41] A tal proposito «noi leggiamo ogni singola opera riferendola, almeno implicitamente, a un modello di genere, o a un *modo letterario*», è difatti la «memoria di genere» a garantire la leggibilità di un'opera, cfr. Marina 1998: 31.

[42] Marina 1998: 11.

[43] «All'origine di questo percorso si trova un'interpretazione originale del Neorealismo cinematografico italiano, in particolare dei film di R. Rossellini e della coppia De Sica-Zavattini, nei quali venne sottolineato il primato del 'fatto' rispetto alla 'inquadratura' e al 'montaggio', che fanno del film il veicolo di un senso predeterminato», *Enciclopedia del Cinema online* alla voce «Cahiers du cinéma», http://www.treccani.it/enciclopedia/cahiers-du-cinema_(Enciclopedia-del-Cinema)/, web; «Di qui l'opzione per vicende e personaggi dell'umile quotidianità contemporanea; la preferenza per i volti anonimi, spesso per attori non professionisti; il rifiuto del teatro di posa e la scelta prevalente degli ambienti e di un parlato naturale, a volte dialettale, mai da doppiaggio», *Enciclopedia Treccani online* alla voce «neorealismo», http://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo/, web (ultima consultazione 5 settembre 2017). Per un approfondimento del cinema neorealista si veda D. Bordwell, K. Thompson, *Storia del cinema. Un'introduzione*, D. Bruni, E. Mosconi (a cura di), Milano, McGraw-Hill, 2010, 205-215.

[44] Si veda *ivi*: 512-515 e *Enciclopedia del Cinema online* alla voce «Cinéma vérité», http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-verite_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, web (ultima consultazione il 7 settembre 2017).

definisse il nascente stile cinematografico (poi tradotto in italiano con l'espressione di «cinema diretto»[45]).

Ora, andando alle origini della storia della letteratura, essa ci insegna che l'imitazione di altre scritture è la pratica più diffusa fin dall'antichità e che "citazione", "glossa" e "commento" sono le prime forme letterarie in assoluto:

> La letteratura latina nasce *imitando* – o addirittura *traducendo* – la letteratura greca; le letterature romanze nascono dalla ripresa e dal travisamento del patrimonio classico; la letteratura volgare italiana dall'importazione dei modelli francesi e occitanici, e così via. […] Gli scrivani nei monasteri in un primo momento si limitano a *copiare* i documenti del passato, poi cominciano a *manipolare* i testi, a smontarli e rimontarli creando accostamenti e continuità, per arrivare infine al *commento* e alla *scrittura d'autore*. (Polacco 1998: 13-14)

Di conseguenza l'intertestualità è figlia di quell'atteggiamento di *aemulatio* di autori precedenti o, in altre parole, nasce dalla comparsa dei primi grandi modelli letterari (si pensi ai capolavori omerici dell'*Odissea* e dell'*Iliade* o al libro delle *Sacre scritture* che, ad esempio, ha influenzato l'intera produzione letteraria del Medioevo[46]); il gioco intertestuale è (quasi) sempre

---

[45] Interessante è, a riguardo, il film documento *Les maîtres fous* di cinque anni precedente sui rituali di possessione Hauka - quale chiara risposta di resistenza nei confronti del colonialismo britannico imperante in quegli anni – che Rouch riprese integralmente dal vivo nelle sue tre fasi di possessione, *trance* e immolazione di un animale.

[46] Si veda a tal proposito Marina 1998: 14: «La letteratura medievale nasce all'incrocio di una duplice dipendenza: da una parte i modelli classici, espressione di una forma letteraria perfettamente compiuta, dall'altra l'egemonia ideologica del cristianesimo, che impone di rivedere quella stessa tradizione secondo una prospettiva del tutto inedita, e che solo lentamente concede spazio a forme di scrittura che non siano ripresa e meditazione della Scrittura per eccellenza». Per quanto riguarda la parodia sacra si veda P. Vecchi Galli (a cura

intenzionale nel senso che «prevede l'assunzione consapevole di un modello […] (l'ipotesto) che viene in tutto o in parte rivisitato in una nuova opera» (Vecchi Galli 2007: 55). *Intertestualità di genere*, dunque, poiché le singole rappresentazioni che di quel genere esistono si rifanno ad un modello[47] astratto e esemplare (ben preciso) come quelli appena citati[48]:

> si tratta di una forma convenzionalmente stabilita e storicamente determinata, ricavata *a posteriori* da una serie di concrete realizzazioni testuali o identificata in un'opera ritenuta esemplare […]. Per questo l'intertestualità di genere si realizza sempre su due livelli: il modello astratto e le singole realizzazioni che di quel genere sono ritenute esemplari[49]. (Polacco 1998: 32)

---

di), *Sussidiario di letteratura italiana*, Bologna: Archetipolibri, 2007, p. 59: «la parodia […] che non è necessariamente fondata sul comico: nel Medioevo il *contrafactum* è la parodia sacra, e anche Dante, che pure raramente la adotta, ne presenta alcuni casi, specialmente nell'*Inferno*), che, rovesciando nella lingua (e in questo caso si dà la parodia linguistica) o nei contenuti l'autorevolezza di un modello, innesca un collegamento fra due testi».

[47] Per un chiaro delineamento a proposito dell'intertestualità di genere si prenda in considerazione anche il saggio di R. Bauman, *Genere del discorso/Genre*, contenuto in A. Duranti (a cura di), *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, A. Perri, S. Di Loreto (trad. di), Roma, Meltemi, 2002, pp. 127-131. «L'intertestualità di genere è un mezzo per portare in primo piano l'organizzazione abituale, convenzional-formale, pragmatica e tematica del discorso; tuttavia quel medesimo intreccio relazionale mostra anche che la sola convenzione alla base di un genere non basta a dar conto della configurazione formale-pragmatica-tematica di un qualunque enunciato specifico. Ciò accade perché il modo in cui un testo particolare si adatta al suo modello di genere – o ad altre occorrenze dello stesso tipo generico – non è mai perfetto: elementi legati a una contestualizzazione nel qui-ed-ora vengono inevitabilmente alla luce ed entrano a far parte del processo discorsivo creando dei legami con le forme di discorso adiacenti, con l'interazione sociale in corso, […] e con altri fattori situazionali ed extrasituazionali che interagiscono con i quadri orientativi offerti dal genere, assegnando un carattere specifico alla produzione e ricezione dell'enunciato» (*ivi*: 129).

[48] Inoltre il poema eroicomico della *Secchia rapita* scritto da Alessandro Tassoni e pubblicato qualche anno più tardi rispetto alla sua stesura definitiva (1622) «ci mostra che il genere – attraverso le sue realizzazioni esemplari – può essere non solo ripreso, ma anche parodiato, contraffatto, confutato» (Marina 1998: 34). *Parodiato*, dunque.

[49] Si veda anche *ivi.*: 42: «Intertestualità di genere che presuppone un insieme più complesso costituito allo stesso tempo da una serie di ricorrenze tematiche, forme espressive e strutture narrative, la ripresa isola alcuni elementi specifici: temi, personaggi, figure narrative (l'innamoramento, la morte, il viaggio ecc.) acquistano il valore di *archetipi* dell'immaginario narrativo».

Improvvisamente, soprattutto in epoca postmoderna, «tutto [diventa] compresente e può essere simultaneamente fruito» (Marina 1998: 37), ma ciò su cui è necessario porre l'attenzione non è solamente la quantità di materiale che emigra da un testo all'altro (a volte trascurabile)[50], quanto piuttosto la *funzione* che vi è dietro ogni nuova creazione intertestuale – che si tratti o meno di parodia - e il *contesto* in cui essa si inserisce. Per fare un esempio, le parodie ispirate ai film di spionaggio della saga di James Bond - di cui Franchi e Ingrassia offrono, tra gli altri, una dimostrazione significativa in *Due mafiosi contro Goldginger*[51] (1965) diretto da Giorgio Simonelli - esplodono in pieno boom economico (contesto) e sono portatrici anch'esse (al pari dell'ipotesto) di un certo grado di emancipazione (funzione)[52], possibilmente estranea a quel pubblico di profondità che tanto le ha apprezzate. «In tali pellicole le ricorrenze tematiche e/o formali del testo di riferimento vengono esasperate e portate all'eccesso, si procede per accumulo o per divagazioni» (Marina 1998:

---

[50] A proposito del ruolo della memoria di genere nel processo di significazione di un film, quale gioco intertestuale, Paolo Noto sostiene che: «L'intertestualità qui delineata non è un problema di comprensione del testo o di parti di esso. La condivisione e il riconoscimento di pseudo-memorie non conduce primariamente alla decodifica del film, quanto alla possibile partecipazione a comunità di interpretazione e di consumo del testo. La letteratura orientata dall'intertestualità di genere […] si distacca così dalle pratiche colte di approfondimento: il riconoscimento delle influenze e dei rimandi è solo un passaggio necessario verso la condivisione dell'esperienza del testo in termini necessariamente comunitari», cfr. Id., *Dal bozzetto ai generi: il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011, p. 28.

[51] Si faccia riferimento al paragrafo *1.4.2 À la façon de James Bond:* Due mafiosi contro Goldginger *di Giorgio Simonelli (1965)*.

[52] Un nuovo tipo di emancipazione, questa, con ogni probabilità lontana dalla vita di un contadino, pescatore o immigrato meridionale ad esempio.

35, 39): ad esempio, James Bond muore subito a inizio film e l'auto superaccessoriata che avrebbe dovuto accompagnarlo durante l'operazione *Goldfinger* (qui parodiato in *Goldginger*) si trasforma in motivo di pura comicità per il duo comico palermitano e per il caratterista Nino Terzo, perché non funziona per come dovrebbe. Nei riguardi di personaggi del calibro di James Bond, i quali possono essere considerati dei veri e propri «*segni aperti*, figure in attesa di compimento», figure emblematiche, Polacco scrive:

> Può capitare così che alcuni personaggi acquistino vita propria rispetto alle opere che li contengono, e riescano a sopravvivere e a reincarnarsi nelle opere successive. […] questi personaggi risultano immediatamente riconoscibili e identificabili grazie alla presenza di una serie di attributi fissi, una specie di 'pacchetto di qualità' composto da tratti caratteriali, sentimenti, istinti, esperienze vissute, desideri. (1998: 42-43)

Pacchetto di qualità che, come vedremo più avanti, il regista Simonelli smentisce in modo audace già dalla scelta di Franco e Ciccio nei panni di "agenti segretissimi"; a proposito di cui Polacco afferma che: «la ripresa può avvenire anche nel segno della confutazione ironica e della demistificazione […] il personaggio perde la sua *aura*, la sua statura eroica o comunque sublime, e viene denudato, mostrato nella sua presunta verità» (*ivi*: 48).

INTERTESTUALITÀ
RAPPORTI DIALOGICI TRA I TESTI
COPPIE DI CONCETTI CONTRASTANTI: ORIGINALITÀ VERSUS TRADIZIONE PELLICOLA SINGOLA VS. SISTEMA CINEMATOGRAFICO IMMEDIATEZZA VS. LETTERARIETÀ (FILMICITÀ)
ATTEGGIAMENTO DELL'AEMULATIO
INDAGARE LA FUNZIONE E IL CONTESTO DELLA PRATICA INTERTESTUALE
QUANTITÀ DI MATERIALE CHE PASSA DA UN TESTO ALL'ALTRO (TRASCURABILE)
INTERTESTUALITÀ DI GENERE: MODELLO ESEMPLARE (AD ES. "LA TRILOGIA DEL DOLLARO" DI SERGIO LEONE 1964-1966) PARODIE A SEGUITO (AD ES. *PER UN PUGNO NELL'OCCHIO* DI MICHELE LUPO 1965 E *IL BELLO, IL BRUTTO, IL CRETINO* DI GIOVANNI GRIMALDI 1967)
PARODIA COME UNA DELLE FORME PRINCIPALI DELL'INTERTESTUALITÀ
IBRIDAZIONE, MESCIDANZA, MESCOLANZA DI MODELLI DIVERSI
RICORRENZE TEMATICHE E/O FORMALI DEL TESTO DI RIFERIMENTO ESASPERATE E PORTATE ALL'ECCESSO; SI PROCEDE PER ACCUMULO O PER DIVAGAZIONI

1.3 *L'imitazione stilistica: teorie e pratiche del pastiche e della caricatura*

Avez-vous essayé de lire des textes de Chateaubriand? C'est magnifiquement ennuyeux. Jules Lemaître disait que son œuvre provoquait «un long bâillement».
L'ennui. Voilà donc la première caractéristique que le pastiche devait mettre en vedette.
Si je vous citais des phrases authentiques de Chateaubriand, vous me prendriez pour un farceur: «Ma brochure eut un profond retentissement sur tout l'univers»; ou bien «J'ai écrit de l'histoire, et j'en ai fait». Chateaubriand considérait qu'il y avait eu au monde quatre hommes qui comptaient Jules César, Louis XIV, Napoléon. Le quatrième, c'était lui. Il en était persuadé. Il l'a dit. Il l'a écrit.
Donc: ennui, orgueil.

Ajoutez: exotisme. Chateaubriand est l'un des premiers grands prosateurs qui se soient appliqués à décrire des décors de pays lointains. Même, à en juger par le journal de son valet de chambre, il lui est arrivé de décrire des pays où il n'était jamais allé. Il en résulte certaines erreurs dans les noms de plantes et d'oiseaux. Nous avons tiré parti de cette faiblesse avec empressement.
Enfin: romantisme. Chateaubriand est du temps où les héros de romans pleuraient, pleuraient, comme des madeleines, versaient des torrents de larmes

Paul Reboux
Préface à l'ouvrage de Georges-Armand Masson,
À la Façon de

Il *pastiche*[53] è sempre stato trascurato fra i critici e i teorici del mondo letterario - almeno fino alla prima metà del secolo precedente[54] - molto probabilmente per la sua stretta relazione con generi considerati secondari (se non addirittura "bassi" e volgari) quali il comico e il burlesco, che in un certo

[53] Si faccia riferimento anche alle voci «pastìccio» e «pastiche» della *Grande Enciclopedia De Agostini*, volume 16 Notto-Pave, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1992, p. 521: «3) Opera teatrale ottenuta unendo pagine tratte da lavori diversi (p. es. arie da opere di uno o più autori) e adattandole secondo le necessità di un nuovo libretto. Anche opera scritta in collaborazione da autori diversi. La pratica di costruire opere come centoni di brani diversi preesistenti era tutt'altro che rara nel sec. XVIII […]». Alla voce «pastiche»: «Opera letteraria, musicale, ecc. in cui l'autore ha deliberatamente imitato una o più spesso varie altre opere; pasticcio, centone». Per un ulteriore approfondimento del concetto di *pastiche* si consigliano P. Aron, *Histoire du pastiche: le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 e A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

[54] «Secondo il critico americano Fredric Jameson […] la forma prediletta dagli scrittori postmoderni è il *pastiche*, ossia la mescolanza incongrua delle imitazioni e dei modelli […]. In effetti, l'imitazione degli stili, la contaminazione di generi e scritture diverse, la riscrittura di opere preesistenti sono caratteri ricorrenti della produzione di molti autori contemporanei» (Marina 1998: 23-24).

senso andavano contro il buon gusto della società dell'epoca[55]. Il pastiche, sottovalutato o più semplicemente ignorato, ieri come oggi, non deve essere visto esclusivamente come una mera trasgressione ludica nei confronti del proprio modello di riferimento ma, piuttosto, come un'inclinazione dell'artista che sfrutta al massimo i meccanismi e le peculiarità dei testi che prende di mira per poterli riattivare e donare al pubblico sotto una veste "nuova", diversa[56]. Il pastiche è più comunemente definito come l'imitazione delle qualità e dei difetti propri di un autore o di un insieme di testi[57], diffusosi soprattutto a partire dall'epoca rinascimentale quando gli autori moderni diventavano via via il bersaglio prediletto dei loro successori:

> Par ailleurs, le pastiche ne peut être dissocié de l'histoire de l'enseignement puisqu'il se fonde sur l'imitation de modèles canoniques. Il met enfin en jeu des questions essentielles de l'art des lettres, en ce qu'il renvoie au style, à la

---

[55] Cfr. Aron 2008: *Introduction*.

[56] *Ibid*. Si legga anche Genette 1997: 91: «l'imitazione diretta, in letteratura e in musica, e contrariamente a quanto avviene nelle arti plastiche, è un'operazione priva di qualsiasi valore. In questi casi riprodurre non significa nulla, mentre imitare presuppone un'operazione più complessa al termine della quale non si avrà più una semplice riproduzione bensì una produzione nuova: quella di un altro testo nello stesso stile, di un altro messaggio nello stesso codice».

[57] «Le pastiche touche ainsi, par sa nature même, à plusieurs domaines, les uns appartenant à la tradition littéraire et les autres à des réalités connexes. On peut le considérer dans sa relation aux registres du comique, du satirique, ou du polémique, et en regard de genres comme le travestissement, le burlesque, le grotesque, la parodie ou la charge. Sa fonction est alors critique ou divertissante, et elle concerne des milieux très divers. Mais le pastiche doit aussi être mis en rapport avec les questions juridiques, car il touche au plagiat, à la falsification, aux supercheries et à la supposition d'auteur. Parce qu'il est pratiqué dans des ateliers de peintres ou chez les musiciens avant de s'imposer dans le monde des lettres, il relève de l'esthétique comparée, à laquelle il tient égalemnt comme une catégorie du goût, et de l'esthétique générale, à traves les notions d'originalité et de tradition» (Aron 2008: 6).

> transformation des textes, au statut social des auteurs, à la signature et à l'identité des écrivains. (Aron 2008: 6)

Sia che omaggi sia che voglia sminuire la 'melodia' del modello da cui attinge, il pastiche dà origine ad una scrittura, o meglio riscrittura, che è mimetica e analitica al tempo stesso - le cui condizioni di imitazione "letteraria" o "filmica" vengono prontamente dichiarate dal *pasticheur* in un patto sancito con il proprio lettore/spettatore[58] - e di cui è opportuno indagare la funzionalità per poter fruire al massimo del gioco di *interstile*[59] messo in atto:

> è importante non limitarsi all'individuazione di singole strategie formali o retoriche (di per sé non caratterizzanti), ma accertare la loro funzionalità, il rapporto che esse intrattengono con le tematiche prevalenti. Si tratta cioè di non isolare le strategie formali e retoriche dal piano dei contenuti, di considerare l'opera nel suo insieme e non nei suoi singoli aspetti. Come al solito, non bisogna considerare solo cosa viene detto o come viene detto, ma l'unità inscindibile di *ciò che viene detto e del modo in cui viene detto*. (Polacco 1998: 24-25)

---

[58] «Un testo può funzionare pienamente come pastiche solo se a suo riguardo viene stipulato, fra l'autore e il pubblico, il "contratto di pastiche". Tale contratto viene sancito specificando esplicitamente, in qualche punto e in qualche forma, il nome dell'imitatore e insieme quello dell'autore imitato: *qui X imita Y*. […] Può anche succedere che l'allusività parodica del titolo funzioni potenzialmente come designazione del modello e quindi, implicitamente, come dichiarazione di pastiche» (Genette 1997: 145-147). Anche Hutcheon parla di una condizione minima essenziale per l'attuazione della pratica parodica e del pastiche premettendo che il pastiche, al contrario della parodia, evidenzia le similitudini con l'ipotesto anziché le differenze: «Parody is a bitextual synthesis, unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference. Both require that the decoder construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a backgrounded context. […] It is true that, if the decoder does not notice, or cannot identify an intended allusion or quotation, he or she will merely naturalize it, adapting it to the context of the work as a whole» (2000: 33-34).

[59] In merito al "gioco interstilistico" scrive Hutcheon in 2000: 38: «Pastiche operates more by similarity and correspondence; pastiche usually has to remain within the same genre as its model; it involves the interstyle, not the intertext».

Da un punto di vista strutturale e tassonomico, Genette colloca le pratiche del *pastiche* e della *caricatura*[60] nella categoria dell'ipertestualità insieme alle forme già descritte di *parodia* e *travestimento burlesco* che, come abbiamo visto precedentemente, vengono considerate parimenti dei generi canonici inferiori. Vi sono però delle differenze sostanziali fra le pratiche ipertestuali appena menzionate, in particolare se si considera la *modalità con cui viene ripreso l'ipotesto* e il *registro dell'operazione* che si sceglie di utilizzare: si predilige un registro *ludico* per la parodia e il pastiche e *satirico* per il

[60] Per un approfondimento del gesto caricaturale si leggano alcuni estratti presi dalla *Grande Enciclopedia De Agostini* alla voce «caricatura», volume 5 Brieg-Caspe, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1992, pp. 453-455: «2) Raffigurazione che accentua tratti caratteristici e deteriori di una persona o di una situazione e ne dà un'immagine ridicola e grottesca […]; *metter in c.*, rappresentare in modo ridicolo e pungente, beffare. 3) Imitazione goffa e mal riuscita che risulta involontariamente comica […]. Nei sec. V e IV a. C. si diffonde la c. vera e propria – spesso in parodie di scene mitologiche […]. In età ellenistica e romana la c. deriva soprattutto dall'ambiente alessandrino: […] fino alla c. del Crocifisso con testa asinina graffito nella domus *Gelotiana* del Palatino. […] Ma è con Leonardo da Vinci che si apre in Italia il vero periodo della caricatura moderna dove il disegno, bonariamente umoristico, si volge alla ricerca dei caratteri del personaggio in esame. […] Di questo periodo non vanno dimenticate le analoghe ricerche condotte da Dürer. Il Seicento ha come tipici rappresentanti della c. nomi di rilievo come quelli dei Carracci, di Mitelli, di Bernini, di Guercino, i quali con pochi tratti erano capaci di evidenziare i difetti e i pregi di un personaggio. […] Nel Settecento [ricordiamo, fra gli altri] Goya in Spagna. […] La c. del sec. XIX, di predominante tono satirico-politico, ebbe ampio sviluppo in tutta Europa, trovando un potente di diffusione nella stampa litografica. I primi e più famosi giornali satirici (*La Caricature*, 1830-35, e *Charivari*, 1832-93) nacquero in Francia […]. La tradizione inglese riappare in un umorismo bonario. Si usano nel testo piccole illustrazioni o *pictures*, oppure *sketches* ("schizzi" o "abbozzi") […]. In Italia mancava una tradizione caricaturale e il giornalismo satirico si sviluppò solo dal 1848, nel nuovo clima di fermenti rivoluzionari. I periodici umoristici riuscirono a sopravvivere agli attacchi della censura politica, cambiando spesso titolo e mantenendo anonimi i disegnatori; da ricordare il quotidiano *Don Pirlone* (anticlericale), uscito durante il periodo della Repubblica […]. Quando il fascismo vietò l'argomento politico, la c. ripiegò su una bonaria satira del costume borghese». La caricatura è di fatto strettamente correlata alla satira così come alla parodia.

travestimento e la caricatura, ma ovviamente i due registri possono sovrapporsi e operare insieme. Nel pastiche e nella caricatura lo stile viene imitato e adattato a un nuovo contenuto, al contrario nella parodia e nel travestimento burlesco la modalità della ripresa non è più l'imitazione ma la trasformazione semplice: viene, cioè, ripreso il contenuto (il testo) e nel frattempo trasformato lo stile. Il concetto di stile qui «deve essere preso […] nel suo senso più ampio: si tratta di una *maniera*, sul piano tematico come su quello formale […], e il testo che [il *pasticheur*] elabora o improvvisa su questo modello rappresenta per lui solo un mezzo d'attualizzazione – ed eventualmente di derisione»[61] (Genette 1997: 89).

MODALITÀ DELLA RIPRESA	REGISTRO DELL'OPERAZIONE	FORME IPERTESTUALI
STILE DIVERSO, CONTENUTO UGUALE (TRASFORMAZIONE)	LUDICO	PARODIA
''	SATIRICO	TRAVESTIMENTO BURLESCO
''	SERIO	TRASPOSIZIONE
STILE UGUALE, CONTENUTO DIVERSO (IMITAZIONE)	LUDICO	PASTICHE
''	SATIRICO	CARICATURA
''	SERIO	CONTINUAZIONE

[61] Si veda anche Polacco 1998: 77: «è costruito sul riuso di termini e stilemi genericamente di [un autore specifico] ma, più che evocare un testo preciso, vale a connotare e individuare un sistema semantico e formale, in un raffinato gioco *à la manière de*». Nei due film analizzati nei paragrafi successivi, il sistema semantico e formale è sicuramente quello western prima e quello spionistico dopo, con la certezza però che ci si riferisca a un testo specifico in ambedue i casi.

L'imitazione può essere fedele, approssimativa o semplicemente alludere a un autore o a un *corpus*-modello o può, addirittura, riprendere lo stile di un determinato genere[62] quale può essere, nel caso del cinema parodico di Franco e Ciccio, il genere western all'italiana o quello spionistico che contraddistingue la serie cinematografica di James Bond:

> È quindi impossibile, *perché troppo facile e quindi insignificante*, imitare direttamente un testo. Lo si può fare solo indirettamente, praticandone l'idioletto in un altro testo, idioletto che a sua volta non può essere ricavato se non trattando il testo di partenza come un modello, cioè come un genere. Ecco perché esistono soltanto pastiches di genere, e perché imitare una singola opera, un autore particolare, una scuola, un'epoca, un genere sono tutte operazioni strutturalmente identiche. […] Una parodia o un travestimento prendono sempre di mira un testo (o più testi) singolarmente, mai un genere. La tanto diffusa nozione di «parodia di genere» è una pura chimera. (Genette 1997: 92)

La caricatura[63], dal canto suo, è un esercizio del comico o del ridicolo che prende di mira un testo preesistente con l'intenzione di deriderlo (si pensi

---

[62] A proposito di un altro esempio di *pastiche di genere* si veda Genette 1997: 89: «l'autore di un poema eroicomico come il *Lutrin* non imita alcuna epopea in particolare ma lo stile epico classico in generale – mentre lo *Chapelain décoiffé* parodizza nella fattispecie alcune scene del *Cid*. Che il *Lutrin* imiti l'epopea significa che Boileau, avendo individuato nel corpus epico (diciamo Omero più Virgilio, senza dimenticare che Virgilio imitava già Omero) un certo numero di tratti stilistici e di motivi tematici ricorrenti […], costituisce per mezzo di tutti questi epichemi una sorta di tipo ideale sul quale cerca di modellare la scrittura del proprio poema, inventando però per quanto possibile i propri epicismi […] che assomiglino il più possibile a quelli del testo epico».

[63] Si veda anche il *Collins English Dictionary* online alla voce «caricature»: «Caricature refers to an imitation or representation of a person or thing, in drawing, writing, or performance, that ludicrously exaggerates its distinguishing features», cfr. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/caricature, web (ultima consultazione 22 settembre 2017).

alle caricature di Aristofane nei confronti dell'opera di Euripide[64]). La caricatura utilizza l'esagerazione: impiega, cioè, tecniche del grottesco per ridurre un'opera o un autore a puro sberleffo. Scopo della caricatura è storpiare un'immagine intensificandone i difetti o, addirittura, portare all'assurdo alcuni dei tratti semantici e formali di un determinato testo filmico:

> A proposito delle differenze tra pastiche e caricatura: può darsi che questa differenziazione non sia possibile, e che il medesimo mimotesto produca ora un effetto puramente comico da pastiche, ora un effetto satirico da caricatura. Quest'ultima tuttavia potrebbe venir caratterizzata da un maggior grado d'esagerazione, una sorta di passaggio all'assurdo, stravagante. I comuni *pasticheurs* (che di fatto praticano tutti la caricatura) infarciscono le loro imitazioni di effetti comici e satirici supplementari: calembours, anacronismi, giochi parodistici sui nomi dei personaggi […]. Il pastiche (a differenza della caricatura satirica) si astiene da qualsiasi apprezzamento negativo. (Genette 1997: 96-97)

PASTICHE	**CARICATURA**
CATEGORIA DELL'IPERTESTUALITÀ	CATEGORIA DELL'IPERTESTUALITÀ
IMITAZIONE (MODALITÀ DELLA RIPRESA)	IMITAZIONE (MODALITÀ DELLA RIPRESA)
STILE IMITATO, CONTENUTO DIVERSO	STILE IMITATO, CONTENUTO DIVERSO
REGISTRO LUDICO	REGISTRO SATIRICO
PASTICHE-OMAGGIO (À LA MANIÈRE DE)	TECNICHE DEL GROTTESCO, ESAGERAZIONE
CONTRATTO DI PASTICHE: QUESTO È UN TESTO IN CUI X IMITA Y	VIS COMICA

[64] In particolare a *Le rane* di Aristofane, commedia teatrale composta tra il 406 e il 405 a.C.

SÌ PASTICHE DI GENERE (AD ES. EPICO IN LETTERATURA; WESTERN, SPIONISTICO NEL CINEMA); NO PARODIA DI GENERE	IMPLICA UN IDEALE STILISTICO DA CUI È INSEPARABILE (CONDIZIONE D'ESERCIZIO DELLA PRATICA STESSA)
NO IMITAZIONE DI UN SINGOLO TESTO; SÌ IMITAZIONE DELLO STILE DI UN AUTORE E DI UN CORPUS DI TESTI, DI UN GENERE	È SPESSO UTILIZZATA NELLA SATIRA POLITICA E NELLE PARODIE DI INTENTO CARICATURALE
LA PARODIA DI UN TESTO SPECIFICO PUÒ CONTENERE UN PASTICHE	IL CINEMA COMICO È UN FIORIRE DI CARICATURE

1.4 *Aspetti di travestitismo*

La donna non si metterà indumento da uomo, né l'uomo indosserà una veste da donna, perché chiunque fa queste cose è in abominio al Signore tuo Dio

(Deut. 22:5 – CEI 2014)

ROSALIND (to the audience): It is not the fashion to see the lady the epilogue; but it is no more unhandsome than to see the lord the prologue. […] If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me and breaths that I defied not: and, I am sure, as many as have good beards or good faces or sweet breaths will, for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell

William Shakespeare
As You Like It

Perché travestimento, personificazione e teatralità acquistano l'aroma particolare di Camp*?*

Susan Sontag,
Notes on Camp

La pratica comica del *travestitismo* gode di una solida tradizione le cui origini sono da ricercarsi già nel teatro classico di Plauto, Terenzio e Aristofane – in particolare di quest'ultimo ricordiamo la "paratragodia"[65] del *Telefo* di Euripide (438 a.C.) contenuta nelle *Tesmoforiazuse*[66] andate in scena circa tre decadi dopo (intorno al 411 a.C.) – fino a diventare caratteristica imprescindibile del teatro elisabettiano e giacomiano come anche di quello orientale, si pensi agli uomini-femmina del teatro giapponese[67]. Le commedie shakespeariane sono l'emblema di un travestitismo che parla di sé[68], che si

---

[65] Per un approfondimento della parodia del tragico si faccia riferimento a G. Mastromarco, *La paratragodia, il libro, la memoria*, in E. Medda – M.S. Mirto – M.P. Pattoni (a cura di), *KWMWIDOTRAGWIDIA. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, 2006, pp. 137-191.

[66] Il protagonista principale della commedia è lo stesso Euripide a cui la parodia è rivolta e il Parente, ovvero Mnesiloco, si traveste da donna per infiltrarsi alla festa (riservata a sole donne) durante le celebrazioni Tesmoforie in onore di Demetra e Kore. Euripide vuole sapere di cosa lo accusano le donne d'alto rango di Atene, consapevole di aver svelato nelle sue tragedie tutti i loro segreti e averle messe in cattiva luce. Il Parente viene però scoperto e arrestato: interessante, a questo punto della commedia, le sue recitazioni di eroine tragiche come Andromeda, Elena ecc. Non a caso l'anno precedente Euripide aveva portato in scena una tragicommedia dedicata a Elena.

[67] Si tratta del teatro Kabuki che deve la sua origine ad una sensuale danzatrice giapponese di nome Okuni degli inizi del 1600 - difatti la danza è elemento fondamentale della performance – a cui seguirono altre ballerine che furono, però, ben presto sostituite dagli Onnagata (o Oyama), attori uomini che rivestivano ruoli femminili. Per una disamina di questo tipo di teatro si faccia riferimento a un recente contributo a cura di M. Fagioli – B.L. Petretto, *Kabuki: l'arte del teatro nel Giappone dei Tokugawa*, Cagliari, Punto A, 2005.

[68] Ricordiamo che alle donne non era consentito recitare, si legge infatti: «Secondo Jean Howard il teatro era appunto la naturale estensione di un sistema che contemplava come unico sesso quello maschile. […] La ragione principale di questa proibizione sarebbe da ricondursi infatti alla convinzione che la presenza delle donne sul palco ne compromettesse le virtù. In realtà però la consuetudine del travestimento a teatro era relativamente recente anche in Inghilterra, considerando che nei *Moralia* e nei *Myracle plays* medievali era ancora prevista la partecipazione delle donne senza destare scandalo, almeno fino al 1530 circa» (Tiozzo 2015), online (ultima consultazione 5 novembre 2017). Si veda anche J.E. Howard, "Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England", *Shakespeare Quarterly*, 39:4 (Winter 1988): 418-440, http://www.jstor.org/stable/2870706.

svela a un pubblico il cui punto di vista è privilegiato rispetto agli stessi protagonisti del dramma e che sa in fondo che sotto Ganymede si nasconde Rosalind in *As You Like It* (composta nel 1599) e che Cesario è Viola in *Twelfth Night or What You Will* (1601) grazie all'utilizzo degli *asides*[69] proferiti dagli attori durante le performances. Ma sono uomini travestiti da donna che a sua volta si mascherano da uomo. In Viola-Cesario ci sono tutte le figlie e tutti i figli di suo padre («I am all the daughters of my father's house, and all the brothers too»[70]) ma non c'è passaggio di genere[71], solamente *cross-dressing*, poiché si tratta di un paggio impotente (probabilmente in memoria dell'*Eunuchus*[72] di Terenzio) che non può soddisfare le richieste della contessa Olivia[73] che lo vorrebbe diverso da ciò che è («I would you were as I would

[69] Gli *asides* erano una pratica teatrale molto utilizzata ai tempi del Bardo. Si pensi, ad esempio, al celebre *aside* amletico «A little more than kin, and less than kind», che Amleto rivolge al pubblico come risposta alle parole proferite dallo zio Claudio poco dopo la morte del padre: «But now, my cousin Hamlet, and my son».

[70] Atto II, scena 4: 118-119.

[71] A proposito della categoria di genere si legge in M.M. Pasquino, "Il queer, la trasformazione dello spazio pubblico e il concetto filosofico di performatività", http://www.archivio.formazione.unimib.it/DATA/hot/677/pasquino.pdf: «Il genere è considerato l'apparato storico-culturale attraverso il quale l'eterosessualità è prodotta come prediscorsiva e naturale. Le differenze corporee tra i due sessi, anch'esse raffigurate come precedenti alla cultura e quindi politicamente neutre, sono rese significative dal valore sociale attribuito all'eterosessualità».

[72] Commedia portata in scena nel 161 a.C. che a sua volta è una contaminazione di due opere di Menandro, l'*Eunuchus* e il *Colax*.

[73] «Il travestimento da eunuco di Viola-Cesario raffigura la rinuncia ad una sessualità pienamente agita, ma la forza attrattiva dell'androgino le permette di catturare su di sé sia le attenzioni non dichiarate del duca Orsino che quelle più esplicite della contessa Olivia», (Tiozzo 2015), online (ultima consultazione 6 novembre 2017).

have you be!»[74]). Nel caso di Rosalind il *cross-gender* si realizza addirittura in quattro passaggi[75], vale a dire: Rosalind finge prima di essere Ganymede, poi pretende di essere se stessa per aiutare il duca Orlando a mettere in pratica i consigli che gli ha dato sul corteggiamento ma, alla base di tutto, vi è sempre un attore maschio che veste panni di donna. L'abito, infatti, soprattutto ai tempi del Bardo doveva rispondere a determinate convenzioni sociali:

> In Inghilterra le leggi suntuarie regolavano gli abiti da indossare per i nobili e tracciavano indelebili confini sociali tra l'aristocrazia e il resto della popolazione; ma questi confini erano trasgrediti sulla scena elisabettiana su cui notoriamente gli attori vestivano con "costumi" contemporanei e, per di più, gli abiti erano proprio quelli che la classe gentilizia regalava alle compagnie di attori. (Piazza 2013: 3)

La performatività del 'genere' così come la contraddizione performativa insita nell'atto di 'travestirsi' sono dunque istanze narrative che possono minare alla base i processi simbolici e sociali di una determinata società e rimettere in discussione l'opposizione binaria tra i generi maschile e femminile, perché «vestirsi/travestirsi è parte intrinseca del processo di

---

[74] «OLIVIA: I prithee, tell me what thou thinkest of me. VIOLA: That you do think you are not what you are. OLIVIA: If I think so, I think the same of you. VIOLA: Then think you right: I am not what I am. OLIVIA: I would you were as I would have you be! VIOLA: Would it be better, madam, than I am? I wish it might, for now I am your fool» atto III, scena 1: 140-146.

[75] «In *As You Like It*, come si sa, il gioco del travestitismo si fa così vertiginoso da diventare il paradigma di teatro "travestito" di cui parla Marjorie Garber in *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. La nozione del travestitismo che offre Garber come la categoria che de-struttura l'opposizione binaria tra i generi, anzi come segno che decostruisce le categorie *tout court*» (Piazza 2013: 2).

formazione identitaria»[76]. Un uomo travestito da donna diventa "*campy*" quando, ad esempio, "è troppo"[77] ripugnante come vedremo nel caso di Franco nel ruolo di Maria Rosa ne *I figli del leopardo* e Ciccio non è da meno quando indossa della biancheria intima femminile insieme a Franco travestiti da moglie e figlia del nuovo ministro della giustizia francese ne *I due sanculotti*: «Scorgere *Camp* negli oggetti e nelle persone significa intendere gli esseri come interpreti di un ruolo. È l'estensione estrema, sul terreno della sensibilità, della metafora che vede la vita come teatro» (Sontag 1967: 3). Il travestimento è quindi un'esperienza *Camp* che ricorre all'"artificio", all'"esagerazione", in sostanza all'"innaturale" e «Gli oggetti, essendo oggetti, non cambiano quando vengon prescelti dalla visione *Camp*. Le persone invece reagiscono al loro pubblico. Le persone incominciano a diventare *Camping*» (*ivi*: 5).

Il cinematografo così come il varietà propongono una carrellata di personaggi dell'intrattenimento che ricorrono all'espediente del travestimento (*campy* in questo): da Stan Laurel che finge di essere la moglie di Oliver nel cortometraggio comico muto *That's my wife* (1929) a Totò Lola[78] in *Totòtruffa*

---

[76] Cfr. M.M. Pasquino, "Il queer, la trasformazione dello spazio pubblico e il concetto filosofico di performatività", cit., http://www.archivio.formazione.unimib.it/DATA/hot/677/pasquino.pdf; in particolare paragr. 1 *La Queer Theory* e paragr. 2 *La performatività e lo spazio pubblico*.

[77] «Quando qualcosa è soltanto brutto (anziché *Camp*), lo è perché ha ambizioni troppo mediocri. L'artista non ha tentato di far nulla che fosse veramente bizzarro. ("È troppo", "È troppo fantastico", "Non ci si può credere" sono espressioni tipiche dell'entusiasmo Camp)» (Sontag 1967: 6), online (ultima consultazione 4 novembre 2017).

[78] Un altro esempio è il film comico *Totò contro i quattro* diretto da Steno nel 1963 in cui Totò, nei panni del commissario Antonio Saracino, si traveste da prostituta per risolvere un caso.

'62 (1961) con parrucca bionda e abitino a fiori («Ma che fa? Non mi guardi così, lei mi fa un senso con quegli occhioni, mi fa un senso. Lei con quegli occhi mi spoglia... spogliatoio!»); da Alighiero Noschese nei panni della sensuale annunciatrice Rai Mariolina alle Raffaella Carrà e Maria De Filippi di Leo Gullotta nel varietà de *Il Bagaglino* degli anni 80 e 90; senza dimenticare, tra gli altri, Lino Banfi e Christian De Sica in *Bellifreschi* (1987) che per scampare alle autorità statunitensi si travestono da donne. Travestitismo, dunque, che per quanto concerne la fetta di cinema italiano parodico presa in esame non si esprime solamente nella sovversione del genere (maschile/femminile) e del gusto e degli atteggiamenti della persona (eterosessuale/omosessuale), ma si traduce anche in gesto parodico che prende di mira interi generi cinematografici e letterari con personaggi a seguito[79], le istituzioni (la Chiesa cattolica, ad esempio, per cui Franchi e Ingrassia si travestono da monaci e suore) e eventi storici rilevanti.

[79] Si vedano, a tal proposito, rispettivamente i tre paragrafi successivi per il genere western e spionistico e il capitolo II per la parodia di personaggi letterari.

1.5 *Parodia e pastiche nel cinema di Franco e Ciccio*

Gli anni Sessanta, si sa, hanno rappresentato un'epoca di grandi trasformazioni da un punto di vista economico e sociale in un'Italia che aveva da poco metabolizzato l'intenso periodo della Ricostruzione post-bellica e aveva trovato nel cinema la chiave del proprio riscatto e una nuova rinascita. Era un'Italia che - attraverso l'autoanalisi dei racconti di impronta neorealista trasposti sul grande schermo - si era raccontata, ma che ora negli anni del boom economico sentiva il bisogno di ridere fino all'inverosimile. Così il Belpaese, pulviscolo di migrazioni interne che dagli affezionatissimi paesaggi nativi osservava masse di giovani - la maggior parte figli di contadini o pescatori – andare alla volta del settentrione (i cui tassi di occupazione erano, certo, più rassicuranti)[80]; dall'altro lato testimoniava il delinearsi dei nuovi protagonisti del decennio, l'industrializzazione e un assetto urbano alquanto singolare:

> Dal 1950 al 1980 si verificarono mutamenti catastrofici nel paesaggio urbano e rurale della penisola; molti centri storici di città furono trasformati irreversibilmente, mentre i sobborghi crebbero come caotiche giungle di cemento. Migliaia di chilometri di costa furono rovinati per sempre da speculatori che si arricchirono nel soddisfare la domanda di alberghi e seconde case. Boschi, valli alpine, villaggi di pescatori, lagune ed isole furono inquinati,

[80] Per un approfondimento si veda A.R. Daniele, "Italiani e lavoro: il cinema di Ermanno Olmi negli anni del Boom", *From Otium and Occupation to Work & Labor in Italian Culture*, «Annali d'Italianistica», N. Bouchard – V. Ferme (a cura di), 32, 2014, pp. 351-368.

> distrutti o resi irriconoscibili. L'Italia urbana si ampliava disordinatamente, senza controlli e senza piani regolatori, il suo nuovo volto era rappresentato dai sobborghi di Roma, Napoli e Palermo, dalla periferia di Milano, dai grossi centri turistici di Cervinia, Cortina, Rimini, Viareggio. Fu così che gli italiani si guadagnarono la fama di essere incapaci di proteggere i propri tesori naturali ed urbanistici. (Ginsborg 1998: 296)

Se da un punto di vista delle nuove costruzioni, l'Italia risentiva di un progetto edilizio carente che, quindi, non valorizzava appieno il patrimonio territoriale del Paese, lo stesso non si può dire a proposito dell'industria culturale – soprattutto in ambito cinematografico - che al contrario si vedeva sorretta da un *mare magnum* di interpreti e registi in un susseguirsi vorticoso di film con parodie a seguito. È del 1963, non a caso, la commedia farsesca *Il giorno più corto* diretta da Sergio Corbucci con l'intenzione di favorire la ripresa di una delle più importanti case cinematografiche italiane, ovvero la Titanus di Goffredo Lombardo, che stava attraversando un grave periodo di crisi. La pellicola, parodica solo nel titolo – fa riferimento, evidentemente, all'adattamento cinematografico diretto a più mani *Il giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962) – passa in rassegna 88 volti di attori comici, il doppio rispetto al testo originale, vantando grandi nomi del cinema italiano: da Franco Franchi, Ciccio Ingrassia e Walter Chiari nei ruoli principali a Gino Buzzanca, Memmo Carotenuto, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Virna Lisi, Erminio Macario, Luciano Salce, Nino Taranto, Nino Terzo, Ugo Tognazzi,

Totò, Raimondo Vianello e tanti altri, in una chiara sovrapposizione di immagini e voci:

> Il film di Corbucci sembra più che altro davvero *Il giorno più lungo* degli attori comici italiani, la parata di un cinema ormai autosufficiente che non ha nulla a che fare né con il cinema d'autore, né con la commedia all'italiana, né con la cosiddetta nouvelle vague nostrana, né con i film "rosa" di De Sica e Comencini. […] Il film pone sullo stesso asse semantico le performance dei singoli, la parodia del genere bellico, la parodia del modello, e il cinemarivista, tanto è vero che una delle sequenze più lunghe del film […] è sostenuta dallo spettacolo comico di varietà messo in piedi per le truppe in battaglia. (Menarini 2001: 53-54)

Gli anni Sessanta, dunque, sono anche gli anni d'oro della parodia cinematografica *all'italiana*. Tuttavia la nascita del film-parodia in Italia si deve a Totò che tra il 1947 e il 1959 viene diretto in undici pellicole parodiche, moltiplicandosi nei vari *Totò* in voga in quel momento: *Tototarzan* (Mario Mattoli, 1950), *Totò sceicco* (Mario Mattoli, 1950), *Totò nella luna* (Steno, 1958) e così via[81]. Ogni parodia un capriccio, insomma. Dalla parodia del film d'autore ai *pastiches* dei diversi generi in auge nel cinema italiano di quegli anni, dalla parodia-*pastiche* dei film stranieri di matrice internazionale[82] (si pensi al western fordiano, hawksiano e allo spionistico bondiano) alla parodia di opere letterarie; e ancora, la parodia avventuristica e sentimentale, quella d'attualità che riflette e vuole far riflettere i propri spettatori sui maggiori cambiamenti

[81] Cfr. Menarini 2001: 18.

[82] «Il lavoro della parodia sui film esteri, in particolare il rapporto tra forme di parodizzazione "interna" – dove il bersaglio transtestuale è il cinema italiano – ed "esterna" – dove gli ipotesti derivano dalla grande produzione internazionale» (*ivi*: 27-28).

avvenuti in seno alla società italiana (Istituzioni comprese), alla parodia che si burla della Storia Ufficiale – come *I due sanculotti* (1966) di Giorgio Simonelli e *Armiamoci e partite!* (1971) di Nando Cicero. Per ultima ma non meno importante, la parodia fantascientifica che prende di mira il progresso tecnologico divampante negli anni Sessanta come una delle conseguenze del miracolo economico.

La coppia che, più di tutti, ha saputo spaziare vertiginosamente da un genere cinematografico all'altro è il duo comico Franchi-Ingrassia:

> L'hanno chirurgicamente sezionata [la parodia] e sviscerata in tutte le sue componenti, estraendone tutti gli appigli necessari allo sfruttamento dei meccanismi loro consoni; e, se è assunta come espediente ideale per filtrare satire o "messaggi", non ne diventano però prigionieri col rischio di imbrigliare o comunque ridurre la propria libertà. (Castellano - Nucci 1982: 38)

I due *nostri* imprevedibili, «ridicoli, buffi, anti idoli»[83] per taluni ma anche «freschi, genuini e temibili concorrenti»[84] per gli altri, si sono concessi al genere farsesco-parodico alla stessa maniera in cui Totò si era posto nei confronti dei caratteri che via via interpretava: «[sono] i caratteri [che] devono piegarsi a Totò» e non viceversa[85]. Franchi e Ingrassia non hanno rinunciato alla libertà comica acquisita nei duri anni di teatro di strada o durante i loro

[83] Castellano - Nucci 1982: 13.
[84] *Ivi*: 91-102.
[85] F. Faldini, G. Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977: 17, citato in Menarini 2001: p. 22.

sketches d'avanspettacolo, i registi che li hanno diretti nei loro gesti parodici - si pensi a Marcello Ciorciolini, Lucio Fulci, Marino Girolami, Gianni Grimaldi, Giorgio Simonelli per nominarne alcuni - erano consapevoli della *attorialità* disinvolta della coppia e, forse, li avevano scritturati proprio per tale ragione:

> In un mondo di comici costruiti e avari che dosano il loro umorismo con il contagocce, loro due si offrono sempre generosamente dando al pubblico molto più di quello che i loro produttori chiedono […] Posso dire di aver imparato molto da loro, quelle cose semplici necessarie per far ridere. (Castellano - Nucci 1982: 95, 97)

I due attori palermitani, inoltre, si contraddistinguono per un linguaggio comico "intertestuale" poiché fanno confluire nel loro repertorio parodistico e di *pastiches* un alfabeto di aspetti comici che spazia dall'atellana alla commedia dell'arte, dall'opera buffa al teatro dei pupi, dall'avanspettacolo alle *slapstick comedies*; per poi ritrovare citazioni alla Charlie Chaplin, Totò, Jerry Lewis, Stan Laurel e Oliver Hardy:

> Ma è la gestualità di Franco che merita una particolare trattazione. Non è un caso che agli esordi tra i pezzi forti vi fossero le imitazioni di Totò e Jerry Lewis, di cui sintetizza la disarticolazione burattinesca e la mimica facciale. […] La scena finale del film *Il circo a tre piste* del 1956 in cui Jerry Lewis salta in braccio a Dean Martin, dilata l'affinità oltre il dato recitativo, anticipando un gag (quel famoso "soprassediamo") che diventerà un cavallo di battaglia della coppia (Castellano - Nucci 1982: 30)

Ora, prima di addentrarsi nei meandri della parodia franchingrassiana, sarebbe opportuno formulare delle domande-guida che delimitino i luoghi di

indagine nei quali inscrivere l'analisi del testo filmico parodiante. In altre parole, qual è il collante intertestuale che unisce la parodia al suo *source text*? Per quale motivo un regista, sceneggiatore decide di parodiare un film o di produrre un *pastiche* di genere? Quali sono le reazioni nei confronti di un gesto parodistico da parte di un pubblico fedele al modello? E quali le abitudini ricettive di un'*audience* di "profondità"[86], abituata a cibarsi di film farsesco-parodici? Per rispondere a tali quesiti è necessario ritornare al punto di partenza di questa trattazione, ovvero la situazione del cinema italiano durante il boom economico degli anni Sessanta. È in gran parte un cinema delle coproduzioni «che assume dimensioni accecanti»[87] e che riguarda, tra gli altri, anche le parodie di film internazionali. Pensiamo, per fare alcuni esempi, alle due collaborazioni tra Italia e Spagna nella realizzazione della parodia-*pastiche* western all'italiana *Per un pugno nell'occhio* (1965) diretta da Michele Lupo e coprodotta dalla Fénix Film spagnola e di quella spionistica alla Bond-Connery *Due mafiosi contro Goldginger* (1965) di Giorgio Simonelli coprodotta, stavolta, dalla Epoca Film (con sede a Madrid). O ancora, salta agli occhi tra i titoli di coda de *Il bello, il brutto, il cretino* (1967, con la regia di Giovanni

[86] «Non bisogna […] cadere nella facile tentazione di descrivere la costellazione del cinema anni Sessanta in termini tassonomici binari di impegno/disimpegno, pubblico alto/pubblico basso, cinema d'autore/commedia. […] Non è vero, cioè, che gli anni Sessanta si presentano a blocchi, quello del pubblico popolare, quello del pubblico "colto", quello della commedia all'italiana o quello della "nouvelle vague" Titanus» (Menarini 2001: 31-32).
[87] *Ivi*: 49.

Grimaldi) una coproduzione italo-tedesca che coinvolge da un lato la Claudia cinematografica nostrana e dall'altro lato la T.E.F.I. Film Produktion bavarese (con sede a Monaco). Insomma, parodie queste il cui successo non ha destato il benché minimo dubbio nelle menti dei registi e sceneggiatori che le hanno ideate poiché i modelli internazionali cui si ispirano, oltre ad aver innescato essi stessi plurime coproduzioni, hanno ottenuto un successo di pubblico su scala internazionale[88].

1.5.1 *À la manière de Sergio Leone:* Per un pugno nell'occhio *di Michele Lupo (1965)*

Il western all'italiana si propone come modello autoctono da seguire, o meglio da imitare, e non vuole essere il *pastiche* del corrispettivo modello americano, almeno non in tutto e non inizialmente. Nasce sì in prossimità del successo mondiale di quest'ultimo ma persegue uno scopo esteticamente molto più alto rispetto alla mera riproposizione in chiave parodistica: vuole, cioè, operare una riscrittura – genere chiaramente poco plebeo – dal «carattere

[88] «Western, peplum e spionistico sono i generi prediletti all'estero, e di conseguenza favoriti per le coproduzioni» (Menarini 2001: 48).

epico-eroico»[89]. Sergio Leone nei suoi capolavori *manieristi* riprende stilemi incorruttibili del genere western (dall'ambientazione alla standardizzazione del linguaggio), ma riscrive le situazioni eludendo la patina moralista tipica del cinema hollywoodiano a prescindere dai generi - vale a dire, escludendo dal racconto la condanna esplicita del male e del "cattivo" – e sublimando il tutto con una buona dose di cinica ironia:

> Il nostro western standard non è la mera riproposizione, l'imitazione tout court e seriale di un modello. Anzi, esso stesso si propone, nell'arco della sua breve esistenza, come modello, per il mercato interno e quello internazionale, statuendo addirittura canoni e leggi ex novo cui si conformeranno persino oltreoceano. (Menarini 2001: 46)

Nonostante «vi [sia] poi, sempre, la forte impronta del neorealismo e della commedia in tutti questi prodotti, almeno nel peplum/western/avventuroso» (*ivi*: 45), dopo Leone il genere western si contaminerà sino al parossismo: Duccio Tessari, Giovanni Grimaldi, Giorgio Ferroni, Giuseppe Colizzi sono solo alcuni dei registi che effettuano una riproposizione "in ciclostile" del genere leonesco con un rifacimento atteggiato per alcuni e una stilizzazione molto forte per altri. *All'ombra di una colt* (Giovanni Grimaldi, 1965), i "Ringo" di Tessari e i "Gary" di Ferroni (tutti interpretati da Giuliano Gemma) sono i più vividi esempi di questa attitudine.

[89] Menarini 2001: 46.

Si pensi, poi, alle parodie citate precedentemente che hanno per protagonisti principali Franco e Ciccio, in cui il *pastiche* di genere si sposa con la parodia convenzionale che si appunta sugli elementi tradizionali del genere stesso, giacché nasce per sminuire qualcosa di abnormemente popolare (il che è, a ben vedere, anche una delle ragioni classiche che sono all'origine del procedimento parodico) come, nel caso di specie, i film di Sergio Leone:

> Franchi e Ingrassia, poi, alimentano il mito del western nostrano con parodie miste – *I due figli di Ringo* (1966), *Ringo e Gringo contro tutti* (1966), *Due rrringos nel Texas* (1966), *Ciccio perdona…io no* (1967), *Due mafiosi nel far west* (1968) – dove le allusioni alla trilogia del dollaro si affiancano a quelle delle altre serie, come Ringo appunto, o a strizzate d'occhio a film americani […] si può intravedere anche un primo annuncio del "fagioli-western" di Terence Hill e Bud Spencer, nuova forma – non parodistica – di western per famiglie, tutto sganassoni e niente sangue. (Menarini 2001: 50-51)

Al contrario, i film con Giuliano Gemma (che sono considerati una categoria filmica, interna al western nostrano, dai caratteri propri e che configurano lo *spaghetti-western* nel vero senso del termine) sono una parodia involontaria del western americano, poiché i personaggi e le storie che essi animano appaiono impostati su una finta seriosità nella riproposizione narrativa dei canoni del genere che, in ultimo, manca il proprio obiettivo acquisendo finanche i contorni del ridicolo. Ne sia una prova il fatto che Fernando Sancho, quasi sempre nei panni del capo bandito messicano, ha interpretato il suo ruolo sia nei film di Tessari, Lupo e altri, sia nei veri e propri *pastiche* del genere: la cristallizzazione del personaggio determinò una

sovrapposizione continua della maschera e una parodia-antiparodia (si noti, anche, che nel suo caso la partecipazione ai film con Franchi-Ingrassia precede quella al western all'italiana, segno che la vera e propria parodia non è sempre e solo quella che si ottiene dal soggetto e dalla sceneggiatura, ma anche – se non soprattutto – dalla forza iconica del suo interprete). Un'ulteriore prova di tutto questo sarà, qualche decennio più tardi, il breve passaggio che il trio comico composto da Anna Marchesini, Tullio Solenghi e Massimo Lopez concederà al western nella parodia manzoniana dei *Promessi sposi*: in quella circostanza, immaginando un improbabile incontro a cavallo (usato come elemento di "aggancio semiotico") fra Don Rodrigo e un pistolero (curiosissima metaparodia intertestuale del noto episodio di Fra' Cristoforo), i tre artisti affidano il ruolo a Giuliano Gemma nei panni di uno scontatissimo "El Gringo" realizzando, appunto, una sorta di parodia della parodia. La scelta del noto attore era determinata dalla consapevolezza che il *cowboy* "alla Giuliano Gemma" aveva ormai caratteri antonomastici all'interno del genere, era per sé stesso un personaggio stilizzato e quindi sottoponibile a parodia.

Per un pugno nell'occhio è la seconda parodia western (in cui viene praticato, per l'appunto, un *pastiche* di genere) interpretata da Franco e Ciccio e realizzata da Michele Lupo nel 1965 (dopo quasi un anno dall'uscita di *Due mafiosi nel Far West* diretto da Giorgio Simonelli) che converge verso un *tortilla-*

western per la componente spagnola dominante presente nel cast (Paco Morán, Lina Rosales, Carmen Esbrí, Jesús Puente ecc.) e indirizzata, com'è evidente già dal titolo che funge da contratto di *pastiche*, al primo film della trilogia del dollaro di Sergio Leone *Per un pugno di dollari* (1964). La parodia in questione ha subito addirittura dei tagli per poter ricevere il visto di censura per la distribuzione – caso rarissimo nella filmografia della coppia Franchi-Ingrassia – concesso dal Ministro Pietro Micara il 13 aprile del 1965:

> La III Sezione della Commissione di Revisione Cinematografica, visionato il film, preso atto che la Ditta produttrice[90] ha soppresso dal film stesso, le seguenti battute: "Me ne fotto", "Puttana", "Che belle poppe", esprime parere favorevole per la proiezione in pubblico senza limiti di età e per l'esportazione. (Ministro Micara 1965)[91]

Dal canto suo il Centro Cattolico Cinematografico assegna un "adulti con riserva", specificando che

> poiché il film si muove su un sottofondo di volgarità, se non pesante quanto meno insistita […] (in cui si inserisce nella caricatura del genere western un tentativo di *pochade*). Per questo e anche per alcune situazioni e scene meno convenienti, si debbano esprimere delle riserve[92].

---

[90] La "ditta produttrice" è in questo caso la Ramo Film di Roberto Amoroso che aveva sede a Roma.

[91] *Per un pugno nell'occhio* con ID scheda 32280 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/44981.pdf, online (ultima consultazione 24 settembre 2017).

[92] *Per un pugno nell'occhio*, n. LVII/23 – 1965.

Mentre la *censura oficial* portoghese, se da un lato è d'accordo nel riconoscere la presenza di processi volgari insiti nel testo filmico come espedienti della risata: «O objectivo do filme è a penas fazer rir, recorrendo-se por vezes a processos vulgares» (*l'obiettivo è sempre quello di far ridere, a volte attraverso processi volgari*), dall'altro lato permette la visione del film all'intera categoria degli adulti e agli adolescenti, ponendo come limite di età i 12 anni[93].

> Michele Lupo (1932-1989) è un buon regista di genere, specializzato in mitologico, film d'azione e western […] *Per un pugno nell'occhio* è uno dei suoi lavori migliori, prima di dedicarsi a Bud Spencer, che dirige per l'ultima volta nel discreto *Bomber* (Lupi 2014: 184); *Per un pugno nell'occhio* è la parodia di *Per un pugno di dollari*, che a sua volta era la parodia del film giapponese *La sfida del samurai*, che a suo modo era la parodia del genere western americano. […] Eccoli, a cavallo di un ronzino e di un asino, giungere nel villaggio messicano di Santa Genoviefa, dove la pace è assoluta, le due principali famiglie non sono per niente rivali, e il vecchietto delle casse da morto e il commerciante di pistole piangono miseria[94].

Come si evince senza indugio dalle parole di queste recensioni, la trama del testo primo[95] è stata completamente rovesciata e siamo di fronte ad un caso

---

[93] "Por um punhado de golpes" in *Boletim Cinematográfico*, n. 986, 20-11-1969. Per i film degli anni Sessanta, oltre ai giudizi pastorali italiani si possono trovare i corrispettivi giudizi pastorali portoghesi (Boletim Cinemátografico – Secretariado do Cinema e da Radio da Acçao Catòlica Portoguesa) e brasiliani, http://www.cinetecadibologna.it/files/archivi/fotografico/banner/guida%20schedario%20Taddei_def2.pdf, web.

[94] U.C., "Per un pugno nell'occhio", *L'Unità*, 17-04-1965.

[95] Chiameremo per comodità "testo primo" il film da cui prende ispirazione la parodia di Lupo e con "testo secondo" indicheremo la parodia stessa, ovviamente tali etichette vogliono esimersi dall'esprimere un giudizio qualitativo a proposito di entrambe le pellicole poiché, come fa notare lo stesso Menarini, «se crediamo […] che Franchi/Ingrassia e Sergio Leone abitino lo stesso pianeta, commettiamo un arbitrio», tuttavia «comprendiamo al tempo stesso l'importanza di questa "convivenza" di spazi del racconto tra comico e tragico» (Menarini 2001: 49).

di metaparodia che si sviluppa su più livelli. Il villaggio di San Miguel è stato sostituito da una Santa Genoviefa "western-sicula" in cui regnano la pace e la tranquillità e in cui a dare il benvenuto ai nostri due venditori di armi (e a noi spettatori) è un cartellone di legno dal contenuto fortemente parodistico sul quale si legge: «Visitate Santa Genoviefa el famoso paese del Mexico donde todos sono ricos. Qui no es rico es muerto amazado a Santa Genoviefa, scelto ambiente de criminales, delitos y torturas. Il terror, terror, terror!»; che però è l'esatta descrizione di San Miguel e non dell'innocua Santa Genoviefa. Gli unici a morire di fame sono il becchino e il venditore d'armi a differenza delle due famiglie più ricche, ovvero i Brenton da una parte (produttori di tranquillanti) e i Cocos dall'altra (fabbricanti di fuochi d'artificio), che vivono in pace tra loro almeno fino all'arrivo di Franco e Ciccio nel paese:

> La trama non è la cosa più importante, ma il collante delle varie scenette comiche è dato da un capitano messicano geloso [Jesús Puente], dalla bella moglie (Lina Rosales), amante di Ramon Cocos [Paco Morán], promesso sposo di Carmencita [Mónica Randall], la figlia dei Brenton. Le nozze dei due vanno a monte per colpa di Franco e Ciccio che scoprono per caso la tresca del bel Ramon con la donna del capitano messicano. (Lupi 2014: 185)

La luce bianca quasi accecante del prologo che invade lo schermo di *Per un pugno di dollari* è qui ripresa, ma il regista predilige uno sfondo rosso sbiadito tendente al rosa anziché un color rosso-porpora. L'imitazione stilistica parla fin da subito attraverso il colore e il suono. Ad accompagnare l'inizio della parodia sono vari temi musicali prodotti, rispettivamente, da strumenti

come lo xilofono, lo scacciapensieri, l'armonica a bocca, il pianoforte e la tromba, e oggetti di vita quotidiana che rimandano irrimediabilmente al testo primo, come il ticchettio funebre delle campane e gli spari di pistola. Il prologo, pensato come un western-fumettistico, racconta *in nuce* i maggiori avvenimenti presenti nel testo: Franco e Ciccio che vestono i panni di due messicani al galoppo di un ronzino e di un asinello; travestiti da *bounty killer* al cospetto di una donna; una diligenza dalla quale si intravede un'altra donna; il becchino con le casse da morto da cui fuoriescono i *nostri* "combinaguai" e via dicendo. In altre parole, il prologo è una chiara enunciazione della volontà parodistica del regista. Successivamente, un campo medio riprende i due comici al centro della scena vicino ad un pozzo all'interno del dettaglio di una corda (che pende da un albero ed è pronta per effettuare l'impiccagione) - palese richiamo al prologo leoniano in cui un Eastwood assetato si avvicina ad una sorgente per abbeverarsi - e si comincia con la prima gag: Franco cerca di tirare a sé, invano, il secchiello del pozzo mentre Ciccio continua a fumare alla Eastwood. La gag è accompagnata dal rumore della catenella del secchio che si fa sempre più assordante ed è interminabile[96], fino al punto in cui Ciccio si spazientisce e decide di aiutare

[96] Tale parodia oltre a praticare un esempio di *pastiche* del genere western italiano utilizza non pochi gesti caricaturali.

Franco a tirare su il secchiello ma compare, improvvisamente, una targa di legno con la scritta "El pozo esta seco".

Il film prosegue con un'altra gag (stavolta *di inversione*) con cui viene presentato lo scemo del paese legato sopra ad un mulo, che inizialmente Franco e Ciccio credono che sia morto, invece poi li guarda e si lascia andare ad alcune bassezze (altro gesto caricaturale). Si noti che Lupo comincia con il parodiare i momenti iniziali più salienti di *Per un pugno di dollari*. Franco getta la sigaretta in faccia a Ciccio (altra trovata comica): «Sputa a destra», «Sono mancino» (con cui si riferisce, molto probabilmente, a Billy il mancino che sarà poi seguito da Johnny West il mancino). A differenza del testo primo in questa pellicola non compare il campanaro che, insieme al becchino di stampo leoniano, personifica in modo ineccepibile il *fool* shakespeariano. I bambini fanno la loro comparsa a film inoltrato e vengono trattati come se fossero già adulti poiché «tirano su il prezzo come i grandi», a differenza del bambino che cerca disperatamente la propria madre - per il quale lo spettatore della trilogia non può che provare un affetto immenso per tutta la durata della pellicola. Ciccio presenta la pistola Coll «una marca una garanzia, ogni colpo un morto», «Assaggiatemi e diverremo nemici», anticipando i caroselli che farà insieme a Franco dal '67 in poi: «Se non andate d'accordo con i vostri amici non fate la

pace ma s-p-a-r-a-t-e!»[97]. Segue, poi, una gag *parodica* che verrà ripetuta più volte lungo il film e ogni volta con una variante diversa[98], che mira al disfacimento in chiave ironica della famosissima frase ad effetto: «Quando un uomo con la pistola incontra un uomo col fucile, quello con la pistola è un uomo morto», che l'*uomo senza nome* smentisce con coraggio durante il *vis à vis* con Jamon Rojo alla fine del film, in cui il primo avrà la meglio.

Non appena il *cantinero* accoglie Franchi e Ingrassia nella locanda, vengono presentati il venditore di pistole che beve e «pare che venda a

---

[97] Più avanti, quando siedono a tavola, Franchi si aggancia al «si dorme, si beve e si magna!» di Ingrassia richiamando lo slogan «Ullallà, ma è una cuccagna!» di un noto carosello, quello dell'Alemagna, andato in onda dal 1957 al 1965 con Lia Zoppelli, https://www.youtube.com/watch?v=z9xES4PJ1hw, web. Successivamente richiamano un altro celebre carosello, quello della Vecchia Romagna del 1964, il cui slogan era: «Vecchia Romagna etichetta nera, il brandy che crea un'atmosfera», in cui gli straordinari Gino Cervi e Fernandel (Fernand Contandin) non facevano altro che fare il verso a loro stessi in una specie di parodia di don Camillo e Peppone: https://www.youtube.com/watch?v=5BsGZyls9JI, web.

[98] La prima versione parodica è «Quando un ragazzino con la fionda incontra un uomo con la pistola, il ragazzino con la fionda è un ragazzino morto», ma è proprio il bambino a colpire Franco con la fionda e a fargli male. Tale sequenza è altrettanto interessante poiché riprende in parte l'episodio in cui Eastwood si avvicina ai Buxter per esortarli a chiedere scusa al suo mulo, a cui hanno sparato da poco, mentre nella versione di Lupo il mulo è sostituito dalla persona di Franco: «Non vi sarete mica offesi Gringos?», «Io no ma il mio amico sì e pretende le vostre scuse. Se fossi in voi non riderei», ecco che tutti e quattro tirano fuori le fionde e le mamme dei ragazzini prendono a botte i due venditori d'armi. Successivamente, Franco e Ciccio si presentano al cospetto del segretario dei Brenton che sta selezionando dei temibili *bounty killer* per difendere la famiglia da quella dei Cocos, e Franco esclama: «Quando un uomo con gli occhiali incontra un uomo con la pistola, l'uomo con gli occhiali perde la vista»; poi tocca a Ciccio dire «quando il muro incontra una testa dura come quella dell'amico mio, il muro crolla» a proposito delle torture che i *pistoleros* dei Brenton stanno infliggendo al compagno Franco per sapere dove è stata nascosta Carmencita (che i due scambiano invece per Consuelo). In ultimo, al confine tra il Messico e gli Stati Uniti, il capitano Hernandez ferma il becchino perché è convinto che stia trasportando i due fuorilegge fuori dal paese e urla: «Quando due casse da morto, una lunga e l'altra corta, passano la frontiera, le due casse da morto sono due casse da vivo», conclusiva variante parodica del motto leoniano.

credito» e il becchino, che subito si accinge a prendere le misure dei due ma questi lo cacciano a gesti di corna:

> Qui a Santa Genoviefa non muore mai nessuno […] la gente è troppo egoista, troppo attaccata alla vita […] Qui vanno tutti d'amore e d'accordo, i Brenton posseggono una fabbrica di tranquillanti molto importante e i Cocos, invece, hanno una grossa fabbrica di fuochi artificiali e tutte le domeniche sera offrono grandi spettacoli pirotecnici gratis […] Insomma qui si vive all'insegna della tranquillità e dell'allegria, ecco le specialità del paese[99].

All'arrivo della diligenza, lo spettatore che ha confidenza con il testo leoniano si ritrova catapultato in *Per un pugno di dollari* per via di una similitudine: «Se vi sparano addosso vuol dire che c'è oro» dice Francisco (il proprietario della locanda) ai due comici i quali, anziché controllare il cavallo come fa Eastwood, si rivolgono direttamente al soldato. Una gag *autonoma* e autoreferenziale spiega il titolo del film, *Per un pugno nell'occhio*, poiché Franco è andato a sbirciare dentro la diligenza (la mdp ci dona il particolare del seno di una donna) e il marito geloso (il capitano Hernandez) gli sferra un pugno: «Vorrei sapere perché hai dato un pugno nell'occhio a quell'uomo, la tua maledetta gelosia vero?», domanda donna Consuelo ripetendo il titolo del film.

[99] Chiare battute parodistiche di inversione rispetto al testo primo in cui il paese viene, invece, descritto come «paese di vedove, paese cadavere [in cui vige] solo odio e violenza per chi non sa sparare».

La sequenza successiva si svolge all'interno della villa del capitano Hernandez, che ricorda molto da vicino la villa dei Rojo del film di Leone (villa bianca, scala esterna, cortile interno molto ampio e mura di cinta)[100], in cui il tenente Smith del settimo lancieri della Virginia, che è a capo di uno squadrone di cavalleria degli Stati Uniti, si introduce con la scusa di acciuffare due temibili fuorilegge. In realtà il tenente Smith non è altro che Ramon Cocos, amante della moglie del capitano. Paradossalmente, Franchi e Ingrassia si trovano alla villa proprio in quel momento (equivoco accidentale) perché il primo si è innamorato della serva della moglie del capitano, la formosa Marisol e, ora, la sta cercando disperatamente. I due provano a scavalcare il muro di cinta, ma Franco cade a terra e tocca a Ciccio sbirciare dentro alla villa e scoprire la tresca amorosa che la moglie del capitano ha con il finto tenente: «Cicciuzzo, Cicciriddo, cosa vedi, cosa vedi? Dimmi», «Non vedo niente. E lasciami guardare in pace… Comunque non è sola!», «Come non è sola e con chi sta?», «C'è un uomo con lei», «Nooo, forse suo padre, suo nonno, suo cognato, suo fratello» (Franco interpreta in maniera impeccabile il classico siciliano innamorato e geloso). Seguono, poi, diversi primi piani del capitano

[100] C'è un altro luogo che Lupo crea ad immagine e somiglianza del film di riferimento, ovvero la cantina, in cui a ricevere un pugno nell'occhio è stavolta Ciccio (nella pellicola leoniana Marisol è colpita per sbaglio da Joe che credeva si trattasse di uno degli uomini dei Rojo). I passi sul pavimento di legno della cantina vengono resi alla stessa e identica maniera rispetto al testo di riferimento.

con alle spalle le corna di un cervo imbalsamato[101] e, al contrario di Jamon Rojo, viene chiamato «il fucile più impreciso di tutto il Messico»[102] perché – spiega - non ci coglie mai.

Facciamo, dunque, il punto della situazione: la Marisol del testo primo, che è stata sequestrata da Jamon poiché quest'ultimo accusa il marito di aver barato gioco, diventa nel testo secondo un personaggio secondario che veste i panni di una serva; Consuelo che nel testo primo viene presentata come una donna di grande carattere che prende tutte le decisioni della famiglia (dei Buxter), nel testo secondo si lascia guidare dalle proprie passioni tradendo il marito più volte; Joe "l'americano" (interpretato da Clint Eastwood) è qui sdoppiato nelle maschere di Franchi e Ingrassia e come lui avranno salva la vita grazie all'espediente, questa volta, delle lattine di pomodoro (nel testo primo Eastwood indossa una lastra d'acciaio per difendersi dai colpi di fucile sferrati dal capo dei Rojo); infine quest'ultimo è sostituito da un povero capitano cornuto che non sa sparare. Nella parodia in oggetto sono le donne ad essere coraggiose e a prendere la situazione in mano: per esempio, Consuelo si dirige al laboratorio di Ramon con l'intenzione di ucciderlo,

[101] Ogni inquadratura del capitano viene accompagnata dal motivo musicale di un tango argentino che indica la sua profonda gelosia.
[102] La trovata comica del gesto delle corna torna, qui, protagonista a indicare i fucili posseduti dal capitano Hernandez.

mentre Carmencita gli ha già sparato addosso nel pomeriggio per cacciarlo da casa sua. Il becchino è molto simile a quello illustrato nel film parodiato e Francisco tratta Franco e Ciccio allo stesso modo in cui il locandiere leoniano si comporta nei confronti di Eastwood.

Nel frattempo Franco e Ciccio si rendono conto di stare tra due fuochi, i Brenton da una parte, i Cocos dall'altra e loro "stanno in mezzo"[103]. Quando scoprono di aver seriamente rischiato la vita durante il gioco della roulette[104], si fanno prendere da plurimi tic nervosi che li portano a fare dei versi strani (piano sequenza sui due che verrà ripreso nella sequenza successiva) fino a che la serva dei Brenton non somministrerà loro il potente tranquillante prodotto dalla famiglia. Tranquillante, questo, che i due versano nella minestra con la speranza che le due famiglie si tranquillizzino e facciano pace. Tuttavia, allo stesso modo in cui l'americano del testo primo accende sempre di più le ire tra le due famiglie, Franco e Ciccio involontariamente prendono a fuoco la cantina piena di botti dei Cocos con l'acido - che Franco sputa, dopo aver bevuto da un bicchiere avvelenato – e, ovviamente, i Cocos danno la colpa ai Brenton che credono abbiano fatto saltare in aria il "magazzino delle

---

[103] Interessante, a riguardo, il bicchierino che Ciccio sostituisce con uno più lungo (ad indicare sé stesso) mentre il *cantinero* sta spiegando loro che si trovano proprio in mezzo alle due famiglie. Tale gag verrà poi ripetuta con le bare una più lunga e una più corta.

[104] Si vuota il tamburo della pistola lasciando il proiettile, si fa ruotare il tamburo per non sapere dov'è andato a finire, poi si porta la pistola alla tempia e si preme il grilletto, come spiegherà uno dei *pistoleros*. Più avanti faranno un altro gioco, quello delle tre carte: «Ciccio, è come il gioco delle tre carte. Cosa nostra».

polveri". Finalmente il becchino e il venditore di armi possono dirsi felici perché, grazie alla lotta scoppiata tra le due famiglie, lavorano nuovamente.

Il film si conclude con un *tête-à-tête* tra il capitano Hernadez e i due *nostri*, i quali si sono ormai inimicati entrambe le famiglie. Un campo lungo sulla *plaza* di Santa Genoviefa inquadra il capitano con una schiera di soldati alle sue spalle mentre li sta aspettando. Uno avanza da destra e l'altro da sinistra, fumando, e Lupo rende il tutto attraverso piani americani che si alternano a zoomate sui loro visi, inquadrati dal basso per evidenziare le espressioni sicure dei due. Al movimento del cappello e della sigaretta (presente anche in Leone), il capitano risponde toccandosi il baffo. Franco e Ciccio camminano verso la macchina da presa mentre il terzo "spara al cuore"[105], ma anche loro come Eastwood indossano una protezione lasciandosi, così, andare a risate sempre più fragorose, antiche, diaboliche[106].

La parodia termina con Ciccio che alla frontiera esclama a gran voce «Francuzzo siamo salvi, siamo negli Stati Uniti», messi in salvo dal Cassamortaro, e l'altro controbatte dicendo: «Ci penseremo noi a dividerli» e scoppiano nuovamente a ridere.

---

[105] Trombetta al capitano Hernandez: «Fantastico mio capitano, siete diventato un tiratore infallibile», risponde il capitano «È la potenza delle corna».
[106] Qui la risata prende l'ennesima piega caricaturale.

1.5.2 *À la façon de James Bond:* **Due mafiosi contro Goldginger** *di Giorgio Simonelli (1965)*

All'obiettivo della macchina da presa che inquadra l'agente 007 di *Missione Goldfinger*, interpretato da Sean Connery, nell'atto di sparare (mentre lo schermo si colora di rosso)[107], si contrappongono alcuni fotogrammi di Franco Franchi tutto dipinto d'oro[108] (gag stilistica) che introduce - attraverso espressioni buffe - dapprima il compagno di parodia Ciccio Ingrassia, poi tutti gli altri protagonisti in ordine di importanza di *Due mafiosi contro Goldginger*[109]: da Gloria Paul nei panni della cinica Marlene a Fernando Rey nelle vesti di Goldginger; da Andrea Bosic che interpreta il colonnello Hermann a Luis Peña nel ruolo della "biscia" d'oro (quest'ultimo adoratore di Confucio e cervello-ideatore del perfido complotto che vuole mettere in guerra USA contro URSS); fino alla schiera di *Gingergirls* – tutte immancabilmente bionde - e a personaggi minori e alcuni caratteristi sempre presenti nelle parodie di Franchi e Ingrassia. Per quanto concerne questi ultimi, il regista Giorgio Simonelli

---

[107] Si noti come il prologo del film in questione abbia in comune con il testo primo, analizzato nel paragrafo precedente a proposito del genere western, i colori del bianco, del nero e del rosso.

[108] L'inizio del film, qui descritto, è una risposta esplicita ai vari personaggi e momenti più importanti del testo primo che il regista Hamilton decise di proiettare sul corpo tutto verniciato d'oro di Shirley Eaton (terza donna in ordine di comparsa nel film), con il motivo conduttore *Goldfinger* composto da John Barry, scritto da Anthony Newley e Leslie Bricusse, e cantato da Shirley Bassey.

[109] Anche in questo caso il contratto di *pastiche* all'interno della pratica parodica è sancito dal titolo.

delizia il pubblico con un'avvenente Rosalba Neri nel fiore della sua carriera cinematografica, qui nei panni dell'agente 0024, che di lì a poco diverrà protagonista di numerose commedie erotiche[110]. Troviamo, poi, Enzo Andronico nelle vesti di un pastore protestante, Nino Terzo, il quale interpreta il vigile che manda in crisi Franco nella sequenza della macchina dell'ormai deceduto 007 (interpretato da George Hilton) e Alfredo Adami che incarna l'insegnante di travestimento del Centro di addestramento degli Agenti segretissimi, abilità nella quale Franchi e Ingrassia sono impeccabili.

Due mafiosi contro Goldginger è stato realizzato a meno di un anno dal successo internazionale di *Agente* 007 - Missione *Goldfinger* del 1964, terzo film della serie ufficiale di James Bond[111] con la regia di Guy Hamilton che procurò a Norman Wanstall il premio Oscar per i migliori effetti sonori:

---

[110] Si pensi, per esempio, a film come *99 donne* diretto da Jesús Franco (1969) e *Alla ricerca del piacere* con la regia di Silvio Amadio (1972).

[111] Il primo film fu *Licenza di uccidere* (*Dr No*) del 1962 e *Dalla Russia con amore* (*From Russia with Love*) dell'anno successivo, entrambi diretti da Terence Young: «James Bond […] con licenza di uccidere [nasce] dalla fantasia dello scrittore inglese Ian Fleming (1908-1964) che pubblicò 10 libri su di lui, a cominciare da *Casinò Royale* nel 1953. […] [È summa] di un personaggio che con il suo fascino e la sua eleganza avrebbe dovuto essere la risposta britannica alla supremazia tecnologica statunitense. […] [I motivi di un così grande successo furono] la semplicità dei temi (il Bene e il Male sono sempre facilmente identificabili), la rassicurazione implicita contenuta nella costante superiorità dell'uomo su ogni tipo di marchingegno e diavoleria tecnologica, l'impegno produttivo sempre più kolossal, grazie anche ad alcuni geniali collaboratori (come lo scenografo Ken Adam), la schiera di bellissime attrici che hanno fatto da corona a Bond […] e qualche indovinato caratterista (Lois Maxwell come miss MoneyPenny, Bernard Lee nella parte di M, Desmond Llewelyn in quella di Q [ecc.])» (Mereghetti 1999: 35-36).

> Al successo dei film di 007 si sono ispirati in Italia, magari solo nel titolo, una serie infinita di parodie, a cominciare da Franchi e Ingrassia (*Due mafiosi contro Goldginger*) passando per Lando Buzzanca (*James Tont Operazione U.N.O.*) e Alberto Lupo (*A 008, operazione sterminio*). Più curioso il caso di *O.K. Connery* (1967) un film di Alberto De Martino interpretato da Neil Connery, fratello di Sean (nei panni di un esperto di ipnosi coinvolto nelle trame di un'organizzazione criminale) e da Daniela Bianchi e Adolfo Celi. (Mereghetti 1999: 35-36)

Il Centro Cattolico Cinematografico ricorre nuovamente all'utilizzo del termine "pochade" nella formulazione del giudizio morale sulla parodia-*pastiche* spionistica di Franchi e Ingrassia (così come aveva fatto per la parodia *Per un pugno nell'occhio* di pochi mesi prima)[112] assegnando, ancora una volta, un "adulti con riserva"[113]:

> Si tratta di un tentativo di parodia dei film di spionaggio. Qualche buona trovata scenica ed una discreta comicità, collocano il film su di un piano di accettabile livello formale. […] Nonostante l'ingenuità della vicenda, numerose scene pochadistiche, battute del dialogo equivocamente allusive, ed alcuni abbigliamenti esibizionistici impongono delle riserve[114].

D'altro canto, la II Sezione della Commissione di revisione cinematografica, il cui Ministro è ancora Pietro Micara, non reputa necessario

---

[112] Si veda, a tal proposito, il paragrafo precedente *1.5.1 À la manière de Sergio leone*: Per un pugno nell'occhio *di Michele Lupo (1965)*.

[113] «Ar -film che, pur non essendo negativo, presenta elementi pericolosi anche per un adulto e merita obiettive riserve morali», http://memoryssubmarine.blogspot.it/2012/08/ccc-centro-cattolico-cinematografico.html, online (ultima consultazione 29 settembre 2017).

[114] "Due mafiosi contro Goldginger", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, n. LVIII/25 – 1965.

applicare alcun taglio alla pellicola e «esprime parere favorevole per la proiezione in pubblico senza limitazioni di età» e per l'esportazione[115].

Il *Secretariado do Cinema e da Radio* cattolico portoghese, per contro, limita la visione del film agli adolescenti e agli adulti stabilendo come soglia minima di età i 12 anni. In pratica la versione sottotitolata mancherebbe di buona parte del dialogo e, paradossalmente, vengono trasmesse al pubblico le battute meno eleganti. Si legge, infatti: «Dada a falta de valor do argumento sem poder convincente e o facto de as legendas não trazerem ao público grande parte do diálogo – o menos elegante»[116]. Dal giudizio morale si evince, ancora una volta, che l'unico obiettivo è quello di far ridere: «Argumento inconsistente que narra uma história despretenciosa com o único objectivo de fazer rir»[117].

Sarà, dunque, un altro il *pastiche* spionistico alla Bond-Connery a vedersi attribuito la categoria di "escluso" (E)[118] nelle valutazioni pastorali del

---

[115] *Due mafiosi contro Goldginger* con ID scheda 33002 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/45859.pdf, web (ultima consultazione 29 settembre 2017).
[116] "00-2 contra Goldginger", *Boletim Cinematográfico*, n. 353, 19-1-1967.
[117] *Ibid*.
[118] «E –film gravemente immorale e nocivo per ogni pubblico», http://memoryssubmarine.blogspot.it/2012/08/ccc-centro-cattolico-cinematografico.html, online (ultimo accesso 10 settembre 2017).

CCC. Si tratta di *00-2 Agenti segretissimi* diretto da Lucio Fulci[119] nel 1964, il cui "00-2" lascia bene intendere a chi si riferisca, senza poca cattiveria da parte della critica dell'epoca che li ha giudicati[120]. Il giudizio morale recita: «Il film valica nettamente i limiti del buon gusto e della misura, accumulando disinvoltamente scene, allusioni e abbigliamenti gravemente indecenti. Se ne esclude perciò la visione»[121]. La commissione di revisione cinematografica portoghese innalza il limite di età questa volta ai 17 anni, specificando che: «nonostante qualche maggior piacevolezza formale, come il colore e l'ambientazione, […] [la pellicola] risulta sovente incline a far ricorso a trovate triviali e sgradevoli»[122].

---

[119] «Lucio Fulci è stato il regista che più di tutti ha valorizzato l'arte comica di Franchi e Ingrassia. Dal 1962 al 1967 ha diretto la coppia in ben 13 film ciascuno dei quali, malgrado i limiti delle quattro settimane di lavorazione, presenta un'attenzione e una cura per i particolari, sia tecnici che di contenuto, che raramente troveremo in altri film», *Come inguaiammo il cinema italiano – La vera storia di Franco e Ciccio*, Dir. Daniele Ciprì e Franco Maresco, Italia, 2004.

[120] «00-2, prima che una sigla, è il quoziente di intelligenza di Ingrassia, perché poi quello di Franchi non va al di là dello 00-00» in «Giornale di Brescia», 14-11-1964. O ancora, «C'era da aspettarselo. Fra tante squallide parodie non poteva mancare un film che facesse (volgarmente) il verso alle avventure di James Bond. […] si agitano in mezzo a belle ragazze vestite di poco. E così via. Comicità d'avanspettacolo, da sottoprodotto cinematografico», Vice, *Corriere d'informazione*, 26-27/10/1964. Per un approfondimento dell'atteggiamento dei critici nei confronti del duo comico Franchi-Ingrassia si veda N. Cirasola (a cura di), *Da Angelo Musco a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale* Bari, Dedalo, 1993: 102: «Ma era anche una carenza nella cultura specificamente cinematografica che veniva alla luce, dovuta ad una pratica consolidata nella stampa ancora negli anni Sessanta di ricorrere all'intercambiabilità dei ruoli per coprire le varie rubriche, cosicché il critico cinematografico era essenzialmente un transfuga dalla critica e saggistica letteraria, con un bagaglio che inevitabilmente viziava il suo rapporto soprattutto con un certo cinema, incombendo su di lui modelli e referenti culturali sofisticati».

[121] *00-2 Agenti segretissimi*, in «Segnalazioni cinematografiche CCC», n. LVIII/17 – 1965.

[122] *00-2 operação bikini* in «Boletim Cinematográfico», n. 557, 2-12-1965.

Passiamo, ora, all'analisi del testo filmico preso in esame. Non appena i titoli di testa terminano di scorrere sullo schermo, la macchina da presa inquadra i due comici palermitani mentre escono dall'acqua nelle loro mute gialle con cigni in testa (gag parodica di risposta alla muta nera sofisticata indossata da Bond e alla maschera decorata con paperelle), accompagnati prima da un tema musicale molto breve che si rifà, chiaramente in termini parodici, a *La morte del cigno*, per poi riportare alla mente le musiche del testo primo[123]. Tutto è inevitabilmente giallo: la borsa, le maschere, le pinne e la torcia. Nei pochi secondi in cui Franco e Ciccio si spogliano per sfoggiare uno smoking nero (al contrario di Bond che veste interamente di bianco e bianco è anche il rolex[124] che indossa), mentre Franco non perde occasione per rivolgersi al compagno Ciccio e stuzzicarlo («Ah, lo sai che ti somigli?!»), la mdp mostra il dettaglio della borsa e la sostituzione della macchina fotografica contenuta in essa. Non è dato sapere chi sia il mandatario[125] ma, dettaglio più importante,

---

[123] La colonna sonora dell'ipertesto scandisce e accompagna le diverse gag: si veda, per esempio, la variazione del tema musicale tra l'entrata in scena dell'agente 007 e la gag autonoma dell'autostop in cui Franco e Ciccio provano a catturare l'attenzione di qualche automobilista attraverso l'utilizzo di una gamba femminile finta e seminuda («L'italiano non resiste al richiamo della gamba» esclama Franco alludendo, implicitamente, ai cambiamenti in seno alla società di quegli anni; si pensi all'episodio *Gli italiani si voltano*, per esempio, diretto da Alberto Lattuada nel 1953) - qui il tema musicale si fa molto sensuale. Curioso, poi, che Franchi stringa la mano del pastore proprio con il piede della gamba finta di lei (era certamente un periodo delicato anche per la censura cattolica cinematografica).

[124] A parte l'eleganza dell'agente 007, il tempo è anch'esso protagonista del testo filmico: si veda, per esempio, la bomba iniziale che Bond innesca o quella finale, nucleare, che invece deve disinnestare.

[125] Molto probabilmente si tratta del coreano Molok, tutto muscoli e di poche parole («Uh, uh!»), presente nel testo primo con il nome di Oddjob che qui Franco e Ciccio chiamano

la fotocamera appena sostituita risulterà essere un oggetto mortifero. Seguono vari equivoci sulla parola "commodoro" che diventa prima "pomodoro", poi "Como, vicino Milano", ecc. (*calembours*) e anche i due comici come Bond abbelliscono il proprio vestito indossando un fiore (che da rosso è ora diventato rosa), Franco però è allergico e starnutisce. Interessante, qui, l'ammonimento che Ciccio rivolge più volte a Franco durante il film: «Eleganza, distinzione, disinvoltura. Più dritto, più dritto»; molto probabilmente, in queste battute gli autori della sceneggiatura (Alessandro Continenza, Amedeo Sollazzo e Dino Verde) si sono lasciati ispirare dall'universo di Arsenio Lupin, «le cui chiavi di accesso [erano, per l'appunto] la raffinatezza, la distinzione, la disinvoltura, l'eleganza di modi e d'aspetto; il trasformismo»[126].

Giunti alla villa del commodoro, i due tirano subito fuori la fotocamera («Ciccio l'obiettivo è cresciuto, sarà stata l'umidità dell'acqua», «Non fare il cretino sennò ci sfugge»), e Franco interviene con la gag secolare dell'occhio chiuso - pietra miliare del suo repertorio che i due attori hanno utilizzato sia a teatro sia al cinema e che, effettivamente, calza a pennello con il ruolo del

---

"Otello" per via della sua carnagione (interpretato da Dakar, nome d'arte di Alejandro Barrera, di origine peruviana).

[126] Cfr. Bertozzi, Gabriel-Aldo (a cura di), *Maurice Leblanc - Tutte le avventure di Arsenio Lupin*, Roma, Newton Compton editori, 2013.

fotografo che qui interpretano. Alle parole di Franco: «Vedrai questa fotografia sarà un boom», effettivamente la macchina fotografica scoppia colpendo brutalmente il commodoro insieme all'ospite con cui si stava intrattenendo. Franco e Ciccio vengono inquadrati in piano ravvicinato e, prima di fuggire via, Ciccio esclama una battuta in riferimento alla fotografia appena scattata: «Questa è una foto formato camposanto!». Subito dopo l'accaduto, Simonelli introduce nel testo filmico il personaggio di Molok-Otello che entra in scena per prendere il commodoro e rinchiuderlo dentro ad un baule. Il prologo termina, appunto, con Otello che va via con la macchina sulla quale ha appena caricato il baule e con un totale di una cartolina di Londra, accompagnato dal suono delle campane del Bing Bang che introduce la sequenza successiva.

La trama del *pastiche* filmico ha in comune con quella dell'ipotesto l'obiettivo di causare una catastrofe, che vuole da un lato mettere in guerra tra di loro la potenza statunitense e quella sovietica[127], e dall'altro lato far scoppiare all'interno di Fort Knox una bomba atomica affinché l'intera riserva aurea degli Stati Uniti diventi radioattiva per i successivi 58 anni. I dialoghi

[127] Riferimento implicito alla Guerra Fredda divampante in quegli anni. Un altro riferimento viene fatto all'inizio dell'epilogo quando, una volta ascoltato il piano strategico del colonnello Hermann, Ciccio esclama: «Pure loro, ma qui a forza di ammazzare tutti dell'umanità che ci rimane?» (riferendosi ad altri due incapsulati che devono essere eliminati).

che seguono spiegano sommariamente i punti nodali attorno a cui si diramano i racconti filmici dell'ipotesto e dell'ipertesto:

> Testo primo.
> Direttore della Banca d'Inghilterra: Noi della Banca d'Inghilterra siamo i depositari ufficiali di oro in lingotti come Fort Knox nel Kentucky lo è negli Stati Uniti… di conseguenza ci preoccupano seriamente le fughe d'oro illegali.
> Goldfinger: Questo è oro Signor bond, per tutta la vita ne ho amato pazzamente il colore, la lucentezza, la divina pesantezza. Mi lancio in qualsiasi impresa che possa alimentare la mia riserva, che è già considerevole.
>
> Testo secondo.
> Capo del contro-spionaggio della CIA[128]: La scomparsa del commodoro Stevenson non è un caso isolato. Negli ultimi tempi ad Oslo, ad Atene, a Parigi, a Roma e ora anche a Londra persone ritenute del tutto insospettabili sono state portate a commettere dei delitti da una forza misteriosa che ha annullato la loro volontà. Che ne pensa di questo?
> Capo di Stato maggiore di Sua Maestà britannica (breve comparsa, è il primo degli incapsulati): Che è solo un'ipotesi, magari affascinante, ma più aderente alla fantascienza che alla realtà.
> Colonnello Hermann: E allora come capo del controspionaggio le dirò che ormai abbiamo le prove che quelle persone erano strumenti inconsci di qualche potenza nemica a noi ignota. Sì, Signori e ve ne sono altri nelle ambasciate nei ministeri nei posti chiave delle organizzazioni Nato, purtroppo non sappiamo chi siano e quanti siano, sappiamo solo che sono incapsulati. […] Qualcuno ha innestato loro dietro l'orecchio una capsula magnetica capace di comandare il loro cervello. Sono irrecuperabili perciò abbiamo l'ordine di eliminarli tutti man mano che li scopriamo.

L'altra differenza è ascrivibile al personaggio principale del modello di riferimento, ovvero l'agente 007 James Bond, la cui partecipazione nella parodia in oggetto è affidata all'uruguaiano Jorge Hill Acosta y Lara

[128] Si tratta del colonnello Hermann che è interpretato da Andrea Bosic. Bosic fu un attore sloveno naturalizzato italiano, diretto in vari generi cinematografici dall'avventuroso al poliziesco, dal peplum al western. Si ricordi, per esempio, *Sandokan, la tigre di Mompracem* (1963) con la regia di Umberto Lenzi in cui Bosic interpreta la parte di Yanez, fedele amico del sanguinario Sandokan.

(conosciuto meglio con il nome d'arte di George Hilton[129]). Il vero 007, però, che si muove con la stessa disinvoltura, eleganza e sicurezza di Sean Connery non è né Hilton né Franchi o Ingrassia, ma può essere facilmente identificato con il personaggio del colonnello Hermann che, in realtà, dovrebbe rappresentare M del testo primo. Peraltro Simonelli affida all'agente 007-Hilton una parte secondaria di sole due sequenze, poiché viene subito ucciso dal commodoro Stevenson che gli spara alle spalle[130].

La sequenza della macchina e delle nuove istruzioni impartite da Q è qui ridotta in poche battute in cui è 007 stesso ad informarsi se tutto sia in ordine e non viceversa: «È in ordine? Dispositivi segreti, cortine fumogene, freccia avvelenata?», «Tutto, oltre ad un congegno importantissimo, un radar sensibile agli incapsulati» risponderà il colonnello Hermann (il "segugio" che Q consegna a Bond per poter essere agevolato negli inseguimenti si tramuta, nel testo secondo, in un congegno sensibile agli incapsulati che 007 deve

---

[129] George Hilton è divenuto famoso grazie alle sue apparizioni in molti spaghetti western, ricordato, tra gli altri, per aver interpretato il famoso pistolero del west Alleluja in *Testa t'ammazzo, croce… sei morto. Mi chiamano Alleluja* (1971) con la regia di Giuliano Carnimeo. Fu Lucio Fulci ad introdurlo nel mondo western con il film *Le colt cantarono la morte e fu… tempo di massacro* (1966) al fianco di Franco Nero. Lo vedremo di nuovo insieme a Franchi e Ingrassia e Gloria Paul nelle vesti di *bounty killer* in *I due figli di Ringo* dello stesso anno (diretto sempre da Giorgio Simonelli), altra parodia western. Insomma è divenuto un'icona del genere assieme a Terence Hill, Franco Nero e Giuliano Gemma.

[130] Franco e Ciccio Pecora erano convinti che il commodoro Stevenson fosse morto a causa dello scatto micidiale della loro fotocamera, invece è un «morto immobile […] vivo e vegetale» che se ne va, radiotelecomandato dal "Vertice".

trovare e eliminare). L'incontro tra 007 e i futuri 00-2 Franchi e Ingrassia[131] avviene proprio per tale ragione, il radar sensibile agli incapsulati ha segnalato che dall'altra parte della corsia autostradale vi è uno di questi (si tratta del commodoro Stevenson rinchiuso nel baule della macchina); macchina che è guidata dal temibile "Otello" il quale ha da poco rapito i *nostri* due comici siciliani: «Ciccio, a me questo Otello non mi convince. Facciamoci dare un po' di soldi e ce ne andiamo». «You speak English? You sprechen dolce? Sprechen amaro. Speak spagnolo? Parlez-vous sicilienne? Non è italiano!», esclama a gran voce Franco. Entrambi non perdono occasione per dimostrare il proprio attaccamento alla Sicilia, lo fanno anche quando Otello incomincia ad accelerare vistosi inseguito dall'agente 007 e gli raccomandano di puntare alla Sicilia poiché hanno appuntamento alla fiera del bestiame[132]. Seguono altre trovate comiche come la presentazione tra l'agente 007 e Franco («Sono 007, licenza di uccidere», «Franco Pecora, licenza elementare») o battute del tipo «Aaaah, è un capo slavo» al «logicamente è incapsulato» dell'agente 007.

All'interno del presente gioco parodico Simonelli dedica ampio spazio agli *sketches* comici di Franchi e Ingrassia – che siano parte del loro repertorio

---

[131] «Il controspionaggio inglese, non avendo ottenuto successo con l'*intelligence-service*, ricorre al *cretin-service* e ingaggia Franchi e Ingrassia per venire a capo di una organizzazione criminale che intende scatenare una guerra tra l'America e la Russia», V., *Corriere della sera*, 30-10-1965.

[132] Lungo tutta la pellicola ripetono spesso che devono andare a Caltanissetta.

d'avanspettacolo o che vengano successivamente riutilizzati in altre pellicole - si tratta di gag autonome e parodiche che fungono semplicemente da pausa e soluzione, da "cerniera" in situazioni piuttosto difficili e complicate aiutando il dipanarsi della storia. Partiamo con la prima gag in ordine temporale e successiva alla sequenza in cui Franchi e Ingrassia fanno la breve conoscenza dell'agente 007: si tratta dell'episodio nel quale i due palermitani provano a prendere possesso della macchina dell'agente e in cui compare il secondo caratterista[133] del racconto nella persona di Nino Terzo che interpreta il vigile. Questa gag è una vera e propria presa in giro della descrizione della macchina Aston Martin db5 modificata[134] che viene fatta nel testo primo[135] e sembra in

---

[133] Primo caratterista che entra in azione (Enzo Andronico che fa il pastore): Franco fa il verso della pecora dopo che chiede al pastore di difenderli dall'autista romano.

[134] Nel testo primo c'è un'intera sequenza dedicata alle nuove istruzioni che Q dà a 007 a proposito della macchina modificata assegnatagli per la missione Goldfinger: «Parabrezza a prova di proiettile come pure i cristalli laterali e posteriore, targhe intercambiabili valide per tutti i Paesi, trasmettitore che si chiama segugio (il modello più piccolo viene alloggiato nel tacco di una scarpa, deve essere nascosto nella macchina che segue mentre lei rimane fuori pista), sotto il coperchio del bracciolo si trovano i controlli dei meccanismi di difesa (cortina fumogena, scarico d'olio, corazza posteriore e mitragliatrice anteriore), sotto il cappuccetto della leva del cambio c'è un bottoncino rosso (tenendolo premuto si staccherebbe una sezione del tetto e catapulterebbe fuori il sedile della macchina)».

[135] Derisione di alcuni vizi e abitudini di 007:

- A proposito della sua debolezza per il fascino femminile, Franchi e Ingrassia sono sottoposti ad una lezione obbligatoria di "resistenza alla tentazione" al centro di addestramento per agenti segreti ma deludono largamente le aspettative del loro insegnante. Alle parole di quest'ultimo «esse sono subdole, esse sono pericolose, esse sono diaboliche!» (riferendosi alla donna), Franco reagisce con un «Ciccio, roba per noi sono!».
- Il colonello Hermann mostra ai neo-assunti "00" la valigetta che dovranno portare insieme a loro in missione a Parigi: «State bene attenti, questo non è un dentifricio ma un apparecchio che emette gas paralizzante al cloro. Questo non è un porta sapone ma una macchina fotografica. Questa non è una spazzola ma un pugnale avvelenato. E questo non è un phon ma una pistola a tiro rapido». È chiaro che, al contrario, 007-Connery non va in giro con una valigetta ma ha sempre con sé tutto il necessario per poter sopravvivere. La descrizione della

qualche modo anticipare la pellicola farsesca e di temi attuali *Ma chi t'ha dato la patente?*[136] diretta da Nando Cicero nel 1970: «Avete visto il cartello? Divieto di sosta…» (chiede il vigile), «E si, lo abbiamo visto» (risponde Franco), «Allora sono 1000 lire» (sottoscrive il vigile), «Ma come 1000 lire, più caro del cinema» (Franco), «E che vorrebbe Sophia Loren? A me questi scherzi non piacciono» (il vigile). Altrettanto intensa e intrisa di verve comica è la seconda parte della gag appena illustrata che riguarda più da vicino Franco Franchi e Nino Terzo poiché quest'ultimo si impone sul primo ordinandogli di stare in silenzio e, ovviamente, Franco dà di matto. Viene inquadrata parte della macchina con Franco seduto al volante, Ciccio in piedi sul tetto che prova a tranquillizzarlo e il vigile al lato del finestrino – interessante, qui, lo scambio di persona che Franco fa nei confronti del vigile una volta che a questi è stato sparato addosso, senza farlo apposta, la cortina fumogena nera della macchina dell'agente 007 modificata[137] (a questo punto Franco lo scambia per un altro suo collega vigile di colore).

---

valigetta verrà successivamente ripetuta prima da Ciccio e poi da Franco quasi a ridicolizzarne il contenuto.
- Il telebottone dato a Franchi e Ingrassia per introdursi nello stabilimento di Goldginger viene scambiato dal primo per una bomba atomica (l'intento è chiaramente parodistico).

[136] Nino Terzo è presente anche in questo film nei panni di uno studente di scuola guida che, non sapendo scrivere, si mette a mangiare grossi filoni di pane conditi.

[137] «Ciccio, questa non è una macchina, è il Vesuvio di Catania» esclama, poi, Franco al complice Ciccio.

La seconda gag avviene durante la sequenza della sfida a scacchi che il "Vertice" (Goldginger interpretato da Fernando Rey[138]) lancia a Franco Pecora, immediatamente successiva "all'indoratura"[139] della ragazza bionda e di Franco, indoratura che Ciccio scambia per itterizia. Nel testo primo Bond gioca a golf con Goldfinger (altra differenza), ma vi è anche una partita a carte quando entrambi si trovano nel lussuosissimo albergo di Miami Beach e Bond gli ordina di far vincere l'avversario. Il set è differente, non siamo più nel lussuosissimo albergo ma nella villa privata con piscina di Goldginger. Dal balcone Ciccio prova a suggerire al compagno Franco le prossime mosse da fare[140] convinto di essere in possesso del manuale del perfetto giocatore di scacchi, invece si tratta dell'opera teatrale in versi *Una partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa[141] che Franco, a causa della ricezione errata delle battute

---

[138] Icona buñueliana, diretto da Luis Buñuel in *Tristana* (1970), *Il fascino discreto della borghesia* (1973), *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977); lo si ricorda anche, tra gli altri, per la sua partecipazione a *Cadaveri eccellenti* (1975) con la regia di Francesco Rosi e *L'ingorgo – Una storia impossibile* di Luigi Comencini (1978).

[139] Il testo secondo riscrive in maniera similare alcuni episodi appartenenti al testo primo: oltre alla scena della ragazza verniciata d'oro, vi è anche la sequenza del marchingegno mortale che nel testo primo è rappresentato da un laser industriale che produce un tipo straordinario di luce in grado di tagliare del metallo massiccio (figuriamoci gli esseri umani); mentre nel testo secondo è una «macchina paradisiaca» chiamata Pitagora che avrebbe dovuto sezionare a metà i due nostri infiltrati. Sia Bond sia Franchi-Ingrassia riescono ad avere salva la vita (il primo perché fa presente a Goldfinger di conoscere «l'operazione Slam», i secondi perché dicono di essere campioni di scacchi). La bombetta tagliente del testo primo è qui sostituita con una scarpa esplosiva, sempre di proprietà del "coreano".

[140] Allo stesso modo nel testo primo è Jill Masterson (Shirley Eaton) che svela a Goldfinger le carte dell'avversario.

[141] G. Giacosa, *Una partita a scacchi*, 1873, http://www.federscacchi.it/doc/art/d20050115040754_racconto4.pdf, online. Nel film il titolo dell'opera e il nome dell'autore vengono modificati in *La partita a scacchi*, testi scritti scelti di Giuseppe Giocosa.

attraverso il trasmettitore che Ciccio gli ha procurato, muta in: «Perché paggio Fernando mi guardi e non favelli? Io ti guardo negli occhi che sono tanto belli […] Perché Fernando fangio mi favi e non guardelli?», quando invece avrebbero dovuto recitare: «Che hai, paggio Fernando? Non giuochi e non favelli» (Iolanda), «Ti guardavo negli occhi, che sono tanto belli» (Fernando), «Perché, paggio Fernando, Mi guardi così mesto mesto?» (Iolanda). Folgorante, poi, il monologo teatrale a cui si lascia andare Franco nella seconda parte della sequenza (dopo che ha mangiato realmente un pedone della scacchiera), che cattura addirittura l'attenzione di Goldginger:

> Goldginger: Il cavallo così non lo può muovere…
> Franco: Ma perché secondo lei uno che ha un cavallo che fa lo tiene fermo?! E no, lo muovo e non solo muovo il cavallo ma muovo anche il cavaliere. Il cavaliere mascolo è e cosa fa rapisce la regina, il re vedendosi rapito la regina poverino rimane solo, e da solo cosa fa?
> G: Cosa fa?
> F: La biancheria da solo non se la può lavare e allora dichiara guerra alla Sicilia, e parte l'esercito per la Sicilia. A questo punto lo scontro è inevitabile, saltano le braccia saltano i piedi, i calli siii i calli e la regina che grida: aiuto ma qui c'è la guerra ma al re non gliene frega niente. Perché in lontananza vede arrivare un altro re e quando si trovano faccia a faccia, uno dei due re si butta per terra e grida: Scopa, 10 ne avevo e uno di scopa undici, ho vinto.

Prima di esaminare attentamente l'ultima gag che fa parte dell'epilogo del film è necessario passare in rassegna alcune citazioni che Franchi, in particolare, dona al pubblico di *Due mafiosi contro Goldginger*. Nella sequenza in cui gli agenti 00-2 sono stati inviati a Parigi per completare la missione Goldginger, oltre alla chiara citazione stilistica della notizia in prima pagina

di un quotidiano francese che informa dell'arrivo di Franco nella capitale - così come la prima pagina di *Le Monde* informava dell'arrivo di Totò in *Totò a Parigi* di Camillo Mastrocinque del 1958 – vi è anche una citazione verbale dello stesso Totò di cui Franco riesce a riprodurre la voce in maniera ineccepibile: «Monsieur, c'è nessuno?» (domanda Franco al portiere dell'hotel mentre Ciccio chiede le chiavi della stanza), «Desiderano essere svegliati?» (chiede il portiere), «Si, alle 9» (risponde Ciccio) «di domani sera e mi porti una bella cena come prima colasión. Au revoir *Champs Elysées*» (ironizza Franco, imitando fedelmente anche i modi di Totò). L'altra citazione introduce l'ultima gag da analizzare: Franco, incitato prima dal colonnello Hermann e poi da Ciccio a parlare al microfono del radiocomando per impedire che il delegato americano dichiari guerra alla Russia[142], apre il discorso con il motto bongiorniano di Mike "Allegria, allegria, allegria" (la voce è la stessa).

Infine, nell'epilogo, Franco e Ciccio travestiti da diplomatici nord-africani devono introdursi nello stabilimento Goldginger e far credere di

[142] Inoltre, quando Goldginger suggerisce al delegato USA le parole con le quali dichiarare guerra all'URSS, rifà il verso al lessico mussoliniano della Mobilitazione Generale del 2 ottobre 1935 e della dichiarazione di guerra del 10 giugno 1940 da palazzo Venezia: «Signori, un'ora gravissima sta per scoccare sul quadrante della storia» dice Goldginger (mentre Mussolini aveva detto alla Mobilitazione generale: «Un'ora solenne sta per scoccare nella storia della Patria» e nella dichiarazione di guerra: «Un'ora, segnata dal destino, batte nel cielo della nostra patria»).

essere incapsulati. Una volta giunti nel nascondiglio della biscia d'oro[143] si rendono conto di ciò che sta realmente accadendo alle Nazioni Unite: dall'altra parte dello schermo televisivo sta parlando il delegato americano radiotelecomandato da Goldginger (che nel film si chiama McPatara, evidente storpiatura di McNamara, con probabilissimo riferimento a Robert McNamara, segretario della difesa USA in quegli anni). Franco non sa bene cosa dire e come impedire che questi dichiari guerra alla potenza sovietica, allora inizia a canticchiare una canzone di Adriano Celentano *Il problema più importante* (1964): «il problema più importante per noi è di avere una ragazza di sera, yeih yeih yeih». Seguono vari numeri comici che coinvolgono da un lato giochi puramente linguistici, con l'intenzione di confondere e divertire al tempo stesso («Signori, il fatto che avete fatto è un fatto che non andava fatto, questo è un fatto. E quello che avete fatto non mi sta bene affatto perché non è stato fatto per come andava fatto») e dall'altro lato attingono al loro repertorio teatrale: all'esclamazione del delegato «Oggi perciò gli Usa e tutti i loro alleati dichiarano guerra…», i due prontamente suggeriscono: «alle mosche, alle zanzare, alle pulci, alle cimici, ai bagarozzi. Guerra a tutti gli insetti del mondo!»[144]. Insomma, i neoassunti agenti 00-2 riescono a portare a termine la

[143] A proposito della statua dedicata alla biscia d'oro Franco dirà che «assomiglia a Rosetta la svergognata» (altra trovata comica).
[144] Questo è un richiamo alla famosa "guerra alle mosche" del fascismo all'epoca delle bonifiche delle paludi pontine. Vi è anche una simile battuta cinematografica in *I tartassati* di

missione loro assegnata facendo credere che l'incapsulato americano abbia perso il senno e evitando, così, una guerra mondiale.

Steno (1959) quando Totò, in preda a un accesso d'ira nei confronti del figlio che aveva scoperto la sua truffa ai danni del maresciallo, dice «finanziamo la guerra alle mosche!».

"Bibliografia"

a) Volumi

Allen, Graham, *Intertextuality*, London-New York, Routledge, 2000.

Almansi, Guido – Fink, Guido, *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1976.

Aron, Paul, *Histoire du pastiche: le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

Bachtin, Michael, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1963 (*Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino: Einaudi, 1968).

Id., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literature, 1975 (*Estetica e romanzo*, trad. it di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001).

Bertolino, Marco – Ridola, Ettore, *Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Roma, Gremese, 2003.

Bertozzi, Gabriel-Aldo (a cura di), *Maurice Leblanc - Tutte le avventure di Arsenio Lupin*, Roma, Newton Compton, 2013.

Booth, Mark, *Camp*, London and New York, Quartet Books, 1983.

Bouillaguet, Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

Casetti, Francesco, *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1999.

Casetti, Francesco – Fanchi, Mariagrazia, *Terre incognite: lo spettatore italiano e le nuove forme dell'esperienza di visione del film*, Roma, Carocci, 2006.

Castagna, Alberto – Graziosi, Maurizio Cesari, *Il western all'italiana*, Milano, 24 Ore Cultura, 2005.

Castellano, Alberto - Nucci, Vincenzo, *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Napoli, Liguori, 1982.

Cirasola, Nico (a cura di), *Da Angelo Musco a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale*, Bari, Dedalo, 1993.

De Gaetano, Roberto, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.

Eugeni, Ruggero – Viganò, Dario E. (a cura di), *Attraverso lo schermo. Cinema e cultura cattolica in Italia*, Roma, EdS, 2006.

Eugeni, Ruggero, *La condizione postmediale: media, linguaggi e narrazioni*, La scuola, Brescia 2015.

Faldini, Franca- Fofi, Goffredo, *Totò. L'uomo e la maschera*, Milano, Feltrinelli, 1977.

Fanchi, Mariagrazia, *Spettatore*, Milano, Il castoro, 2005.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (*Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997).
Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia (1943-1996). Famiglia, società, Stato*, Torino, Einaudi, 1998.
Giraldi, Massimo – Lancia, Enrico – Melelli, Fabio, *Cento caratteristi del cinema italiano. Gli interpreti «minori» che hanno fatto grande il nostro cinema*, Roma, Gremese Editore, 2006.
Giusti, Marco, *Continuavano a chiamarli Franco e Ciccio*, Milano, Mondadori, 2004.
Giusti, Marco, *Dizionario del western all'italiana*, Milano, Oscar Mondadori, 2007.
Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: the Teachings of twentieth-century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.
Lupi, Gordiano, *Soprassediamo! Franco&Ciccio Story. Il cinema comico-parodistico di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Piombino (LI), Il Foglio, 2014.
Manzoli, Giacomo – Pescatore, Guglielmo (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia dal dopoguerra agli anni Sessanta*, Roma, Carocci, 2005.
Manzoli, Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci, 2013.
Menarini, Roy, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001.
Id., *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2004.
Mereghetti, Paolo, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2000*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999.
Id. – Pezzotta, Alberto, *Il Mereghetti: dizionario dei film 2011*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011.
Meyer, Moe (ed.), *The Politics and Poetics of Camp*, London and New York, Routledge, 1994.
Noto, Paolo, *Dal bozzetto ai generi: il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011.
Piccione, Fabio, *Due cialtroni alla rovescia. Studio sulla comicità di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Genova, Frilli, 2004.
Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Bari: Laterza, 1998.
Roy, Menarini, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001.
Sangsue, Daniel, *La parodia*, Fabio Vasarri (trad. di), Roma, Armando Editore, 2006.

Vecchi Galli, Paola (a cura di), *Sussidiario di letteratura italiana*, Bologna, Archetipolibri, 2007.

b) Articoli

- Articoli in volumi

"00-2 Agenti segretissimi", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, LVIII/17 – 1965.
"00-2 contra Goldginger", *Boletim Cinematográfico*, n. 353, 19-1-1967.
"00-2 operação bikini", *Boletim Cinematográfico*, n. 557, 2-12-1965.
Babuscio, Jack, "The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)", *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Ed. Fabio Cleto, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999: 117-135.
Bauman, Richard, "Genere del discorso/Genre", *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, Duranti, Alessandro (a cura di), A. Perri, S. Di Loreto (trad. di), Roma, Meltemi, 2002, pp. 127-131.
Daniele, Antonio R., *Italiani e lavoro: il cinema di Ermanno Olmi negli anni del Boom*, in *From Otium and Occupation to Work & Labor in Italian Culture*, «Annali d'Italianistica», Bouchard Norma – Ferme Valerio (a cura di), 32, 2014, pp. 351-368.
"Due mafiosi contro Goldginger", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, n. LVIII/25 – 1965.
Eco, Umberto, "Ironia intertestuale e livelli di lettura", *Sulla letteratura*, Milano, Bombiani, 2002: 227-253.
"Per un pugno nell'occhio", *Segnalazioni cinematografiche* n. LVII/23 – 1965.
"Por um punhado de golpes", *Boletim Cinematográfico* n. 986, 20-11-1969.
Ross, Andrew, "Uses of Camp", *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, Ed. Andrew Ross, New York, Routledge, 1989: 135–170.
Volpi, Gianni, "Il western italiano: come la copia divenne l'originale. E fu riprodotto all'infinito", in Enrico Magrelli (a cura di), *Sull'industria cinematografica italiana*, Venezia, Marsilio, 1986.

- Articoli in quotidiani o riviste

Howard, John E., "Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England", *Shakespeare Quarterly*, 39:4 (Winter 1988): 418-440, http://www.jstor.org/stable/2870706.
Meccoli, Domenico, "Franco e Ciccio eredi di Stanlio e Ollio", *Rivista del cinematografo*, Vol. XXXIX, n. 7, luglio (1966): 416.

Piazza, Antonella, "Performance del genere: *travestitismo nell'adattamento* di "As You Like It"", *La Camera blu*, 9, 2013, http://www.camerablu.unina.it/index.php/camerablu/article/viewFile/2087/2025.
"Por um punhado de golpes", *Boletim Cinematográfico*, n. 986, 20-11-1969.
Sontag, Susan, "Notes on Camp", *Partisan Review*, Fall Issue (1964): 515-530 (trad. it. di Ettore Capriolo, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967: 359-383), https://www.unich.it/progettistisidiventa/REPRINT-INEDITI/Sontag-CAMP.pdf (ultimo accesso 4 novembre 2017).
U.C., "Per un pugno nell'occhio", *L'Unità*, 17-04-1965.
V., "Due mafiosi contro Goldginger", *Corriere della sera*, 30-10-1965.
Vice, "Due mafiosi contro Goldginger", *Corriere d'informazione*, 26-27/10/1964.
Yen-Mai Tran-Gervat, "Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique", *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006, pp. 5-6, https://narratologie.revues.org/372.

"Sitografia"

Benfante, Marcello, "C'erano una volta Franco e Ciccio", *Lo Straniero. Arte, cultura, scienza e società*, 30.09.2010, http://lostraniero.net/cerano-una-volta-franco-e-ciccio/.
CCC – Centro Cattolico Cinematografico, http://memoryssubmarine.blogspot.it/2012/08/ccc-centro-cattolico-cinematografico.html, 12.08.2012.
Due mafiosi contro Goldginger con ID scheda 33002 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/45859.pdf.
Pasquino, Monica M. "Il queer, la trasformazione dello spazio pubblico e il concetto filosofico di performatività", http://www.archivio.formazione.unimib.it/DATA/hot/677/pasquino.pdf.
Per un pugno nell'occhio con ID scheda 32280 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/44981.pdf.
Pugliese, Paolo, "Ciccio Ingrassia. La maschera di un comico, il volto di un attore", *Dossier – Occhi sul Cinema*, 2004, http://www.occhisulcinema.it/Dos-Ciccio%20Ingrassia.htm.
Redazione Destini incrociati, "Miseria e nobiltà – Franco Franchi e Ciccio Ingrassia", *Radio24*, 16 novembre 2010,

http://www.radio24.ilsole24ore.com/programma/destini-incrociati/miseria-nobilta-franco-franchi-183326-gSLAomdy.
Tiozzo, Giulia, *Il travestitismo e l'androgino*, https://shakespeareineros.files.wordpress.com/2015/04/secondo-intervento-giulia-tiozzo-il-travestimento-e-landrogino.pdf.

"Filmografia"

Agente 007 – Missione Goldfinger. Dir. Guy Hamilton, Regno Unito, 1964.
Due mafiosi nel Far West. Dir. Giorgio Simonelli, Italia/Spagna, 1964.
Per un pugno di dollari. Dir. Sergio Leone, Italia/Spagna/Germania, 1964.
Per un pugno nell'occhio. Dir. Michele Lupo, Italia/Spagna, 1964.
Per qualche dollaro in più. Dir. Sergio Leone, Italia/Germania Ovest/Spagna, 1965.
Due mafiosi contro Goldginger. Dir. Giorgio Simonelli, Italia/Spagna, 1965.
I due figli di Ringo. Dir. Giorgio Simonelli, Italia, 1966.
Il buono, il brutto, il cattivo. Dir. Sergio Leone, PEA (Produzioni Europee Associate), 1966.
Bella di giorno. Dir. Luis Buñuel, Francia/Italia, 1967.
Due rrringos nel Texas. Dir. Marino Girolami, Italia, 1967.
Il bello, il brutto, il cretino. Dir. Giovanni Grimaldi, Italia/Germania, 1967.
Brutti di notte. Dir. Gianni Grimaldi, Italia, 1968.
Ciccio perdona… Io no! Dir. Marcello Ciorciolini, Italia, 1968.
Come inguaiammo il cinema italiano – La vera storia di Franco e Ciccio. Dir. Daniele Ciprì e Franco Maresco, Italia, 2004.

PER UN PUGNO DI DOLLARI

03:04

28:55

54:48

PER UN PUGNO DI DOLLARI

01:16:45

01:18:16

01:33:39

PER UN PUGNO NELL'OCCHIO

02:50

13:27

23:00

PER UN PUGNO NELL'OCCHIO

43:27

01:26:18

01:29:46

AGENTE 007- MISSIONE GOLDFINGER

01:03

12:27

16:45

AGENTE 007- MISSIONE GOLDFINGER

22:27

23:16

01:22:34

DUE MAFIOSI CONTRO GOLDGINGER

02:05

17:13

20:04

DUE MAFIOSI CONTRO GOLDGINGER

04:43

37:39

01:20:30

CAPITOLO II

Parodia della letteratura. Le trasposizioni di opere letterarie

Chiunque abbia mai avuto esperienza di un adattamento (e chi potrebbe negarlo?) possiede una teoria dell'adattamento, che ne sia consapevole o meno

Linda Hutcheon
Teoria degli adattamenti

Conversare con quei lettori e quei cinefili ci dà il piacere dell'appartenenza. C'è un limite, però, a quella felice condizione: parlare di adattamento. […] Lei, prima che potessimo fermarla, ci ha già comunicato di preferire il romanzo. Lui, che il suo ultimo romanzo lo ha letto tanti anni fa, ci sta già spiegando che la vera storia del cinema non passa per la letteratura

Analizzare quei testi – senza uccidere il piacere della lettura e della visione – significa attraversarli con discrezione, con un bagaglio leggero […]. Partire da un testo significa ripartire, viaggiare attraverso quel testo per approdare altrove. E qualche volta, come auspicava Truffaut, fare «un'altra cosa, migliore»

Sandro Volpe
Adattamento. Sette film per sette romanzi

2.1 *Per una teoria dell'adattamento*

Partiamo dal presupposto che ogni adattamento così come ogni parodia necessita di un ricevente 'esperto' che collabori nel processo di concretizzazione del nuovo testo definito, come abbiamo visto, nei termini di "testo di secondo grado" (Genette 1997: 8), che non per questo deve essere considerato secondario, tardivo e quindi derivativo[145]: «essere secondi non significa essere secondari o inferiori; e […] allo stesso modo non corrispondono necessariamente all'essere primi attributi di originalità e autorevolezza» (Hutcheon 2011: 9). Collaborazione, dunque, che può avvenire solo attraverso tracce di memoria[146] che il fruitore possiede nei confronti del testo adattato o parodiato (*source text*, testo da cui prende origine) – diversamente, il fruitore "inconsapevole" finirebbe per naturalizzare il racconto pensando che si tratti di un inedito[147] - e che può tramutarsi in piacere o malcontento della ricezione (questo è il rischio di cui parla più volte Linda Hutcheon nel suo contributo *A Theory of Adaptation* del 2006 e a cui può incappare l'autore di un adattamento o di una parodia): «Il riconoscimento e

[145] Cfr. Hutcheon 2011.

[146] «Se conosciamo l'opera adattata, sperimenteremo durante la fruizione una continua oscillazione tra essa e il nuovo adattamento; se non la conosciamo, non avremo esperienza *dell'adattamento in quanto adattamento*» (*ivi*: 12).

[147] Senza, cioè, ricorrere a richiami intertestuali con opere precedenti.

il ricordo sono parte del piacere (e del rischio) della fruizione di un adattamento» (Hutcheon 2011: 23). L'adattamento, al pari della parodia, è un processo doppio[148] di interpretazione-creazione[149] che «implica sempre sia una (re)interpretazione che una (ri)creazione»[150] (*ivi.*: 27); deve esserci, insomma, alla base un lavoro di sottrazione e contrazione[151] ma, a differenza delle parodie, gli adattamenti sono tenuti a dichiarare apertamente la relazione intertestuale che intraprendono con l'altro testo (il testo adattato)[152]:

> Rispetto agli adattamenti le parodie hanno a loro favore un'argomentazione in più riconosciuta dalla legge, della quale essi *in quanto adattamenti* non possono disporre: il diritto di commentare criticamente un'opera precedente[153]. (*Ivi*: 135)

---

[148] Gli adattamenti hanno duplice natura nel senso che esistono in sé e derivano da altro/i, cfr. Hutcheon 2011: 26.
[149] Cfr. *ivi*: 44.
[150] «raccontare la stessa storia da un diverso punto di vista, ad esempio, può determinare un'interpretazione palesemente differente» (*ivi*: 27).
[151] Cfr. *ivi*: 42.
[152] «Gli adattamenti di opere note funzionano, com'è abbastanza ovvio, in modo simile ai generi: predispongono le attese del pubblico […] attraverso un sistema di norme che regolano il nostro incontro con l'opera/l'adattamento di cui stiamo avendo esperienza. A differenza del plagio e anche della parodia, un adattamento normalmente segnala esplicitamente la propria identità. Il pubblico consapevole ha precise attese e pretese» (*ivi*: 174). Si veda anche p. 10: «Precedenti adattamenti possono, per esempio, costituire per un dato adattamento un contesto altrettanto rilevante che qualsivoglia "originale"».
[153] «Questo diritto è stato invocato dall'editore di *The Wind Done Gone* (2000) di Alice Randall in occasione dell'azione legale intentatagli dagli eredi di Margaret Mitchell per violazione dei diritti d'autore di *Gone with the Wind* (*Via col vento*, 1936). Egli ha sostenuto che raccontare la storia di Rhett e Scarlett dal punto di vista di uno schiavo meticcio costituiva un commento critico e non una produzione illecita» (*ivi*: 135). Allo stesso modo, è esemplare il caso di Jeff Koons che ha realizzato una scultura tridimensionale in legno dipinto *String of Puppies* rifacendosi in maniera evidente alla fotografia in bianco e nero di Art Rogers intitolata, guarda caso, *Puppies*, con l'aggiunta di un tocco ironico che pervade l'intera opera, cfr. *ivi*: 136: «Nel processo adattativo Koons ha attuato i seguenti cambiamenti: le due persone hanno un'espressione spiccatamente assente e dei fiori tra i capelli, mentre i cuccioli sono di colore blu. Naturalmente, inoltre, ha esposto l'opera nel contesto della sua serie *Banality*. Non avendo chiesto nessun permesso per la realizzazione dell'adattamento, Koons fu perseguito

Che cosa è dunque l'adattamento? *In primis* è un "prodotto"[154] che deriva da un *processo creativo* e come tale non è una replicazione bensì una "ripetizione con differenze"[155], è una trasposizione dichiarata che prevede il passaggio in un nuovo sistema di segni[156] (in altre parole è una "transcodificazione"[157]) che può «comprendere un cambio di *medium* o di genere o della struttura complessiva del racconto e quindi del suo contesto»[158] (Hutcheon 2011: 27). Hutcheon sottolinea l'importanza del contesto di ricezione per quanto riguarda la fruizione e l'interpretazione di un racconto[159]

---

legalmente e adoperò in sua difesa la giustificazione della parodia, fondata sull'idea di appropriazione con «finalità critica» all'interno del concetto di «uso legittimo»». Per un ulteriore approfondimento sul caso Koons-Rogers si consideri l'articolo completo di J. Traub pubblicato in *Design Observer AIGA*, 21.01.2008, https://designobserver.com/feature/art-rogers-vs-jeff-koons/6467, online (ultima consultazione il 10 ottobre 2017). Infine, per la "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio" in Italia si faccia riferimento alla Legge 22 aprile 1941, n. 633, http://www.aracneeditrice.it/scaricabili/L_22_04_1941_633.pdf, online.

[154] Hutcheon 2011: 200.

[155] *Ibid*.

[156] Cfr. *ivi*: 39.

[157] O meglio una "trasposizione intersemiotica", *ibid*. Si veda anche Zatlin 2005: 154: «Film adaptation may or may not involve interlinguistic translation but, according to Cattrysse, should always be judged in terms of intersemiotic transposition».

[158] Si faccia riferimento anche a Hutcheon 2011: 38-41.

[159] A proposito dell'importanza del processo di significazione di un film si parte da un'affermazione ben precisa, ovvero che il significato di un testo filmico non è semplicemente qualcosa che sta dentro al testo ma che esso abbia bisogno di essere scoperto. Lo spettatore cinematografico deve quindi cogliere i suggerimenti forniti dal testo e costruire dei significati possibili. Il testo filmico contiene dei vuoti, dei punti di indeterminatezza, che lo spettatore deve riempire con le informazioni che possiede per poter vedere ciò che il film sta suggerendo nella sua mente. Il suo è un punto di vista nomade. Era il 1918 quando il regista sovietico Kuleshov (Kuleshov 1975), con un effetto provocatorio, combinò la medesima espressione facciale dell'attore con tre oggetti differenti: una minestra, un cadavere e una donna. Cosicché lo spettatore potesse subire tre diversi effetti psicologici, associando alla prima inquadratura il senso di fame, alla seconda inquadratura il dolore di una perdita e alla terza il desiderio di possedere la donna. Le teorie della percezione filmica rimangono comunque fortemente legate al testo perché sia lo studio dei linguaggi cinematografici in generale, sia gli studi di ricezione in particolare, provengono dagli studi della letteratura per cui la centralità del testo è assoluta.

(nel caso di studio di un film): «Un adattamento, così come l'opera adattata, è sempre necessariamente incluso in un contesto – determinati spazio e tempo, una data società e cultura – e non può mai esistere in un vuoto» (2011: 28). In particolare, gli adattamenti "transculturali"[160] costituiscono un buon esempio in cui il contesto condiziona il significato. In qualsiasi modo una storia venga adattata

> è logico, in fondo, attendersi che spostamenti nel tempo e nello spazio possano determinare delle alterazioni nelle associazioni culturali valide in un dato sistema; allo stesso tempo, però, non si può mai essere del tutto sicuri che gli autori di un adattamento tengano nella dovuta considerazione i cambiamenti culturali che possono essersi manifestati nel corso del tempo. (Hutcheon 2011: 205)

Ma che cosa si intende, quindi, per *transculturazione*? È la (ri)ambientazione o (ri)contestualizzazione in una cultura altra rispetto all'opera che deve essere adattata. Tuttavia, tale "ricontestualizzazione" può avvenire anche all'interno della medesima cultura realizzandosi, però, solo a un microlivello. Il concetto di transculturazione approda inevitabilmente a quello di "indigenizzazione"[161], e cioè alla creazione di opere ibride nate da

---

In questo contesto si inserisce il ruolo dello spettatore che deve decodificare ciò che il regista ha invece incastonato con cura. È pur vero che l'intento del regista non corrisponderà mai pienamente al significato prodotto dal film. Il testo porrà delle domande che magari l'autore del film non si era nemmeno lontanamente preoccupato di formulare.

[160] Hutcheon 2011: 206.

[161] *Ivi*: 210. *Cesare deve morire* (2012) dei fratelli registi Paolo e Vittorio Taviani configura, ad esempio, un caso di indigenizzazione perché si tratta di un film italiano liberamente ispirato all'opera shakespeariana del *Giulio Cesare*, che riprende la messa in scena della rappresentazione teatrale e delle prove da parte di un gruppo di detenuti nel carcere di

scambi e dislocazioni interculturali che, seppur trasponendo l'opera in un contesto altro, straniero, sono parte indispensabile di quel gioco intertestuale che assicura la continuità dei testi più fortunati (con personaggi a seguito)[162]: «A volte, così come accade nei processi di adattamento biologico, gli adattamenti culturali implicano la migrazione verso condizioni più favorevoli: le storie viaggiano attraverso le culture e attraverso i *media*»[163]. È interessante, a tal proposito, la teoria sui *memi* (quali «unità della trasmissione culturale o dell'imitazione») riportata da Hutcheon nel suo contributo sulla teoria degli adattamenti[164] e avanzata da Richard Dawkins nel saggio *The selfish gene*[165]

Rebibbia. Ora, considerando che il *Giulio Cesare*, benché anglosassone, sia una tragedia su eventi storici romani di cui William Shakespeare era venuto a conoscenza grazie alla traduzione in lingua inglese di Thomas North delle *Vite Parallele* di Plutarco (costui era greco), e che Thomas North, a sua volta, abbia preso spunto dalla traduzione in lingua francese di Jacques Amyot. Questi elementi potrebbero già essere sufficienti per parlare di *indigenizzazione.* In aggiunta, la sceneggiatura del film rielabora un'altra traduzione del testo shakespeariano nei dialetti d'origine dei detenuti, e cioè napoletano, calabrese, pugliese e siciliano. Ancora, per quanto concerne i concetti di «indigenizzazione» e «transculturazione», L. Hutcheon espone tre diverse dicotomie di trasformazione del *source text* in adattamento, vale a dire storicizzare/destoricizzare, razzializzare/de-razzializzare, incarnare/disincarnare. Negli adattamenti cinematografici presi in esame nei paragrafi successivi non si destoricizza, né si de-razzializza, né si disincarna; al contrario, Franchi e Ingrassia incarnano alla perfezione i personaggi delle opere letterarie adattate.

[162] Come si è già osservato in precedenza, la continuità di una determinata opera è assicurata anche dalla produzione di altri ipertesti, tra i più diffusi vi sono le parodie e i *pastiches*.

[163] Hutcheon 2011: 58, nei termini dell'ambientazione di una storia ad un particolare contesto culturale. Si veda anche *ivi.*: 235: «Qualsiasi versione indigenizzata di una storia è – come i geni – subito posta in competizione con le altre, ma in questo caso l'obiettivo è l'attenzione del pubblico, il tempo in radio o in televisione o lo spazio negli scaffali delle librerie. Ciascuna versione si adatta al suo nuovo ambiente e lo sfrutta, così che la storia sopravviva per il tramite dei suoi "discendenti", sempre uguale e sempre diversa».

[164] Cfr. *ivi*: 58-59.

[165] Cfr. Dawkins 1976.

pubblicato nel 1976, in cui i memi come i geni sono dei "replicatori" preposti, in questo caso, alla continuazione del patrimonio culturale[166].

> Gli adattamenti, come l'evoluzione, sono un fenomeno transgenerazionale. Alcune storie hanno ovviamente, per dirla con Dawkins, maggiore «stabilità e capacità di penetrazione nell'ambiente culturale». Le storie riescono ad essere raccontate e riraccontate in modi diversi, in nuovi contesti culturali e in diverse materie dell'espressione; come i geni, si adattano ai nuovi ambienti *in virtù* della loro capacità di mutazione – nei loro "discendenti" e cioè nei loro adattamenti. E le storie più forti e poste nelle migliori condizioni fanno ben più che sopravvivere, fioriscono. (Hutcheon 2011: 59)

Ora, le caratteristiche utili alla salvaguardia di una determinata storia *lato sensu* (idea *stricto sensu*[167]) sono la prolificità nel tempo e «una certa dose di fedeltà di copiatura»[168] - come si è sottolineato precedentemente, il fruitore (*decoder*) deve essere in grado di riconoscere il testo adattato che traspare in filigrana dalla nuova 'creatura' artistica - e quale migliore esempio di tutte le trasposizioni e le parodie che hanno accompagnato eroi letterari[169], nati dalla penna di drammaturghi e romanzieri audaci e fantasiosi, dello spessore di Amleto[170], Don Giovanni, Don Chisciotte, Otello, Robinson Crusoe e via

---

[166] «Le storie si rafforzano attraverso la sopravvivenza (persistenza in una data cultura) o la riproduzione (numero di adattamenti)» (Hutcheon 2011: 59).

[167] «Per quanto Dawkins scrivendo dei memi pensasse in realtà alle idee, anche le storie in un certo senso sono idee, e si può dire che funzionino nello stesso modo» (*ivi.*: 59).

[168] Cfr. Dawkins 1976: 166-168, citato in Hutcheon 2011: 234.

[169] Tali personaggi sono anche materia stimolante per tutti quegli *auteurs* che si sono accinti a scrivere un *seguito* (si pensi al caso di Defoe per la seconda parte di Robinson Crusoe o della successiva "sortita" dell'eroe cervantino). Per un approfondimento della pratica del "seguito" si faccia riferimento a Genette 1997: 238-243.

[170] Per quanto riguarda Amleto, ad esempio, è illuminante segnalare l'introduzione che Robert Shaughnessy dedica alla raccolta di saggi critici su *Shakespeare on Film* (1998) a proposito del «deeper sense of a potentially irreconcilable antagonism between cinematic and

dicendo. Chiaramente, come Hutcheon fa notare (ma anche Phyllis Zatlin nel suo volume *Theatrical Translation and Film Adaptation* del 2005), gli adattamenti più diffusi sono quelli che nascono dal passaggio dal *medium* narrativo a quello mostrativo-rappresentativo ed è anche quella tipologia di adattamenti che più tra tutte ha visto avvicendarsi e a volte incaponirsi lettori, cinefili, critici e teorici di tutto il mondo sulla questione della "fedeltà" nei riguardi dell'opera adattata e se il cinema, quale modalità creativa collettiva, possa rendere o meno giustizia al racconto narrativo strettamente inteso (dal romanzo alla poesia, al componimento di una *pièce* teatrale e così via)[171].

Shakespearean values», ben esplicato dalla parodia immaginaria interpretata da Arnold Schwarzenegger in *Last Action Hero* di John McTiernan (1993). Durante una lezione di letteratura inglese, Austin O'Brien nel ruolo di Danny, fantastica sul tipo di Amleto che gli piacerebbe vedere sullo schermo, sostituendo l'attore e regista Laurence Olivier con la figura di Arnold Schwarzenegger. La sequenza è una chiara ed esplicita citazione dedicata a tutti i grandi registi e produttori che si sono lasciati ispirare dall'opera del Bardo. Nel contesto di un film come *Last Action Hero* che gioca e riflette parecchio sulle relazioni tra generi, spettatore e i vari livelli di artificio cinematografico (cercando anche di esplorare la figura eroica di Amleto), la sequenza appena descritta non si configura solamente come una parodia divertente e dunque un altro modo di trasferire Amleto sullo schermo, ma definisce palesemente alcuni dei problemi che hanno ossessionato, fin dalla nascita del cinematografo, sceneggiatori, registi e produttori a proposito delle trasposizioni cinematografiche ispirate alle opere di William Shakespeare. Si legge, ancora, a proposito di trasposizioni di questo tipo: «The belief that there may be a fundamental and irreconcilable antipathy between film (good or bad) and Shakespeare has persisted; and a central element in this has been the sense that the economic priorities and standards of taste of the cinema industry as a medium of mass entertainment are necessarily at odds with the integrity of Shakespeare's art» (Shaughnessy 1998: 2-3).

[171] «Se un adattamento è percepito in partenza come un "abbassamento" della storia che viene raccontata (sulla base di un'immaginaria gerarchia dei media dei generi), anche la risposta del pubblico sarà probabilmente negativa» (Hutcheon 2011: 21). Si veda anche (Zatlin 2005: 155): «The goat in the Hitchcock anecdote preferred the book to the film. The facile idea that literature is superior to movies has surely been the thrust of many objections to film adaptations of fiction. As for film adaptations of theatre, the argument has often gone the other way».

Per concludere, tornando alla relazione adattamento-parodia, a monte omaggio e disprezzo sono punti in comune tra le due pratiche intertestuali nei confronti dell'ipotesto («come Edipo invidioso e reverente allo stesso tempo»[172]) e, come già specificato qualche rigo più sopra, è doveroso che l'autore di un adattamento dichiari l'opera d'arte che ha deciso di trasporre. Nella parodia, al contrario, tale dichiarazione non è necessaria. Secondo Hutcheon, inoltre, «La parodia […] sarebbe inclusa nel concetto di adattamento, e in effetti le parodie costituiscono un sottoinsieme ironico degli adattamenti» (Hutcheon 2011: 238). «Trasformazione seria» il primo e «modificazione puntuale […] o riducibile ad un principio meccanico» la seconda[173] (Genette 1997: 247), adattamenti e parodie implicano allo stesso tempo una certa dose di «memoria e cambiamento, persistenza e variazione» (Hutcheon 2011: 242). Nei film analizzati nei paragrafi successivi in cui si vede il duo comico palermitano nei panni della coppia protagonista Don Chisciotte

---

[172] Horton, McDougal 1998: 8, citato in Hutcheon 2011: 27.

[173] Si legge, ancora, a proposito delle altre pratiche ipertestuali in relazione all'adattamento trattate nel capitolo precedente: «il travestimento può venir definito in maniera pressoché esaustiva da un unico tipo di trasformazione stilistica (la trivializzazione); il pastiche, la caricatura, la *forgerie* procedono soltanto da modulazioni funzionali apportate ad un'unica pratica (l'imitazione), relativamente complessa ma quasi interamente prescritta dalla natura del modello. Eccezion fatta, forse, per la continuazione, ciascuna di queste pratiche può inoltre dar luogo solo a testi brevi, per non correre il rischio di eccedere fastidiosamente la capacità di adesione del pubblico. La trasposizione può invece realizzarsi in opere di vaste di vaste dimensioni […], la cui ampiezza testuale e la cui ambizione estetica e/o ideologica arrivano fino a mascherarne o farne dimenticare il carattere ipertestuale (diversità dei procedimenti trasformazionali applicati)» (Genette 1997: 247).

e Sancio Panza nel primo e Don Lollò Zirafa e Zi' Dima Licasi nel secondo, il ricordo del romanzo di Cervantes e della novella pirandelliana è chiaramente indicato già dal titolo di entrambe le trasposizioni cinematografiche che, trattandosi di Franco e Ciccio, non possono che essere intessute di interminabili gesti parodici.

2.1.1 *Il cavaliere dalla triste figura nel tempo della parodia: Franco, Ciccio e Cervantes*

È inevitabile notare, e quanto mai illuminante, l'enorme successo conquistato sul grande schermo da quella famosa coppia, strampalata sì, e per questo umana troppo umana, ideata con estrema accuratezza da un altro "nostro contemporaneo"[174], Miguel de Cervantes Saavedra, seppur quattro secoli or sono. Don Chisciotte e Sancho Panza non solo sono stati strappati dalle pagine "d'oro" e, certamente, barocche de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ma si sono ritrovati a fare il verso a loro stessi, a volte deridendo altre volte omaggiando l'opera di appartenenza, sostenuti dai sempre presenti

[174] L'altro nostro contemporaneo a cui si indirizza la locuzione presa in prestito è, chiaramente, William Shakespeare con il volume dedicatogli da J. Kott al principio degli anni 80: *Shakespeare nostro contemporaneo*, edito da Feltrinelli, Milano, 1982.

«buffi ragionamenti»[175] e da alcuni degli «avvenimenti degni di felice memoria»[176] - basti pensare all'avventura dei mulini a vento che Don Chisciotte scambia per giganti, episodio preferito da registi e sceneggiatori di tutto il mondo[177].

> A un certo punto, videro in lontananza trenta o quaranta mulini a vento che si trovavano in quelle campagne, e subito don Chisciotte disse al suo scudiero:
> - La fortuna guida le nostre cose meglio di quanto noi stessi potremmo desiderare; perché guarda lì, amico Sancho Panza, ecco una trentina, o poco più, di giganti smisurati, io ho intenzione di combattere con essi e di togliere la vita a tutti, in modo che con le loro spoglie cominceremo ad arricchirci, giacché questa è una buona guerra ed è servire Dio spazzare via una così triste semenza dalla faccia della terra.
> - Di quali giganti parla? – disse Sancho Panza.
> - Quelli che vedi laggiù – rispose il padrone – con quelle braccia così lunghe; alcune le hanno di quasi due leghe.
> - Guardi bene, la signoria vostra – aggiunse Sancho -, che quelli laggiù non sono giganti, ma mulini a vento, e quelle che le sembrano braccia sono le pale che, girate dal vento, fanno muovere la pietra del mulino.
> - Come si vede – disse don Chisciotte – che non sei pratico di avventure: quelli sono giganti; e, se hai paura, fatti da parte, e mettiti a pregare, mentre io entrerò con essi in fiera e impari battaglia[178]. (Cervantes 2015: 64)

Gianni Grimaldi, autore della «libera riduzione cinematografica del *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes» (come si legge nei titoli di testa che

---

[175] Riprende parte del titolo del decimo capitolo, ovvero "Dei buffi ragionamenti intercorsi tra don Chisciotte e Sancho Panza suo scudiero" (Cervantes 2015: 73-77). Per comodità abbiamo indicato l'edizione dell'opera utilizzata, ma è risaputo che la prima pubblicazione risale al 1605 seguita da quella del 1615 (in cui venne pubblicata la seconda parte del romanzo).
[176] Richiama, per l'appunto, l'episodio narrato nel capitolo VIII: "Del successo che ottenne il valoroso Don Chisciotte nella spaventosa e stupefacente avventura dei mulini a vento, con altri avvenimenti degni di felice memoria" (*ivi*: 64-70).
[177] Si veda a tal proposito il Manifesto di *Les aventures de Don Quichotte de la Manche* (Figura 1) di Lucien Nonguet e Ferdinad Zecca del 1902-1903. Film di finzione dei primissimi anni del cinematografo, ambientato in un mondo fantastico e squisitamente geloso dei temi celebrati da Cervantes.
[178] Capitolo VIII.

invadono l'intera area dello schermo)[179], inscrive nel testo filmico del suo *Don Chisciotte e Sancio Panza* (Figure 3 e 4) l'episodio appena citato dei mulini a vento esattamente al termine della sequenza iniziale. Sequenza, questa, che coglie in *medias res* il parroco del paese, interpretato dal triestino Umberto D'Orsi[180], insieme ai familiari preoccupati della sorte di *Alonso Quijano*[181] - il quale è partito alla volta di avventure cavalleresche per farsi investire *caballero andante* – nell'atto di sgombero della biblioteca infernale che contiene «più male della quinta bolgia dell'inferno»[182]. Tra i volumi 'diabolici' presenti nella stanza infestata compaiono *Le prodezze di Splandiano*, *Amadigi di Gaula*, e *Don Olivante de Laura*:

> Si bruci, si bruci, si bruci [con passaggio di mano] le idee contorte e indemoniate di questo autore. Poi, afferrando un altro libro: Questo è *La Galatea* di Miguel de Cervantes, mio grande amico, ma non possiamo salvarlo per non essere tacciati di imparzialità. Quindi, in cortile anche Miguel De Cervantes! E si appicchi il fuoco perché sia salva l'anima e la mente di Don Chisciotte della Mancia![183] (Grimaldi 1968)

---

[179] A riguardo si faccia riferimento al capitolo I p. 14 a proposito della categoria della "paratestualità" presente in Genette 1997.

[180] D'Orsi è stato caratterista d'eccellenza nel cinema degli anni Sessanta e Settanta, ha interpretato in maniera esemplare ruoli sia comici sia drammatici, lavorando con una certa continuità al fianco di Franco Franchi, Ciccio Ingrassia e Paolo Villaggio. È stato catapultato nel mondo del poliziottesco molto probabilmente per la sua statura alta e corpulenta. Tra gli indimenticabili (sebbene si tratti solo di alcuni dei film più importanti della sterminata filmografia che supera il centinaio) si ricordano: *I due sanculotti* (Simonelli 1966), *Il clan dei due Borsalini* (Orlandini 1971), *I due assi del guantone* (Laurenti 1971), *I due maghi del pallone* (Laurenti 1972), *Quel gran pezzo dell'Ubalda tutta nuda e tutta calda* (Laurenti 1972).

[181] Nome di battesimo del personaggio letterario del *Don Chisciotte della Mancia*.

[182] Ovviamente, per la tipologia di libri che vi ospita al suo interno. Interessante, qui, l'apparato musicale scelto da Lallo Gori che sottolinea attraverso un motivo erotizzante l'ossessione-passione di Don Chisciotte per la letteratura cavalleresca.

[183] *Don Chisciotte e Sancio Panza*. Dir. Gianni Grimaldi, Italia, 1968.

Dopo il dettaglio sull'ultimo superstite dei volumi 'terrificanti' presenti nella biblioteca, con uno stacco Ciccio Ingrassia irrompe sulla scena vestendo i panni del protagonista[184] mentre declama a gran voce il suo epiteto di "cavaliere errante", spiegando le differenze che intercorrono tra un cavaliere errante e un cavaliere di corte. Subito dopo, inquadrato in primo piano, il cavaliere confessa i tre *Leitmotive* che lo guideranno di lì a poco ad imprese mai viste e di grande valore morale, e cioè l'onore, la dignità e il suo amore per Dulcinea.

> Ciccio Ingrassia (Don Chisciotte): […] a donna Dulcinea del Toboso, il mio pensiero è sempre rivolto a ella.
> Franco Franchi (Sancho Panza): Ne siete tanto innamorato?
> C.: Innamoratissimo.
> F.: E allora, invece di andare in giro, perché non la sposate?
> C.: Non posso, la mia Dulcinea è già sposata.
> F.: Ho capito, volete cornificare il Signor Dulcineo.
> C.: Mai e poi mai quella casta donna verrà meno alla sua onestà.
> F.: Ma allora, quand'è così, perché perdete tempo a pensarla?
> C.: Perché ogni cavaliere errante deve avere un'ideale di donna per cui combattere! Giammai io avvicinerò la mia Dulcinea, giammai le mie mani la toccheranno, giammai le mie labbra sfioreranno le sue.
> F.: Insomma, amore in contumacia.
> C.: È inutile spiegarti, non sei cavaliere e non puoi capire.
> F.: E sono felice di non esserlo, io le donne le tocco, le ritocco e le bacio con lo schiocco! (Grimaldi 1968)

[184] Il comico siciliano apprezzava molto il *Don Quijote* come si evince da un'intervista indirizzata al figlio Giampiero Ingrassia in cui afferma che: «Fisicamente mio padre era Don Chisciotte, un personaggio che amava molto. Se non avesse interpretato quel ruolo avrebbe girato un film sul capolavoro di Cervantes con la Ingra Cinematografica», da "Il figlio di Don Chisciotte", intervista inclusa nei contenuti speciali del DVD *Don Chischotte*, 8 dicembre 2015, https://www.youtube.com/watch?v=ED6SabfWE5M, web (ultima consultazione 7 ottobre 2017).

Tale sequenza si chiude con un primissimo piano sul volto di Ciccio-Chisciotte nell'attimo in cui sta per essere colpito da una delle pale del mulino a vento, su cui si è scagliato con grande forza e nella ferma convinzione che si trattasse di un nemico da sconfiggere. Qui, Grimaldi, attraverso un'inquadratura dal contenuto fortemente metaforico, trasferisce sul grande schermo la follia *ad crescendum* del protagonista principale.

Il genere cinematografico che meglio di tutti ha saputo sezionare il cuore del romanzo *cervantino*, si sa, è stato proprio quello parodico. Miguel de Cervantes aveva già fatto il verso ai poemi cavallereschi mettendoli in parodia e stabilendo, cioè, una regola aurea del genere parodico. Si trattava, in quel caso, di un'irrisione ma anche di un omaggio a queste opere che i 'lettori impazziti' dell'epoca consumavano senza tregua. I primi esempi di parodia sono due film muti datati 1911, uno prodotto in Italia dalla Milano Films *La parodia di Don Chisciotte* e l'altro prodotto da Comica in Francia *Un récit héroïque*. Si noti come la pellicola italiana introduca già nel titolo il discorso parodico. Successivamente, il regista Carlos Fernández Cuenca farà disputare nel suo lungometraggio *Leyenda rota* del 1939 il nostro Don Quijote con il suo compatriota, altrettanto noto, Don Juan in nome dell'amore di entrambi per Carmen. La forma parodica giunge persino da oltreoceano con una coproduzione ispano messicana dal titolo *Don Quijote cabalga de nuevo* del 1972,

in cui il regista Roberto Gavaldón decide di ribaltare l'importanza dei ruoli dei due protagonisti principali e affidare la parte di Sancho Panza a Mario Moreno[185], comico messicano molto celebre di quegli anni, a discapito del personaggio di Don Chisciotte (Forgione 2005: 21-28).

Ora, il breve *excursus* appena stilizzato sul trattamento parodico subito dal cavaliere errante e dal suo leale scudiero necessita di una breve presentazione delle illustrazioni più eminenti a proposito delle fisionomie dei due eroi cervantini, o antieroi[186] se si considerano i persistenti e vani tentativi di sovrapporre il "mondo possibile"[187] della cavalleria alla Spagna della Controriforma. Illustrazioni, queste, che hanno dominato la scena mondiale a partire dai primi anni del XVIII sec., e hanno contribuito alla costruzione di un'immagine iconografica universale nelle attese e nella memoria degli

---

[185] Conosciuto anche come Cantinflas (nome d'arte), figura ricca artisticamente e memorabile soprattutto per la sua partecipazione a *Il giro del mondo in 80 giorni* (diretto da M. Anderson e J. Farrow nel 1956) che gli aggiudicò il Golden Globe.

[186] «Umorismo, realismo, disincanto, antieroismo, parodia, ecc. nel romanzo moderno sembrano avere un solo precursore: il *Quijote*», E. Sarmati – N. Von Prellwitz, *Critica del testo*, (2006): xi.

[187] C. Segre in un saggio intitolato "I mondi possibili di *Don Chisciotte*" fa appello alla teoria dei mondi possibili per ricostruire la relazione che intercorre tra il personaggio del *Don Quijote*, gli altri personaggi immaginari e il racconto: «La follia di Don Chisciotte è una follia lucidissima, almeno nel senso che egli sa sempre quale sia il mondo possibile che vagheggia. Quello che gli manca è la consapevolezza che con la realtà il suo mondo possibile potrebbe mettersi in dialettica, invece di assaltarla a testa bassa. Però Don Chisciotte, nei suoi fallimenti si rende conto sempre più della resistenza del reale. […] La grande scoperta di Cervantes è stata quella di non aderire a priori a uno dei mondi possibili (che avrebbe subito messo un segno negativo a quello reale). Egli ha piuttosto messo in luce per noi il confronto, lasciando che siamo noi a trarne le conseguenze» (2006: 22).

spettatori cinematografici. Colui che per primo illustrò in maniera completa l'opera di Cervantes fu l'olandese Jacob Savery che non soltanto fornì una lettura avventuriera del testo ma esibì anche una propensione per il comico che influenzò molto i disegnatori successivi. Tale lettura fu poi arricchita da particolari grotteschi in territorio francese, fino a quando l'illustre disegnatore Gustave Doré propose la visione romantica «di un Chisciotte alto, magro e fragile, allungato verso il cielo e i sogni, accanto ad un Sancho, basso e tondo sempre più richiamato verso la terra», come si legge nel saggio di Anna P. Forgione *Don Chisciotte al cinema* (2005: 19), quasi a voler richiamare alla mente la irreale deformazione del corpo elgrechiano[188] per una più sentita drammatizzazione del personaggio e della vita. La lettura inglese, al contrario, si sposta sui sentimenti e sulla psicologia del personaggio, fedele allo spirito shakespeariano dell'epoca. In ultimo, promotrice di una stilizzazione estrema dei tratti fisiognomici dei due personaggi sarà proprio la terra natale dell'*ingenioso hidalgo* grazie ad una mano squisitamente picassiana[189].

---

[188] Le figure umane allungate che sprigionano una forte drammaticità sono tipiche di un'arte espressionista come quella che caratterizza la pittura di El Greco, nome d'arte di Dominikos Theotokòpoulos, uno tra gli artisti più importanti del Rinascimento Spagnolo. Per nominare solo un paio di opere tra le più emblematiche si ricordano *La Santa Trinità* (1577-'79) e l'*Apertura del quinto sigillo dell'Apocalisse* di circa tre decenni successivi.
[189] Cfr. Forgione 2005: 13-20.

Detto ciò, è opportuno per prima cosa riflettere sulla scelta fatta da Grimaldi di assegnare le parti principali del suo *Don Chisciotte e Sancio Panza* alla famosa coppia di "crepitante comicità" costituita da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, i quali vestono perfettamente i panni dei due antieroi spagnoli e non solo da un punto di vista fisiognomonico. L'operazione grimaldiana[190] è quanto di più straordinario si sia potuto ottenere da un regista che conosceva molto bene il duo comico in questione (dello stesso anno è, infatti, *Brutti di notte* parodia 'burlesca' del capolavoro buñueliano *Bella di giorno*) poiché, se da un lato l'intento era quello di reinventare i due miti cervantini attraverso le maschere di Franco e Ciccio, dall'altro lato tale scelta ha contribuito proprio ad una elevazione dei due comici siciliani dimostrando anche una loro grande versatilità nei confronti dei classici[191].

Vi è però un cambio di programma, voluto e impeccabile: Ciccio nei panni del visionario Don Quijote[192] si priva, inevitabilmente, di

---

[190] C'è da dire che questa particolare trasposizione "azzardata" da Grimaldi fa trasparire, anche se in maniera sottilissima, una certa reverenza per le opere del Bardo, nel caso specifico per la coppia Bruto-Cassio del celebre *Giulio Cesare*. Effettivamente Grimaldi esordì nel cinema con una parodia dell'*Amleto* di Shakespeare.

[191] I due comici palermitani sono stati scelti da Pier Paolo Pasolini in *Capriccio all'italiana* 1967 e in particolare nell'episodio *Che cosa sono le nuvole?* con Totò, Ninetto Davoli, Domenico Modugno e Carlo Pisacane, una delle riscritture più emblematiche dell'*Otello* shakespeariano, sintesi tra le più felici tra teatro elisabettiano e "opera dei pupi". Voluti anche dai fratelli Taviani in *Kàos* (1984) per l'episodio *La Giara* dell'omonima novella pirandelliana, e nei panni del gatto e la volpe in *Le avventure di Pinocchio* dello sceneggiato televisivo diretto da Comencini 1972.

[192] «Di solito è Ciccio, preesistendo un dislivello intellettivo, non tanto marcato come potrebbe apparire, ad offrire la nota giusta al partner. Le sue affermazioni, dettate dal senso comune e morfologicamente elementari, si scontrano con una ostentata assenza di ricettività e di sforzo riflessivo di Franco, diventando così involontariamente le espressioni del "saggio". Il suo

quell'equilibrio e quella lucidità mentale che lo avevano caratterizzato finora. Di conseguenza, da un lato perde il ruolo-guida di "saggio" nella coppia, dall'altro lato sembra ribadire l'invincibile malinconia del ruolo, rintracciando in esso uno stilema che anticipa le future prove di *Amarcord* e *Todo modo* (sarà proprio Fellini a riproporlo nelle vesti di un folle dall'anima candida, lo zio Teo di *Amarcord*).

> Si veda, tra le altre, l'episodio forse più bello del film; singolarmente trattenuto e sospeso, della gita in campagna con lo zio matto, un attendibilissimo Ciccio Ingrassia, intorno al quale aleggia l'aria feroce e assolata della campagna romagnola d'altri tempi (Fava 1973); un fratello la cui dolce follia costituisce uno dei grandi momenti del film (Solmi 1973); uno zio matto disegnato con straordinaria aderenza da un allampanato, lunare Ciccio (Zanelli 1973)[193]

A metà strada tra *pierrot lunaire* e *pierrot fou*, Ciccio Ingrassia recupera la sua vera maschera melanconico-saturnina[194] per reinventarsi nel tragico[195].

---

equilibrio psicologico e la rassicurante essenzialità controllano e al tempo stesso si infrangono contro l'incontenibile intemperanza verbale ed una afasia disarmata e disarmante di Franchi; questo ruolo-guida diventa progressivamente consapevole in Ingrassia che ne accentua la funzione spettacolare né l'altro ne disdegna la dipendenza» (Castellano - Nucci 1988: 34).

[193] *Ivi*: 25.

[194] La "bile nera" della malinconia trovò i migliori due momenti di produzione artistica nella Spagna della Controriforma e nell'Inghilterra del XVII: «la grande intensità della pressione emotiva fece sì che la melanconia diventasse una realtà feroce di fronte alla quale gli uomini tremavano come di fronte […] a un «demone melanconico», e che cercavano invano di scacciare con innumerevoli antidoti. […] Questa liberazione dinamica avvenne per la prima volta nell'epoca barocca. Cosa significativa, ottenne i suoi risultati più pieni e profondi nei paesi in cui la tensione che avrebbe dato frutti nel campo artistico era più acuta: nella Spagna di Cervantes, dove il barocco si sviluppò sotto la stretta di un cattolicesimo particolarmente severo, e ancor più nell'Inghilterra di Shakespeare e Donne […]. Entrambi i paesi furono e rimasero il vero regno di questa melanconia specificamente moderna, consapevolmente coltivata» (Klibansky, Panofsky, Saxl 2002: 220-221).

[195] È risaputo che i due giunsero a svariate rotture a causa di interessi differenti: Ciccio dimostrerà di possedere un'indole drammatica eccezionale in *Todo modo* (1976) di Elio Petri, ad esempio.

Ora, visto che ad un certo punto è possibile affermare che ad un carattere melanconico corrisponde necessariamente un certo tipo di fisico (dalle figure elgrechiane al personaggio incandescente del Don Chisciotte, fino al nostro Ingrassia postmoderno – tutti, stranamente, magri e "allungati") sarà, altresì, illuminante ricorrere al pensiero di alcuni illustri personaggi che nei secoli si sono ritrovati a riflettere sull'importanza della malinconia, a tratti dolce e spaventosa:

> A partire dalle sue origini in Grecia, lo stesso vocabolo ha indicato un umore particolare, la bile nera, uno stato malato o abnorme o un temperamento, e in particolare quello proprio degli uomini d'eccezione […] Per Lutero «è certo… Dove c'è una tempesta melanconica… il diavolo è in agguato». […] Da Rousseau essa viene lodata come la dolce melanconia, amica del piacere («la mélancolie douce, amie de la volupté»); ma talvolta egli parla anche della «nera melanconia», che non gli era certo ignota. […] per Diderot […] «le sentiment habituel de nôtre imperfection». Per Kant il melanconico non è una persona colta per cui tutte le catene sono ripugnanti. Infine Addison confessa che «la bellezza gli procura una maggiore gioia quando gli si avvicina con il soave soffio della melanconia»[196]. (Klibansky, Panofsky, Saxl 2002: xix, xx)

In alcuni momenti il chisciottesco Ciccio ha lo sguardo fisso a terra, in altri alza gli occhi al cielo, quasi ad evocare due delle figure raffigurate da Albrecht Dürer nel suo trittico *Meisterstiche*, ovvero l'angelo alato seduto con

[196] A proposito di Saturno e dell'aggettivo saturnino, fin dalla letteratura astrologica della tarda antichità Saturno è rimasto il signore della melanconia: «Il dio che fu punito dal proprio figlio porta sventura ai suoi stessi figli, a coloro che sono nati sotto il suo segno. D'altra parte Saturno, in quanto il più alto dei pianeti, nella tradizione platonica è anche il dio dei filosofi. Poiché viene identificato con Crono, rappresenta anche il tempo che inghiotte i suoi figli» (Klibansky, Panofsky, Saxl 2002: xxii).

aria pensierosa de la *Melancholia I* (Figura 4) e il cavaliere che avanza intrepido nonostante l'orripilante morte in *Il cavaliere, la morte e il diavolo* (Figura 5). La sequenza che ritrae Ciccio seduto ai piedi di un albero nei pressi del castello di Rota vicino Tolfa (vero set di riprese in esterni del film e piccolo borgo che conserva tutt'oggi una struttura prettamente medievale e rinascimentale[197]), nell'attesa che il suo scudiero consegni la lettera scritta con tanto amore all'inesistente Dulcinea del Toboso, sprigiona un gran senso di melanconia e tristezza.

> F.: Fatemi vedere. (Ciccio colpisce con la testa un grosso masso) Piano con le zuccate o vi spaccherete la testa! (Ciccio si fionda sul grosso masso per la seconda volta, Franco rimane a bocca aperta, preoccupato)
> C.: È la mia testa che spacca le montagne, smetterò quando avrò ridotto in briciole questo monte. (Ciccio prova a sradicare un albero con tutta la forza che ha in corpo, ma non ci riesce) […] Ma io devo sradicarlo, capisci, devo! Altrimenti cosa racconterai alla mia amata?
> F.: Le dirò che avete sradicato una foresta, spianato una montagna, distrutto un esercito.
> C.: Quand'è così, mi sta bene. (rendendosi conto di non poter fare altrimenti) Ti scriverò una missiva per il mio sommo bene e poi andrai. (Grimaldi 1968)

A questo punto del racconto filmico, Grimaldi decide di tinteggiare un Sancho sempre più 'chisciottescamente' folle utilizzando l'espediente del somaro che cammina all'indietro. Così facendo Franco trasferisce nuovamente

[197] Gli interni delle sequenze sono stati girati nei teatri di posa De Paolis – Incir di via Tiburtina che dopo Cinecittà erano tra gli studios più grandi di Roma con 8 teatri di posa. Il film prevede, dunque, una dislocazione geografica e culturale (aspetti di "indigenizzazione") e gli stessi Franchi e Ingrassia fanno parte di tale scelta.

il ruolo-guida di saggio a Ciccio che, tornato alla normalità per alcuni istanti, guarda il fedele scudiero con occhi preoccupati. Tale sequenza è quanto di più commovente sia presente nella pellicola insieme al «toccante e triste addio dato al cavaliere errante con il consiglio di errare il meno possibile» (Giordano 2012); miscela, questa, di nostalgia, tristezza e raffinato umorismo[198].

> C.: Sono venuto a salutarti, Sancio. Parto.
> F.: Senza di me?
> C.: Tu resti a governare l'isola che ti sei meritata. Io riprendo il cammino per il mondo.
> F.: E mi lasciate solo? Chi mi legge le leggi se non so leggere?
> C.: Qualcuno te le leggerà e il tuo buon senso le saprà giudicare.
> F.: Cavaliere, io mi sono affezionato a voi.
> C.: No no Sancio, nessuna debolezza, sia il nostro un commiato da uomini.
> F.: Sì da uomini, ma senza commiato. Io vengo con voi! […]
> C.: Buona fortuna Signor Governatore!
> F.: Vi prego, per l'ultima volta chiamatemi Sancio…
> C.: Buona Fortuna, mio buon Sancio! […] Addio Sancio e governa il meglio che puoi.
> F.: Addio Cavaliere e cercate di errare il meno possibile. (Grimaldi 1968)

A proposito di un Don Chisciotte sempre più sancizzato e di un Sancho Panza chisciottesco[199], fu Salvador de Madariaga nel 1926, attraverso la sua *Guía del lector del "Quijote"*, a dichiarare per primo e con assoluta fermezza che

---

[198] «La sintesi più perfetta di pensiero profondo e tristezza poetica si ha quando il vero umorismo viene reso più intenso dalla melanconia; o, rovesciando il discorso, quando la vera melanconia è trasfigurata dall'umorismo: cioè quando uno che a prima vista si giudicherebbe un ridicolo melanconico alla moda è invece un vero melanconico nel senso tragico» (Klibansky, Panofsky, Saxl 2002: 222).

[199] «Personaggi di tanto rilievo sono rari, e la letteratura moderna ne è molto meno feconda che quella classica. […] e ha ispirato pittori e scultori e cineasti, conquistandosi il posto anche nei dizionari (un *Don Chisciotte*, l'aggettivo *chisciottesco*; […] è perché contiene una somma di significati e suggestioni quasi inesauribili; e altri significati gli sono stati dati dal pensiero di tutte le epoche» (Segre 2006: 17).

i due personaggi «non possono essere ridotti a una coppia di opposizioni sociali, morali o psicologiche» (De Madariaga 1980: 82), al contrario uno finirà per diventare sempre più simile all'altro[200].

> Ci possiamo render conto […] che la forza visionaria di Don Chisciotte s'indebolisce nella seconda parte, del 1615, quando sono invece i suoi ospiti e interlocutori in genere che inscenano per lui delle fantasie cui poi Don Chisciotte si rassegna stancamente, se non scetticamente. È allora che, tanto più cosciente di sé, appare anche come una figura tragica, perché non domina più la propria invettiva, e deve accettare quelle che gli vengono imposte dall'esterno. (Segre 2006: 19).

Inizialmente il film, dal titolo *Don Cicciotto e Franco Panza*, avrebbe dovuto avvicinarsi ad un'idea di parodia sessantottina, occupandosi di temi quali droga, manifestazioni di piazza e teppismo. Ma Grimaldi abbandona una visione così estremista del romanzo cervantino, molto probabilmente per la sua grande ammirazione nei confronti di Cervantes proclamata a pieni polmoni dal parroco del paese subito ad inizio film. Opta, invece, per una trama che sintetizzi e conservi *in nuce* alcuni degli episodi più importanti: come la già citata lotta contro i mulini a vento, l'investitura da parte di un oste, l'incontro con alcuni caprai, la locanda che il *caballero andante* crede che si tratti di un castello, la reazione esagerata contro le guardie, e così via. Ovviamente il tutto è insaporito da Franco con frasi a doppio senso e proverbi adattati ad

[200] Watt 2007: 68.

un linguaggio popolaresco. Ad esempio, esattamente nel momento in cui Don Quijote viene investito cavaliere dalla triste figura, lo scudiero Franco non esita a dire la sua a proposito del raglio dell'asino: «È un somaro presuntuoso. Crede d'essere un cavallo!»[201]. Potrebbe, questa sua affermazione, riferirsi al fatto che Ciccio si fa investire cavaliere pur non essendolo? O ancora, Franco non grava della medesima pancia di Sancho Panza poiché è più minuto di quest'ultimo in base alle illustrazioni di cui si è detto prima, ma la fame è senza alcun dubbio la stessa sia per ragioni personali sia perché Grimaldi trasforma l'espediente della fame atavica in terza protagonista assoluta della pellicola.

> F.: La fame… si vede, eh, che ne ho avuta! Si vede ancora, eh? […] Bene, sono contento che si veda, non farò mai niente per nascondere la mia origine anche perché, vista la faccia che mi ritrovo, sarebbe del tutto inutile. Sì, ho avuto una gran fame, la fame è stata la molla della mia vita, la mia compagna, mia madre, mia sorella, mia moglie, per anni e anni. E si capisce che, quando uno che ha saltato tanti pasti si mette a fare l'attore comico, tutti quei pasti saltati, tutte quelle giornate di stomaco vuoto, quei sogni, quelle fantasie che avevano per oggetto la pastasciutta o la bistecca diventino componenti della sua comicità. (Giusti 2004: 47)

Si percepisce, inoltre, un gusto per il particolare grottesco nell'inquadratura notturna del ladro del tesoro ritrovato, il quale è nascosto

[201] Il "somaro presuntuoso" potrà anche non avere un nome nella parodia di Grimaldi ma il carattere dell'animale è molto simile alla descrizione che Ronzinante dà di se stesso nel prologo: «Sono Ronzinante, il famoso, pronipote del grande Babieca; per eccesso di magrezza caddi in mano di un certo don Chisciotte; partecipai con poca voglia alle pariglie, ma, parola di cavallo, non mi è mai mancata la biada, questo l'ho imparato dal Lazarillo, quando, per rubare il vino al cieco, diede in prestito la paglia» (Cervantes 2015: 31).

dietro ad un albero e di cui lo spettatore ne scorge solo i suoi occhi infernali, con una successiva inquadratura della cicatrice che gli staglia il volto a metà. Un gusto per l'assurdo nel momento in cui alcuni dei ragionamenti tra Franco e Ciccio prendono pieghe inaspettate e, per ritornare alla realtà, il Franco Panza della situazione dovrà rispondere ad un «*Errare umanum est*» di Ciccio con esclamazioni del tipo: «Voi errate a est, a ovest, a nord, a sud. Siete recidivo». Si tratta di un orientamento estetico, questo dell'assurdo e del grottesco, che si avvicina molto alla messa in scena ideata dal regista sovietico Grigori Kozintsev nel suo *Don Kichot*[202] di poco più di un decennio precedente. Kozintsev, pur non essendo originario della Spagna, ha compreso molto bene l'amore di Cervantes per il «gusto *esperpentico*» (Forgione 2005: 48) e lo pone al centro del suo adattamento cinematografico:

> Questo gusto dell'amaro, del forte, orientato verso aspetti grotteschi del reale è una delle caratteristiche dell'estetica del Don Chisciotte e può essere considerato il momento unificatore degli aspetti difformi, dei contrari, dei contrasti e delle esagerazioni del reale. (*Ibid.*)

Cosa dire, poi, se si prende in considerazione un altro adattamento cinematografico del *Don Quijote*, vale a dire il *Man of La Mancha* italo-

[202] Paolo Mereghetti dà tre stelle al capolavoro del regista sovietico: «Don Chisciotte (Čerkasov) parte con lo scudiero (Tolubeev) in cerca d'avventure approdando alla corte di un duca. Tornato a casa, muore di crepacuore nel veder bruciare i suoi libri di racconti cavallereschi. Una rilettura in chiave politica del capolavoro di Cervantes, con allusioni alla decadenza della società sovietica e all'arrogante gestione del potere. Notevole la stilizzazione della scenografia e la fotografia di Andrej Moskvin e Apollinarij Dudko» (1992: 1050).

americano del 1972, basato sul musical omonimo scritto da Dale Wasserman, in cui compare la figura di un'Aldonza/Dulcinea del Toboso estremamente sensuale interpretata da Sophia Loren (Figura 6 e 7)? Se da un lato Gianni Grimaldi omette completamente questo personaggio e lo spettatore può solo immaginarla, dall'altro lato il regista Arthur Hiller è parimenti d'accordo nel dedicare una sequenza intera alla descrizione dell'accusa che l'Inquisizione presenta nei confronti di Cervantes - colpevole di diffondere idee sovversive - con l'unica differenza che l'accusa grimaldiana è incarnata dalla sola figura del prete di paese Don Pietro/Umberto D'Orsi. Tale scelta non ha, però, influenzato il giudizio morale espresso dalla revisione cinematografica cattolica nel LXV quaderno CCC, in cui si legge un commento in generale molto positivo:

> Il film, pur nella sua concezione umoristica, riesce a conservare lo spirito del testo originale. Accorta la regia, discreta l'interpretazione. Giudizio morale: La pellicola, nonostante qualche particolare inopportuno, si svolge senza presentare motivi veri di riserve. Per adulti[1]. (*Segnalazioni cinematografiche* 1968: 247)

Si ricordi, infine, che *Don Chisciotte e Sancio Panza* ebbe un discreto riscontro anche dalla critica[203], il che sconvolse piacevolmente i nostri due comici siciliani e il loro regista.

---

[203] O ancora: «Azzardata ma riuscita incursione nella grande letteratura, laddove le assonanze fisiche tra i personaggi ed i due comici travalicano la parodia [routinière] per diventare intelligente reinvenzione umoristica. Don Chisciotte della Mancia decide di emulare le gesta dei cavalieri erranti dopo la lettura delle loro straordinarie avventure. Armatosi di tutto punto,

> Una eccezione si può considerare "Don Chisciotte e Sancio Panza", dove all'intento parodistico e dissacratorio, si sostituisce la volontà di misurarsi con un classico della letteratura ed affermare le capacità comico-drammatiche, indotti forse anche dal rispetto che incute la sacralità del testo di Cervantes. (Castellano - Nucci 1988: 38).

Mereghetti, ad esempio – e qui concludiamo - nel suo *Dizionario dei film* assegna al film due stelle, con la consapevolezza che la lettera dettata dallo scudiero Franco alla moglie - dichiarazione d'amore del suo padrone nei confronti della fantomatica fanciulla - avrebbe solo potuto richiamare alla mente l'indimenticabile sequenza della missiva dettata da Totò a Peppino in *Totò, Peppino e la…malafemmina* (1956) insieme agli eccezionali punti, punti e virgola e punti e a capo (Benfante 2010)[204]:

> Don Chisciotte e Sancio Panza ** (Italia 1968, col, 105') Gianni Grimaldi. Con Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Fulvia Franco, Paolo Carlini, Umberto D'Orsi, Franco Giacobini, Enzo Garinei, Franco Fantasia, Aldo Bufi Landi, Carlo Delle Piane, Liana Trouché. […] Azzardata ma curiosa incursione nel mondo di Cervantes sceneggiata dallo stesso regista. […] c'è un certo spirito libertario alla base della riduzione (Sancho che diventa governatore e legifera a favore del popolo, l'incitamento finale di don Chisciotte a «combattere contro il vento» come inevitabile destino di una vita non omologata) che ne fa un episodio inconsueto nella carriera dei due comici. Che però la loro comicità non diventi mai geniale lo dimostra anche il fallimentare tentativo di Franchi di «misurarsi» a distanza con Totò dettando una lettera («metti un punto e virgola un po' interrogativo». Perché? «Perché non sono sicuro»). (1999: 1420)

---

seguito dal fedele scudiero Sancio Panza, parte alla ricerca della gloria intervenendo in difesa dei deboli e degli oppressi e combattendo ogni forma di ingiustizia» (Castellano – Nucci: 182).

[204] M. Benfante, "C'erano una volta Franco e Ciccio", *Lo Straniero. Arte, cultura, scienza e società*, 30.09.2010, http://lostraniero.net/cerano-una-volta-franco-e-ciccio/, online (ultima consultazione 16 ottobre 2017).

2.1.2 *Una commedia pirandelliana? Analisi e confronto di due adattamenti cinematografici de* "La giara"

I primi successi di Luigi Pirandello a teatro sia in termini artistici sia economici sono legati al teatro dialettale siciliano[205], in particolare alla compagnia del "grande attore" Angelo Musco[206], per il quale tra il 1916 e il 1918 Pirandello scrisse *Pensaci, Giacomino!*, *Il berretto a sonagli*, *Liolà*, *La giara* e *La patente*. Tali novelle furono inizialmente composte in dialetto siciliano "borghese"[207], ad eccezione di *Liolà* che Pirandello scrisse utilizzando il proprio dialetto d'origine con l'intenzione di dar voce ai contadini suoi compaesani provenienti da Agrigento. Successivamente, le novelle verranno tutte tradotte in italiano standard. Tuttavia, il rapporto di collaborazione instauratosi tra Pirandello e il capocomico Musco fu tutt'altro che pacifico. I due erano soliti litigare dal momento che Pirandello non tollerava di dover sottostare alle decisioni di un attore analfabeta, per quanto profonda fosse la sua padronanza tecnica in ambito teatrale. Benché si trattasse di un rapporto abbastanza conflittuale e una volta maturata la decisione di voler intraprendere la carriera da regista, Pirandello ricevette da Musco consigli su come lavorare con gli attori. Le sue opere furono, poi, rappresentate dalle

[205] Cfr. Gramsci 1996: 92-104.
[206] Cfr. Cirasola 1993: 9-43.
[207] Cfr. Campailla 2012.

compagnie più note e di successo di quel periodo, basti pensare alle *troupe* di attori guidate da artisti del calibro di Ruggero Ruggeri, Virgilio Talli e Irma Gramatica[208].

Le novelle di Pirandello si sono fin da sempre prestate a un certo tipo di teatro grottesco (paragonabile alle situazioni satiriche e visionarie ricreate da Nikolaj Vasil'evič Gogol' nella prima metà del diciannovesimo secolo o alle rappresentazioni di Tadeusz Kantor del secolo successivo)[209]. Il drammaturgo girgentino si è spesso dilettato nel ritrarre alcuni dei suoi personaggi ricorrendo a malformazioni fisiche di vario genere come, ad esempio, la protuberanza che Zi' Dima Licasi, uno dei protagonisti de *La giara*, presenta sulla spalla sinistra e che gli impedisce, ahimè, di uscire dal grande vaso di terracotta. O ancora, strani nomi e tic caratteristici pullulano tra le descrizioni dei vari protagonisti, come avviene per Don Lollò Zirafa (sempre ne *La giara*) il quale calca il cappello bianco che indossa ogni volta che si innervosisce. Tale modalità caricaturale è chiamata "sconciatura"[210] - letteralmente l'atto di scompigliare i capelli - che si differenzia totalmente dalla tipica descrizione verista di un personaggio che sembra, invece, essere strappato dalla vita reale nel momento stesso in cui sta parlando. Si ricorderà, però, che *Mastro-don*

[208] Cfr. Lugnani 1973: 220-50.
[209] Taviani 1995: 92.
[210] Riccardi 2003: 318.

Gesualdo aveva già rappresentato un caso *sui generis* per quanto concerne la messa in evidenza di alcune caratteristiche fisiche anormali tendenti al grottesco, che sono in pieno contrasto con la classica pratica verista adoperata per le descrizioni di un personaggio[211]. Bisogna, tuttavia, riconoscere che tale *manière* ha molto in comune con la rappresentazione dei protagonisti della novella *La giara* adottata nelle due versioni cinematografiche qui analizzate, ovvero *Questa è la vita* (1954) e *Kaos* (1984). Le novelle scritte dopo il 1908 traducono in prassi le teorie presenti nel saggio *L'umorismo*. Ogni volta che la realtà, oggetto principale dei racconti pirandelliani, «contrasta con le regole sociali, culturali, morali si genera comicità» (Riccardi 2003: 316): nasce la commedia. Un evento improvviso fa sì che i personaggi prendano coscienza della situazione a cui sono stati destinati dalla mano del loro autore e sono di volta in volta costretti a ruoli sempre più soffocanti: essi vivono una metamorfosi interna che dall'*avvertimento del contrario* (la consapevolezza della contraddizione) fa scaturire in loro il *sentimento del contrario* (Riccardi 2003: 316). Si tratta di una sorta di circolo vizioso in cui l'evento, che si sviluppa da una situazione preesistente dalla quale prende quota, è figlio di una forza esterna sconosciuta. Una persona? Un oggetto? O una tempesta, come avviene per *La giara* diretta da Giorgio Pastina in *Questa è la vita*. Non è dato sapere.

[211] Riccardi 2003: 315. Si faccia riferimento anche a cfr. *ivi*: 311-318.

Come Leonardo Sciascia ha più volte sottolineato a proposito del teatro pirandelliano, Pirandello è stato in grado di sfruttare le caratteristiche del teatro comico del suo tempo al fine di raggiungere risultati sorprendenti[212]. Difatti le sue *créatures* si servono delle disgrazie da cui sono colpiti, ricreandone addirittura l'occasione o semplicemente giocando con il problema stesso (ad esempio, la giara viene rotta ben due volte). Smettono di stupirsi o di cercare soluzioni futili: si lasciano andare, piuttosto, a momenti di pazzia, rabbia folle e maniacale, e sono preda di pensieri assurdi che fluttuano tra le logiche del relativismo e dello scetticismo. Le trame, come se non bastasse, sono feroci e funzionano come una vera e propria trappola per topi[213], sebbene le ambientazioni ricostruiscano un tipico scenario campestre siciliano dalle sfumature idilliache.

All'inizio del film *Questa è la vita* si ascoltano le seguenti parole:

> Il cinema, a una delle sue svolte più caratteristiche, prese dalla vita elementi veri per rappresentare delle finzioni. Avemmo così sullo schermo operai, pescatori, professori ecc., che seppero rendere a volte con notevole verità e autorità i loro personaggi. Rappresentarono, cioè, se stessi. La Fortunia Film ha voluto invertire i termini e ha dato a registi e attori professionisti un autore che ha scritto dalla vita e per la vita; soprattutto, forse, per l'insegnamento che da essa può venire. *Questa è la vita* è un film con le sue luci, le sue ombre, i suoi insegnamenti tratto da quattro novelle di Luigi Pirandello. *La giara* ci dice che il buon senso è da preferire alla litigiosità, *Il ventaglino*…eh *Il ventaglino* è un inno alla vita che è fatta anche di adorabili, inutili, fatue cose. *La patente* ci conferma che la superstizione

[212] Cfr. Sciascia 1989.
[213] S. Micheli, *Pirandello in cinema. Da «Acciaio» a «Káos»*. Roma, Bulzoni, 1989: 9-36.

> quando è portata agli eccessi è una vera bestia - ho detto quando è portata agli eccessi. *Marsina stretta*…beh, la vedrete. E le conclusioni ognuno le trarrà da solo convincendosi che *Questa è la vita!* (Fabrizi, Pastina, Soldati, Zampa 1954)

La pellicola è introdotta dalla voce di Emilio Cigoli, il quale può vantare di un timbro vocale estremamente chiaro e profondo che lo ha portato a diventare un doppiatore di successo per almeno tre decenni consecutivi a partire dalla metà degli anni Trenta. Egli spiega il significato dei quattro episodi che compongono la pellicola e si basano, come si evince dalle sue stesse parole, sulle novelle pirandelliane: *La giara*, *Il ventaglino*, *Marsina stretta* e *La patente*. Lo stesso Sergej M. Ejzenštejn, durante il suo primo incontro con Pirandello a Berlino, ha confermato di condividere a pieno l'importanza che il nostro drammaturgo conferiva alla voce fuori campo. Dunque, tale espediente cinematografico, voluto da tutti e quattro i registi Aldo Fabrizi, Giorgio Pastina, Mario Soldati e Luigi Zampa, si adatta perfettamente alle intenzioni dello scrittore di Girgenti[214]. *Questa è la vita* è anche uno dei primi film a episodi del cinema italiano del dopoguerra di cui, tuttavia, si conserva memoria solo in ragione dell'episodio *La patente*[215] con la presenza sovrastante di Totò nei panni dello jettatore Rosario Chiàrchiaro.

---

[214] Micheli 1989: 47.

[215] Cfr. Bispuri 2012: 175-190. Si veda anche "Questa è la vita", http://www.antoniodecurtis.org/vita.htm, web (ultima consultazione 20 ottobre 2017). Si veda anche la scheda del CCC in appendice in cui si apprende che il titolo del film venne modificato in *La patente*.

Si prenda, ora, in considerazione il primo episodio del film, *La giara*, che può vantare di attori straordinari e caratteristi dello spessore di Turi Pandolfini, nipote di Angelo Musco, nel ruolo di Zi' Dima Licasi (le cui caratteristiche fisiche lo rendono incredibilmente adatto a rappresentare vecchi colerici e scontrosi[216], come viene descritto nella novella pirandelliana); di Natale Cirino, anch'egli di origini catanesi; e, *dulcis in fundo*, di Domenico Modugno e di colei che diverrà di lì a poco sua moglie (Franca Gandolfi di origini messinesi). Ancora una volta il paradosso, l'esasperazione, la mancanza di comunicazione (le urla si sostituiscono il più delle volte ai toni pacati) e l'infelicità umana configurano i temi principali del racconto. Tuttavia gli episodi di *Questa è la vita* appaiono come disconnessi tra loro, privi di un *fil rouge* se messi a paragone con l'intreccio filmico di *Kaos*[217].

Kaos[218], prodotto precisamente trent'anni dopo la versione appena presentata, è composto da cinque episodi di cui solamente quattro fanno un riferimento diretto alle novelle di Pirandello, *L'altro figlio* e *Mal di luna* occupano la prima parte del film, *Requiem aeternam* e *La giara* il secondo tempo. I fratelli Taviani hanno dichiarato nei titoli di testa che il film prende libera ispirazione anche da altre tre *Novelle per un anno*, tra cui *Il corvo di Mìzzaro*,

---

[216] Cfr. Giraldi, Lancia, Melelli 2006.
[217] *Kaos*, Dir. Taviani Paolo e Vittorio, Italia, 1984.
[218] Cfr. Bonsaver 2007: 93-134.

Colloquii coi personaggi e *Tragedia di un personaggio*[219]. Il prologo e l'epilogo fungono da cornice perfetta grazie alla presenza del corvo che è l'anello di congiunzione tra un episodio e l'altro. In termini di ricezione spettatoriale *Kaos* si differenzia dalla versione filmica precedente perché opta per un montaggio soggettivo, che coinvolge il pubblico nel racconto, grazie anche ai segnali lanciati dal corvo. Creatura, questa, portatrice di guai e sventure (secondo un pensiero popolare), che difatti rimpiazza la figura dello jettatore dell'episodio *La patente* di *Questa è la vita* che i Taviani decidono di omettere.

I registi toscani non prediligono solamente sentimenti di dolore, rassegnazione e disperazione, vi è anche una certa inclinazione verso gli aspetti comici del linguaggio, combinando la situazione preesistente con una *ex novo*. L'assenza di catarsi si fonde con un barlume di speranza che è sempre presente nel cuore dei protagonisti. Si rifanno alle teorie di Erich Auerbach contenute in *Mimesis*[220] per quanto concerne la separazione degli stili, per cui la rappresentazione della realtà deve includere entrambe le categorie del comico e del grottesco[221]. Con la costante paesaggistica che si rifà alla campagna siciliana - unità di luogo del racconto - i protagonisti si delineano nel corso della storia. Ma *La giara* si svolge perlopiù nel cortile interno alla

---

[219] Micheli 1989: 39. Anche qui si faccia riferimento alla categoria di "paratestualità" sviluppata nel capitolo I. La raccolta di *Novelle per un anno* è stata scritta tra il 1884 e 1936 e fu pubblicata in volumi dal 1922 al 1937 (l'anno successivo alla sua morte).
[220] Cfr. Auerbach 1968.
[221] Micheli 1989: 43-44.

fattoria di Don Lollò e i pochi frammenti che mostrano paesaggi sconfinati sono costruiti utilizzando campi medi da destra a sinistra e viceversa. La musica occupa un ruolo di primo piano grazie agli accorgimenti di Nicola Piovani, il quale si allontana dal precedente adattamento musicale di Alfredo Casella[222]. Nella versione del 1984 c'è un equilibrio soave tra i dialoghi e la colonna sonora, con i dialoghi spesso ridotti all'essenziale. L'equilibrio è altresì mantenuto tra l'aspetto visuale e il sonoro, che invita alla riflessione non appena alcuni eventi totalmente imprevisti si stagliano nell'apice della narrazione.

In *Kaos* ci sono molti *tableaux vivants* che accentuano la disposizione nello spazio dei personaggi. Ad esempio, i contadini stanno a uguale distanza l'uno dall'altro nell'attesa che Don Lollò scopra dell'incidente avvenuto alla giara (che si è rotta), al contrario la versione di Giorgio Pastina è priva di cornici geometriche. C'è un'altra differenza per quanto riguarda la scelta del personaggio nel ruolo dell'assistente di Zi' Dima: Pastina sceglie uno dei contadini, mentre i fratelli Taviani optano per un bambino-operaio. Quest'ultima scelta può essere un riferimento diretto a *Mastro don Gesualdo* (1889) di Giovanni Verga, in particolare quando il proprietario terriero si lascia andare nel fare alcune osservazioni offensive sul ragazzino. Inoltre, in

[222] *Questa è la vita* si è molto ispirato al lavoro di Casella, cfr. *ivi*: 63-65.

entrambe le versioni Don Lollò ha una serva che si prende cura di lui. Non sappiamo il suo nome, ma lei è lì ogni volta che lui ne ha bisogno; ovviamente, anche qui vi sono delle differenze tra un adattamento e l'altro: nella versione del 1954 lei è innamorata di uno dei contadini e si burla del suo padrone per tutto il tempo (quasi in maniera caricaturale), mentre in *Kaos* ama Don Lollò e impersona alcuni aspetti della protagonista femminile di *Mal di Luna* e de *La lupa* di Verga. A questo proposito, lo scambio di sguardi sensuali tra lei e Franco Franchi (nel ruolo di Zi' Dima) è degno di nota.

La scelta di una coppia di comici siciliani quali, appunto, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia è insieme appropriata e emblematica, poiché permette di poter dichiarare fin da subito l'intento comico dell'episodio. La novella *La giara* è uno di quei rari casi in cui il racconto si adatta facilmente al cinema popolare di Franchi e Ingrassia, come lo è anche *Liolà*. Antonio Gramsci aveva già sottolineato, a tal proposito, la predilezione di Pirandello per il teatro dialettale e le situazioni umoristiche[223]. Franco e Ciccio[224] hanno così messo in scena i loro ruoli muovendosi tra risate di derisione e furbizia, come quando Franchi-Zi' Dima risponde alla domanda circa il prezzo effettivo

[223] Cfr. Gramsci 1996: pp. 92-104.
[224] Per quanto riguarda la scelta di Ciccio Ingrassia nei panni di Don Lollò, Ciccio è più alto e più snello rispetto alla descrizione pirandelliana del personaggio che, d'altro canto, Pastina ci fornisce perfettamente con Natale Cirino.

della giara riparata dicendo: «Intendi il prezzo della giara con me qui dentro?!»; a cui il servo e l'avvocato reagiscono scoppiando in una grossa risata che però porta con sé un profondo senso di tristezza e pessimismo. I registi hanno, inoltre, voluto inserire alcune gag famose della coppia.

Il *conciabrocche*[225], ovvero la persona che ripara i vasi (Zi' Dima), non ha semplicemente il ruolo di rappresentare sé stesso: egli è un'entità eroica e misteriosa che più tra tutti capisce i poveri contadini siciliani sottomessi a Don Lollò. È il depositario di poteri speciali, colui che ha scoperto la colla miracolosa che unisce i pezzi della giara, il cui segreto è custodito gelosamente. In entrambe le versioni si presenta come il figlio del diavolo allontanandosi dal *source text*[226] (i fratelli Taviani sono stati aiutati nella creazione di questa scena dalle espressioni facciali di Franco). Franchi è più maschera di Turi Pandolfini. Soltanto in *Kaos* la colla miracolosa è offerta a Dio, ragione per la quale la serva di Don Lollò si fa il segno della croce; perché se ci fosse stato qualcuno che non avesse creduto alle qualità straordinarie del suo prodotto, costui sarebbe stato punito. Tale è il destino di Don Lollò Zirafa che, alla fine di entrambe le pellicole, dona un'immagine di sé sconfitta e umiliata. Nella versione di Pastina piange amaramente, mentre nell'episodio dei Taviani si siede nel punto in cui si trovava la giara, precisamente al centro

[225] Micheli 1989: 61-63.
[226] Cfr. Costa 2011.

dell'inquadratura (prima di essere spinta con Zì Dima al suo interno), evocando il vaso ormai perduto.

Entrambe le versioni cinematografiche godono di una combinazione allegra tra musica e danze popolari (ad esempio, nell'adattamento precedente possiamo deliziarci con la voce di Domenico Modugno) che richiama alla mente certi riti orgiastici presenti in alcune satire dell'antica Grecia. In particolare, ci sono alcuni riferimenti diretti alla predilezione di Aristofane per le *humiles atque privatae personae* (gente comune molto povera) o alla commedia di Menandro *Due volte beffato*[227]. Relativamente alle danze popolari, *Questa è la vita* mostra la tipica tarantella siciliana, mentre *Kaos* configura qualcosa che assomiglia più alle danze balcaniche. Quest'ultima coreografia è un'offerta in primo luogo alla dea Giara e poi al "conciabrocche" miracoloso, che è stato in grado di sconvolgere positivamente le menti dei poveri contadini e di liberarli dalle condizioni abominevoli in cui avevano vissuto fino a quel momento. Dunque la rottura del grande vaso di terracotta non simboleggia solamente la liberazione del protagonista ma anche degli altri contadini[228]. C'è anche una stretta connessione con *Mal di luna*, nonché l'episodio precedente a *La giara* in *Kaos*, poiché gli eventi principali accadono ogni volta che la luna entra in scena:

[227] Micheli 1989: 59-60.
[228] Cfr. Bonsaver 2007: 93-134.

essa possiede caratteristiche antropomorfiche che causano la perdita di equilibrio e tanti guai in amore.

Per concludere, riportiamo qui di seguito alcuni frammenti dell'intervista[229] fatta a Vittorio Taviani a proposito della coppia Franchi Ingrassia:

> Non appena io e Paolo terminammo di scrivere il soggetto per *Kaos*, andammo direttamente alla Rai chiedendo esplicitamente di avere Franco Franchi e Ciccio Ingrassia nei ruoli principali, altrimenti il progetto non avrebbe avuto un seguito. Tale scelta era dettata dal fatto che avevamo bisogno di entrambi nel film e che nessun altro attore sarebbe potuto essere così perfetto per quella parte. Venivano dalla Sicilia e in Sicilia erano cresciuti tra i vicoli di Palermo. Avevano molta esperienza di improvvisazione specie nelle piazze minori del capoluogo siciliano e si erano impregnati di un profondo spirito popolare assolutamente anti-borghese. Era proprio quello che io e mio fratello stavamo cercando.

Taviani descrive la reazione della coppia alla loro convocazione come "felicità mista a preoccupazione" perché avevano lavorato soprattutto con registi di cinema popolare, mentre loro rientrano nel *cinéma d'auteur*. Si incontrarono per esporre le loro idee su *Kaos* e capire come avrebbero potuto combinarle con la loro creatività e improvvisazione. È interessante, a riguardo, il pensiero proferito sui due comici che conferma il loro essere "opposti ma complementari":

[229] Intervista telefonica del 27/09/2015 fatta da me a Vittorio Taviani a proposito della loro collaborazione con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia.

> Franco e Ciccio erano totalmente differenti l'uno dall'altro (il giorno in cui decidemmo di cominciare le riprese, Ciccio venne in aereo mentre Franco ci raggiunse in treno). Erano due maschere opposte ma complementari. Ne erano consapevoli e proprio per questo nessuno dei due avrebbe mai potuto rinunciare all'altro. Avevano bisogno l'uno dell'altro, sebbene durante le riprese litigarono molto. Non si sopportavano ma tutti si resero conto del profondo legame che li univa. Erano dei collaboratori meravigliosi, due volti provenienti da tempi antichissimi e profondi. Erano in qualche modo degli artisti surrealisti, nel senso che erano al tempo stesso realistici e utopistici.

Taviani sostiene, inoltre, che «il vero attore tra i due era Ciccio Ingrassia, difatti ne possedeva tutte le qualità»[230], di cui racconta un simpatico aneddoto:

> Mentre stavamo girando la scena in cui Don Lollò si accorge che la giara è rotta, suggerimmo a Ciccio come meglio interpretare la parte. Lui ci guardò e disse: "Vada per la 38!". In quel momento non capimmo a cosa si stesse riferendo e chiedemmo di spiegarci. Lui disse: "Ho una gamma di espressioni facciali che vanno da 1 a 100 e per questa scena la 38 è perfetta!". Eravamo a conoscenza della sua bravura e anche del fatto che fosse molto ironico.

Su Franco aggiunge che:

> aveva in sé qualcosa che non poteva essere né spiegato né categorizzato, qualcosa che molto probabilmente andava oltre il concetto di arte e si avvicinava più ad un qualche mistero collegato alla natura umana. Aveva dal canto suo la creatività e la maestria di un artigiano.

Infine, il regista specifica che avevano optato per le novelle contadine perché le consideravano intrise di momenti epici e era piaciuta molto l'idea di narrazione contenuta in esse: «si tratta di racconti talmente moderni che sono

---

[230] Ammettendo che ci sono stati momenti in cui lo stesso Ciccio era affascinato dalla *performance* di Franco.

perfettamente adattabili ai giorni nostri». E conclude riportando la leggenda in cui si narra che tali novelle sono state ispirate dalle storie che la balia di Pirandello – che proveniva da una famiglia contadina - gli raccontava tutte le sere prima di addormentarsi.

"Bibliografia"

a) Volumi

Almansi, Guido – Fink, Guido, *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1976.

Auerbach, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Trask, Willard R. (trad. di), Princeton (NJ), Princeton University Press, 1968.

Allen, Graham, *Intertextuality*, London-New York, Routledge, 2000.

Bertolino, Marco – Ridola, Ettore, *Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Roma, Gremese, 2003.

Bispuri, Ennio, *Totò. Principe clown*, Napoli, Guida, 2012.

Bufalino, Gesualdo, *Dizionario dei personaggi di romanzo: da Don Chisciotte all'Innominabile*, Bompiani, Milano, 2000.

Campailla, Sergio (a cura di), *Luigi Pirandello. Liolà; I giganti della montagna*, Roma, Newton Compton, 2012.

Castellano, Alberto - Nucci, Vincenzo, *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Napoli, Liguori, 1982.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605/1615, trad. it. *Don Chisciotte della Mancha*, Eds. Barbara Troiano - Giorgio Di Dio, Roma, Newton Compton editori, 2015.

Cirasola, Nico (a cura di), *Da Angelo Musco a Massimo Troisi. Il cinema comico meridionale*, Bari, Dedalo, 1993.

Costa, Simona (a cura di), *Luigi Pirandello - La giara e altre novelle per un anno*, Milano, Oscar Mondadori, 2011.

Dawkins, Richard, *The selfish gene*, London, Oxford University Press, 1976 (*Il gene egoista*, trad. it. di Daniela Conti e Tiziana Imbastaro, Bologna, Zanichelli, 1979).

Faraco, Gonzales - Carlos, Juan, *Il cavaliere errante: la poetica educativa di Don Chisciotte*, Milano, F. Angeli, 2008.

Forgione, Anna Pasqualina, *Don Chisciotte al cinema*, Napoli, Giannini Editore, 2005.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (*Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997).

Giambrone, Roberto (a cura di), *Le trame di don Chisciotte*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2005.

Giraldi, Massimo – Lancia, Enrico – Melelli, Fabio, *Cento caratteristi del cinema italiano. Gli interpreti «minori» che hanno fatto grande il nostro cinema*, Roma, Gremese Editore, 2006.

Giusti, Marco (a cura di), *Continuavano a chiamarli Franco e Ciccio*, Milano, Mondadori, 2004.
Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori riuniti, 1996.
Grande, Maurizio, *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Roma, Bulzoni, 1992.
Horton, Andrew – McDougal, Stuart Y. (a cura di), *Play it again, Sam. Retakes on remakes*, Berkeley, University of California Press, 1998.
Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York-London, Routledge, 2006 (*Teoria degli adattamenti: i percorsi delle storie tra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando, 2011).
Id., *A Theory of Parody: the Teachings of twentieth-century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.
Klibansky, Raymond – Panofsky, Erwin - Saxl, Fritz, *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 2002.
Lugnani, Lucio, *Pirandello, letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
Lupi, Gordiano, *Soprassediamo! Franco&Ciccio Story. Il cinema comico-parodistico di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Piombino (LI), Il Foglio, 2014.
Madariaga, Salvador de, *Don Quixote: An Introductory Essay in Psychology*, Oxford 1980.
Menarini, Roy, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001.
Id., *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2004.
Mereghetti, Paolo, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2000*, Milano, Baldini&Castoldi, 1999.
Mereghetti, Paolo – Pezzotta, Alberto, *Il Mereghetti: dizionario dei film 2011*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2011.
Micheli, Sergio, *Pirandello in cinema. Da «Acciaio» a «Káos»*, Roma, Bulzoni, 1989.
Moretti, Franco (a cura di), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
Piccione, Fabio, *Due cialtroni alla rovescia. Studio sulla comicità di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Genova, Frilli, 2004.
Pirandello, Luigi, *L'umorismo*. Milano: Mondadori, 1989.
Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Bari: Laterza, 1998.
Riccardi, Carla (a cura di), *La memoria letteraria. Storia testi e temi della letteratura italiana. Il primo Novecento*, Volume 6, Firenze, Le Monnier, 2003.
Sangsue, Daniel, *La parodia*, Fabio Vasarri (trad. di), Roma, Armando Editore, 2006.
Sciascia, Leonardo, *Alfabeto pirandelliano*, Milano, Adelphi, 1989.

Sontag, Susan, *Sotto il segno di Saturno: [interventi su letteratura e spettacolo]*, S. Bertola (trad. di), Einaudi, Torino 1982.
Stam, Robert, *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York, Columbia University Press, 1992.
Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
Truffaut, François, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, R. Laffont, 1966 (*Il cinema secondo Hitchcock*, trad. it. di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto, Parma, Pratiche, 1987).
Watt, Ian, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, Roma, Donzelli editore, 2007.
Zatlin, Phyllis, *Theatrical Translation and Film Adaptation: a Practitioner's View*, Clevedon, Multilingual Matters, 2005.

b) Articoli

- Articoli in volumi

Bonsaver, Guido, *Kàos (1984)*, in Id., *Kàos. Pirandello e i fratelli Taviani*, Palermo, l'Epos, 2007.
"Don Chisciotte e Sancio Panza", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, LXV, 1968: 247.
Segre, Cesare, "I mondi possibili di Don Chisciotte", *Critica del testo*, IX/1-2, 2006: 17-26.
Trecca, Simone, "Il racconto filmico del *Chisciotte*. Due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino", *Critica del testo*, IX/1-2, 2006: 707-719.

- Articoli in quotidiani o riviste

Meccoli, Domenico, "Franco e Ciccio eredi di Stanlio e Ollio", *Rivista del cinematografo*, Vol. XXXIX, n. 7, luglio (1966): 416.
Riley, Edward Calverley, "*Don Quixote*: From Text to Icon", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 special issue (1988): 103-15.

"Sitografia"

Benfante, Marcello, "C'erano una volta Franco e Ciccio", *Lo Straniero. Arte, cultura, scienza e società*, 30.09.2010, http://lostraniero.net/cerano-una-volta-franco-e-ciccio/.

CCC – Centro Cattolico Cinematografico, http://memoryssubmarine.blogspot.it/2012/08/ccc-centro-cattolico-cinematografico.html, 12.08.2012.
Giordano Lupi, "Don Chisciotte e Sancio Panza di Gianni Grimaldi", *La Cineteca di Caino*, 13.01.2012, http://cinetecadicaino.blogspot.it/2012/01/don-chisciotte-e-sancio-panza-1968.html.
Intervista a Giampiero Ingrassia, "Il figlio di Don Chisciotte", inclusa nei contenuti speciali del DVD *Don Chischotte*, 8 dicembre 2015, https://www.youtube.com/watch?v=ED6SabfWE5M.
Pugliese, Paolo, "Ciccio Ingrassia. La maschera di un comico, il volto di un attore", *Dossier – Occhi sul Cinema*, 2004, http://www.occhisulcinema.it/Dos-Ciccio%20Ingrassia.htm.
Redazione Destini incrociati, "Miseria e nobiltà – Franco Franchi e Ciccio Ingrassia", *Radio24*, 16 novembre 2010, http://www.radio24.ilsole24ore.com/programma/destini-incrociati/miseria-nobilta-franco-franchi-183326-gSLAomdy.

"Filmografia"

Les aventures de Don Quichotte de la Manche. Dir. Lucien Nonguet e Ferdinad Zecca, Francia, 1902-1903.
Un récit héroique. Dir. Romeo Bosetti, Francia, 1911.
La parodia di Don Chisciotte. Prodotto da Milano Films, Italia, 1911.
Leyenda rota. Dir. Carlos Fernández Cuenca, Spagna, 1939.
Questa è la vita. Dir. Aldo Fabrizi, Giorgio Pàstina, Mario Soldati, Luigi Zampa, Italia, 1954.
Totò, Peppino e la… malafemmina. Dir. Camillo Mastrocinque, Italia, 1956.
Don Kihot. Dir. Grigori Kozintsev, U.R.S.S., 1957.
Don Chisciotte e Sancio Panza. Dir. Gianni Grimaldi, Italia, 1968.
Don Quijote cabalga de nuevo. Dir. Roberto Gavaldón, Spagna/Messico, 1972.
Man of La Mancha. Dir. Arthur Hiller, U.S.A., 1972.
Amarcord. Dir. Federico Fellini, Italia, 1973.
Kaos. Dir. Paolo e Vittorio Taviani, Italia, 1984.
Come inguaiammo il cinema italiano – La vera storia di Franco e Ciccio. Dir. Daniele Ciprì e Franco Maresco, Italia, 2004.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

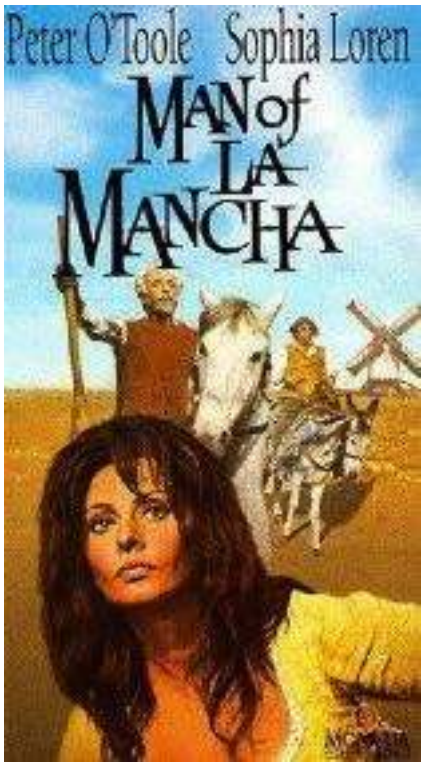


Figura 7

DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA

05:24

13:11

30:30

DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA

01:07:13

01:23:59

01:10:33

QUESTA È LA VITA

01:57

04:57

15:57

QUESTA È LA VITA

17:47

23:58

24:51

KAOS, "LA GIARA"

01:37:02

01:39:36

01:46:34

KAOS, "LA GIARA"

01:48:42

02:06:17

02:08:51

CAPITOLO III

Parodia della storia

Gli dei della Grecia, che già una volta erano stati tragicamente feriti a morte nel Prometeo incatenato *di Eschilo, dovettero ancora una volta morire comicamente nei* Dialoghi *di Luciano. Perché la storia procede così? Affinché l'umanità si separi* serenamente *dal suo passato*

Karl Marx
Per la critica della filosofia del diritto di Hegel

Marx inizia il suo Diciotto Brumaio *con una correzione dell'idea di Hegel secondo cui la storia si ripete necessariamente due volte: «Hegel nota in un passo delle sue opere che tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa»*

Slavoj Žižek
Dalla tragedia alla farsa: ideologia della crisi e superamento del capitalismo

3.1 *"Prima come tragedia, poi come farsa". La storia in parodia*

La Storia Ufficiale è stata materia 'viva' per scrittori e drammaturghi di tutti i tempi che l'hanno raccontata da punti di vista differenti - «dal momento

che la *verità è parziale*, accessibile solo quando si prende posizione, senza per questo essere meno universale»[231] - fino a diventare argomento effervescente per teorici del postmodernismo, come si evince dalle parole iniziali del saggio di John N. Duvall (1999) a proposito delle due visioni antitetiche espresse da Linda Hutcheon e Fredric Jameson sul ruolo che la storia ricopre all'interno di una narrazione *postmodernista*[232]: «History is unquestionably one of the most contentious areas of debate among those concerned with postmodernism». Inoltre la storia è stata fonte di ispirazione per molti registi e sceneggiatori della settima arte (e lo è tuttora) facente almeno da cornice alla *fabula* filmica o, a un livello più arguto, donata al pubblico sotto forma di 'deformazione parodica'. La storia che visse due volte, quindi, come si desume dalla riflessione filosofico-politica avanzata da Slavoj Žižek in *First as Tragedy, then as Farce* (2009), pubblicata in occasione del secondo accadimento storico[233] che ha segnato la fine degli anni 2000: l'inizio della crisi finanziaria mondiale del 2008.

Žižek riporta l'appendice marxiana all'idea di Hegel secondo cui ogni avvenimento o personaggio di grande rilevanza storica trova il proprio compimento in un secondo momento della storia, questa volta sotto forma di

---

[231] Žižek 2009 (ed. italiana 2010)

[232] Ci riferiamo qui ai contributi di Hutcheon e Jameson pubblicati, rispettivamente, con il titolo di *The Politics of Postmodernism: Parody and History* (1986-1987) e *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991).

[233] Il primo è la caduta delle Torri Gemelle nell'attentato dell'11 settembre 2001.

commedia. È ciò che è accaduto, ad esempio, all'*ancien régime* tedesco quando negli anni 1830 e 1840 ha visto tramontare la propria egemonia "in guisa di farsa"[234] come ulteriore attuazione del drammatico crollo dell'*ancien régime* francese[235], quasi a voler ammettere un totale disinteresse nell'apprendere dagli avvenimenti passati che avrebbero dovuto condizionarlo (lo stesso è da dirsi per gli altri Stati-nazione vigenti[236]):

> La lotta contro il presente politico tedesco è la lotta contro il passato dei popoli moderni, ed essi sono pur sempre molestati dalle reminiscenze di questo passato. È per essi istruttivo vedere l'*ancien régime* che visse da loro la sua *tragedia*, recitare ora la sua *commedia* come replica tedesca. […] L'*ancien régime* moderno non è più che il *commediante* di un ordine mondiale, i cui *eroi reali* sono morti. La storia è radicale e percorre parecchie fasi, quando deve seppellire una figura vecchia[237].

L'umanità deve dunque "separarsi serenamente" dal proprio passato affinché possa comprendere realmente il presente e profittare del "Nuovo"[238]

---

[234] «bisogna ricordare che, nella sua introduzione a una nuova edizione del *Diciotto Brumaio* negli anni Sessanta, Herbert Marcuse aggiunse un ulteriore giro di vite: a volte, la ripetizione in guisa di farsa può essere più terrificante della tragedia originale» (Žižek 2010: 12).

[235] Cfr. K. Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in Mew, Bd. 1, 1956 (tr. it. in K. Marx – F. Engels, *Opere*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 193-194), citato in Žižek 2010: 8-9.

[236] Quasi a suggerire che dalla storia non si voglia mai imparare.

[237] *Ibid*.

[238] A proposito dei ruoli differenti che il "nuovo" ricopre in epoca moderna e postmoderna, Duvall scrive riprendendo il pensiero jamesoniano che: «In incomplete modernization [durante il modernismo], one could experience the New within culture somewhat organically; in effect, the New was still new. But in the contemporary moment, the complete modernization of postmodernity, our relation to the New is more formal; now, *the New is no longer new*» (1999: 4), cfr. Jameson 1991: 311. Basti pensare all'atteggiamento iniziale assunto nei confronti del televisore, che non tutti potevano permettersi e che per tale motivo spingeva gruppi di persone a riunirsi in una stanza per poter guardare 'insieme' lo stesso programma. Oggi tale scopo non è più così importante e il televisore deve, dal canto suo, stare al passo con i tempi: essere, cioè, ultrapiatto per occupare meno spazio possibile e poter essere appeso alla

che le viene elargito, senza però rimuginare eccessivamente sulle prossime etichette da assegnare poiché

> sono [proprio] coloro che propongono la costante creazione di nuovi termini («società postmoderna», «società del rischio», «società dell'informazione», «società postindustriale» ecc.) per cogliere ciò che sta accadendo oggi, a non cogliere i contorni di ciò che è realmente Nuovo. (Žižek 2010: 13)

È interessante notare il suggerimento dato da Žižek a proposito del modo di porsi nei confronti del pensiero filosofico hegeliano che può valere anche come massima applicabile ad altri settori e aspetti socio-culturali, per cui:

> la vera domanda da porre non concerne ciò che questo filosofo può avere ancora da dirci, ciò che può ancora significare per noi, ma piuttosto l'opposto, ovvero ciò che *noi*, ciò che la nostra situazione contemporanea potrebbe rappresentare ai *suoi* occhi, come la nostra epoca potrebbe apparire al *suo* pensiero. (*Ibid.*)

Circoscrivendo l'esortazione appena esposta e applicandola alle trasposizioni parodiche di avvenimenti storici rilevanti come la Rivoluzione Francese e la Prima Guerra Mondiale, di cui ci occuperemo nei paragrafi successivi e che non guardano necessariamente da vicino il mondo storico-politico *stricto sensu*[239], le domande da porsi potrebbero essere le seguenti:

---

parete del soggiorno; deve essere LED, full HD e superare X pollici per far sentire il consumatore come al cinema, ma da solo.

[239] Poiché è evidente che nel testo filmico sono presenti anche altri elementi di pari importanza nella trama o nel contesto in cui è stata ambientata la pellicola stessa.

come i *film farseschi* che si burlano della Storia Ufficiale e che per tale ragione la fanno accadere nuovamente (ora sotto forma di "commedia") appaiono sotto la lente del pensiero hegeliano prima e marxiano dopo, secondo cui ogni avvenimento storico ha doppia parvenza (prima come tragedia e poi come farsa)? Tale ripetizione parodica della storia è utile per conseguire quel distacco necessario per comprendere appieno gli eventi nuovi che ci circondano?

È illuminate notare a riguardo come la parodia di Giorgio Simonelli *I due sanculotti* (1966) e quella di Nando Cicero *Armiamoci e partite!* (1971) prendano forma proprio intorno ai moti rivoluzionari del Sessantotto, specie se si considerano i tanti elementi di commedia erotica all'italiana presenti nella parodia di Cicero, quella post Sessantotto, per cui la rivoluzione sessuale è già avvenuta. Ma la parodia di Simonelli non è da meno, essendo essa stessa la riscrittura di una 'rivoluzione'. Sono, dunque, figlie del loro tempo poiché configurano *in nuce* i cambiamenti insiti nella società italiana di quegli anni.

Proviamo ad ampliare la nostra riflessione considerando anche i punti di vista di Hutcheon e Jameson per ciò che concerne il peso che gli avvenimenti passati hanno avuto nelle pratiche artistiche *postmoderne*, il tipo di relazione che l'artista e il fruitore ha instaurato con essi e come la loro visione del mondo sia stata influenzata di conseguenza. Per Jameson il postmodernismo è il

completamento della modernizzazione, la fine dei grandi stili individuali del modernismo che sono stati sostituiti da tutta una serie di codici propri di un'epoca che si rifà alla produzione in serie e al fruitore come consumatore. La storia diventa improvvisamente *pop history* e le opere non sono altro che "pastiched images", decontestualizzate e destoricizzate[240]:

> This historical novel can no longer set out to represent the historical past; it can only "represent" our ideas and stereotypes about that past (which thereby at once becomes "pop history"). If there is any realism left here, it is a "realism" that is meant to derive from the shock of grasping that confinement and of slowly becoming aware of a new and original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach. (Jameson 1991: 25)

Il risultato è che alla parodia subentra il pastiche, perché manca quella distanza critica necessaria che è linfa vitale della pratica parodica stessa:

> The result is that postmodernism is no longer capable of achieving the critical distance necessary for parody and ends up recombining previously articulated styles. The result is pastiche. Pastiche itself is the effect of the transformation from a society with a historical sensibility to one that can only play with a degraded historicism. (Duvall 1999: 4-5)

È necessario, secondo Jameson, che artisti e teorici si impegnino realmente nel voler recuperare un senso storico che coinvolga anche le strutture sociali presenti, di modo da ripulire il postmodernismo da quella

[240] Inoltre «For Jameson, our contemporary moment, with its material production of pastiched images, erases history and thus encourages a breakdown of the temporality necessary to focus the subject» (Duvall 1999: 5).

degradata storicità che lo caratterizza: «a call to artists and theorists to provide a sense of historical orientation vis-à-vis social structures and their development – to recover a meaningful history from postmodernism's degraded historicity» (Duvall 1999: 7).

Dal canto suo Hutcheon afferma che il postmodernismo è contraddittorio già nella stessa radice del nome[241] poiché annette al suo interno il modernismo ma, allo stesso tempo, lo supera rovesciandone le convenzioni attraverso una rilettura critica e ironica. Il suo sguardo è più rivolto all'artista come produttore[242] che non al fruitore come consumatore, tuttavia quest'ultimo è coinvolto nel processo di significazione dell'opera che è «resolutely historical and inescapably political precisely because [it is] parodic» (1986-87: 180), nonché l'esatto opposto di ciò che asserisce Jameson. Hutcheon conia il termine di "historiographic metafiction" che combina la metafinzione narrativa con un senso ironico della storia:

---

[241] «Such a paradoxical model of postmodernism is consistent with the very name of the label, for *post*modernism signals its contradictory dependence upon and independence from the modernism that both historically preceded it and literally made it possible» (Hutcheon 1986-87: 180).

[242] Si legge, infatti, a riguardo: «Hutcheon's postmodernism […] focuses on the intentions of artists to comment critically on their contemporary moment through their interventions in aesthetics and poetics» (Duvall 1999: 2); inoltre «postmodernism's main interest might seem to be in the processes of its own production and reception, as well as in its own parodic relation to the art of the past» (Hutcheon 1986-87: 179).

> this mix foregrounds the distinction "between brute *events* of the past and the historical *facts* we construct out of them" (*Politics* 57). In doing so, such fiction draws one's attention to the problematic status of historical representation. (Duvall 1999: 10)

Il postmodernismo problematizza, dunque, la storia attraverso la parodia[243] ed è «*absence* within *presence*, it is *dispersal* that needs *centering* in order to *be* dispersal» (Hutcheon 2004: 49).

In conclusione, la parodia della storia è un potente strumento satirico che critica la corruzione politica attraverso la caricatura di grandi personaggi e la derisione di importanti scelte politico-economiche. Vuole *seppellire* il "Vecchio" per *riconoscere* il "Nuovo". La deformazione parodica di un evento storico deve necessariamente essere portatrice di un'ideologia[244] poiché è un discorso interculturale che coinvolge la società (per come Jameson aveva già osservato), la cultura, la lingua, le tradizioni e addirittura la religione: «The intermingling of various discourses is a common phenomenon, and that is why discourse parody often targets several related discourses at the same

---

[243] «The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity» (Hutcheon 1986-87: 184).

[244] «It is essential to observe that these parodies are not directed towards a single political view. They do not aim, in other words, to promote one political perspective by satirizing and hence undermining its opposite» (Korkut 2005: 107), come vedremo nell'analisi filmica di *Armiamoci e partite!* in cui il regista Cicero decide di inscrivere nel testo parodico sia l'ideologia militaresca tedesca che quella francese, in egual misura e con la stessa minuzia di particolari per quanto riguarda, ad esempio, i costumi dei soldati di ambedue le nazioni.

time» (Korkut 2005: 112); elementi necessari, questi, per poter analizzare i fatti a noi contemporanei attraverso la lente di eventi storici passati e possibilmente imparare da essi.

3.1.1 *Parodia della Rivoluzione Francese ne* I due sanculotti *(1966) di Giorgio Simonelli*

> *FRANÇOIS: Non vi ricordate quando per colpa vostra stavamo per essere infilzati e fummo costretti a scappare? […] Io scappai con quella canea dietro per tutto il giorno, poi ai miei inseguitori se ne sostituirono altri. Correvano tutti con me, una folla che urlava che cantava, e così senza volerlo mi sono trovato tra i primi con la spada in pugno a prendere la Bastiglia! Un eroe.*
> *FRANCO: Ah, se per diventare eroi basta prendere una pastiglia perché non ci dai una pastiglia a tutti e due?!*
>
> Giorgio Simonelli
> *I due sanculotti*

I due sanculotti richiama in maniera evidente già dal titolo la Rivoluzione Francese per la cui riscrittura parodica il regista Simonelli ricorre in parte a fatti storici realmente accaduti e in parte al personaggio letterario della "Primula Rossa" (di cui si era già occupato nella pellicola precedente *Io sono la Primula Rossa* del 1955 con Renato Rascel, Kerima e Luigi Pavese tra gli altri), ideato dalla baronessa ungherese Emma Orczy per il ciclo di romanzi

The Scarlet Pimpernel pubblicato nel 1905. Tale personaggio rappresenta il *deus ex machina* del testo filmico e, così come avviene nell'omonimo romanzo[245], è colui che libera Franchi e Ingrassia dalla pena capitale della decapitazione, mascherati prima da Conte d'Artois[246] e Barone Von Ciccenburg[247] e poi da sanculotti – a riguardo, Simonelli investe parecchio nella pratica del *travestitismo* come espediente astuto per aggirare sia nobili che rivoluzionari. I due immigrati siculi, che sono partiti alla volta di Parigi alla ricerca di un impiego dignitoso, si ritrovano a dover vestire i panni del fratello di Sua Maestà il re di Francia (nel ruolo di sosia, per la forte somiglianza di Franco con il Conte d'Artois) e di un barone della corte di Vienna[248]. Successivamente, per sfuggire agli uomini del Terrore imperante in Francia dopo lo scoppio della Rivoluzione, viene loro suggerito di camuffarsi inizialmente da moglie e figlia del nuovo primo ministro della giustizia francese[249], vestiti di sola lingerie femminile, e poi da abati. È interessante indagare, a tal proposito, il

---

[245] Il personaggio in oggetto viene descritto come colui che salva la vita ai nobili in attesa di essere decapitati nel periodo del Terrore seguito ai fatti rivoluzionari francesi, il suo vero nome è Sir Percy Blakeney e fu un nobiluomo inglese.

[246] Il Conte d'Artois, com'è risaputo, è realmente esistito, conosciuto anche come Carlo X di Francia successe al fratello Luigi XVIII e regnò per sei anni dal 1824 al 1830.

[247] In realtà dovrebbe trattarsi del Barone di Breteuil, Louis Charles Auguste Le Tonnelier, francese anch'egli che aiutò il Conte d'Artois nella cospirazione ai danni del liberale Jacques Necker, ministro delle finanze; fatti che poi portarono alla Presa della Bastiglia il 14 luglio 1789.

[248] A tal proposito si legge in Vice, *La Stampa*, 1/9/1966: «I due storditi devono fingersi aristocratici per assecondare un certo gioco politico, mentre poi, travolti dagli avvenimenti posteriori al 14 luglio, rischiano addirittura la pelle».

[249] Franco si traveste, poi, nuovamente da donna nella sequenza che si svolge a casa del Dott. Joseph-Ignace Guillotin, più precisamente nei panni di un manichino femminile.

giudizio pastorale espresso dal CCC, che limita la visione del film ai soli adulti e che però non esprime alcuna osservazione in merito alla sequenza in cui il duo comico indossa le vesti ecclesiastiche sopra della biancheria femminile:

> Costruito sulla misura delle ormai collaudate risorse mimiche dei due protagonisti, il film alterna spunti comici di felice invenzione a motivi banali risaputi. Regia ed interpretazione di mestiere.
> Giudizio morale. – Il film, condotto nel complesso con misura e discrezione, contiene qualche intemperanza nel dialogo che induce a limitarne la visione agli adulti. (*Segnalazioni cinematografiche* 1966: 91)

Nella parodia bellica in oggetto è presente un collegamento intertestuale con un altro film della coppia di due anni precedente e cioè *I due pericoli pubblici* (1964) di Lucio Fulci: Franco riprende lo *sketch* militare in cui fa l'imitazione di Charlie Chaplin ne *Il grande dittatore* (1940) e si abbandona ad un assolo da tedesco che richiama alla mente, facendole il verso, la figura storico-politica di Adolf Hitler (simula una discussione in lingua tedesca che si traduce in *nonsense*). È, altresì, presente una citazione di Totò e Peppino De Filippo di cui Franco e Ciccio riprendono la gag della porta[250] e anticipano una delle sequenze più importanti della trasposizione parodica letteraria di Grimaldi analizzata precedentemente, *Don Chisciotte e Sancio Panza* (1968), in cui Franco e Ciccio inscenano, mimando, di prender parte ad un banchetto

[250] Si ricordi, per nominarne solo un paio, *Totò, Peppino e la… malafemmina* (1956) di Camillo Mastrocinque e di due anni successivi *Totò, Peppino e le fanatiche* di Mario Mattoli.

conviviale. Il film è inoltre permeato di *calembours* linguistici che attingono sia dalla lingua francese che da quella tedesca, attuando delle vere e proprie storpiature, come si può notare dagli esempi riportati qui di seguito:

- «Monsieur guidaton, mon cestòn, attention, pian pian, cafon», «Ah oui la tante» («no no non tante, noi siamo due nipoti e nostra zia»), «Allez a gauche» («dice che bisogna andare a cosce»);
- «Dankescemo, bittescemo, guten Morgen, guten natiche».

La pellicola, seppur realizzata con un budget ridotto per come accadeva per la maggior parte dei film della coppia, riproduce alla lettera i costumi dell'epoca e ricostruisce il più fedelmente possibile la *mise* e il copricapo (conosciuto con il nome di *bonnet phrygien*, Figura 8) utilizzati dai sanculotti (Figura 9) durante la Rivoluzione. Lo stesso Napoleone Bonaparte che compare nelle ultime sequenze del film, interpretato da Oreste Lionello, sembra delineare la fisionomia del militare francese ritratta in qualche dipinto; tuttavia il suo ruolo così come la sua fama sono completamente misconosciuti agli occhi di Franco e Ciccio, che tra varie peripezie devono perfino comandare un reparto dell'esercito rivoluzionario. Si leggano alcune battute che la coppia rivolge a Napoleone per una maggiore comprensione dei toni parodici inscritti nella pellicola:

Ciccio: Ricordati che qui siamo tutti e tre pari grado.

Franco: E non recitare tanto, chi ti credi di essere? Io vorrei proprio sapere chi ha avuto il coraggio di farti ufficiale e chi ti ha nominato sottotenente di artiglieria! Ma ti sei guardato allo specchio? Sei piccolo, striminzito…
Ciccio: Senti, lo vuoi un consiglio? La vita militare non fa per te, non farai mai carriera cittadino…
Franco: Cittadino…come ti chiami?
Il sottotenente: Napoleone Bonaparte! (Simonelli 1966)

Napoleone: Signori, vi esporrò il mio piano…
Teresina: Oooh insomma, basta con le chiacchiere! Allora Tenente La Capra [Franco] quando devo servire il rancio?
Napoleone: Chi è questa ragazza che osa interrompermi senza neanche annunciarsi?
Ciccio: È La nostra vivandiera.
Franco: Vi presento: Napoleone Bonaparte [indicandolo], Teresina bona tutta! (Simonelli 1966)

Certamente, il generale più importante della Francia rivoluzionaria non poteva esimersi dall'essere parodiato (come si evince dai dialoghi sopra riportati) perché, affinché la Rivoluzione accada di nuovo, è necessario che Napoleone ricompaia, questa volta, tra i fotogrammi della pellicola e adempia ai suoi doveri.

3.1.2 *Parodia della Prima Guerra Mondiale in* **Armiamoci e partite!** *(1971) di Nando Cicero*

Ah, siete voi? Salute o ben pensanti,
In cui l'onor s'imbotta e si travasa;
Ma dite un po', perché gridate "avanti!"
E poi restate a casa?
Perché, lungi dai colpi e dai conflitti,
Comodamente d'ingrassar soffrite,
Baritonando ai poveri coscritti
"Armiamoci e partite?"
Partite voi, se generoso il core
Sotto al pingue torace il ciel vi diede.
O Baiardi, è laggiù dove si muore

Che il coraggio si vede,
Non qui, tra le balorde zitellone,
Madri spartane di robuste prose,
Che chieggon morti per compor corone
D'alloro, ahi, non di rose!

Olindo Guerrini
Agli Eroissimi

Il titolo della parodia bellica *Armiamoci e partite!* diretta da Nando Cicero nel 1971 che vede come protagonisti principali ancora una volta Franco e Ciccio, insieme a Martine Brochard, il mimo Philippe Clay e il caratterista Nino Terzo, si rifà alla poesia *Agli Eroissimi*[251] (1897) di Olindo Guerrini (riportata in epigrafe) e all'incitamento recitato da Totò in *Totò contro Maciste* (1962) del regista Fernando Cerchio:

> Tebani, abbiamo lance, spade, frecce, mortaretti, tricche tracchi e castagnole. E con queste armi potenti, dico armi potenti, noi, noi, spezzeremo le reni a Maciste e ai suoi compagni, a Rocco e i suoi fratelli! Valoroso soldato tebano, mio padre da lassù ti guarda e ti protegge. Armiamoci e partite! Io vi seguo dopo. (Cerchio 1962)

La pellicola è un lavoro di coproduzione italo-francese, distribuita nelle sale di prossimità francesi con il titolo di *Deux corniauds au régiment!* che manifesta in maniera chiara il pensiero che la critica nazionale e internazionale

[251] La poesia fa parte dell'opera di Guerrini, *Rime di Argia Sbolenfi*, pubblicata con lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti.

nutriva nei confronti del duo comico palermitano. Tuttavia il regista Cicero ricostruisce con minuzia di dettagli le trincee-tipo dell'esercito francese e di quello tedesco ricorrendo anche all'utilizzo di numerose comparse e di efficaci effetti speciali durante i combattimenti; le divise militari blu per i francesi e verdi per i tedeschi sembrano essere disegnate sul modello di quelle realizzate durante il primo conflitto mondiale – Cicero ricorre, addirittura, al *Pickelhaube* (elmo a punta, Figura 10) e all'*Eisernes Kreuz* (croce di ferro, Figura 11) utilizzati dapprima nel Regno di Prussia e poi divenuti distintivi della tradizione bellica tedesca.

Il prologo raffigura Franchi e Ingrassia mentre lavorano come camerieri in un bar di Parigi (anche qui come ne *I due sanculotti* incarnano due immigrati siculi) e Ciccio è in attesa di sapere se il suo permesso di soggiorno è stato rinnovato o meno. La sequenza è intrisa di comicità *slapstick* che immerge lo spettatore nel mondo delle comiche del cinema muto, a conferma di ciò due delle comparse presenti nel bar sono mascherate da Oliver Hardy e Charlie Chaplin e non si può evitare di notare la somiglianza con Stan Laurel di alcune delle note comiche inscenate da Franco. È il 3 agosto del 1914 e la Germania ha appena dichiarato guerra alla Francia, Franco e Ciccio divenuti da poco cittadini francesi sono obbligati ad arruolarsi nell'esercito straniero per partire al fronte.

Siamo appena ad inizio film e i due cittadini siculo-francesi sono già stanchi di combattere («torniamo all'attacco ma con comodo, con calma, non ci insegue nessuno») mentre i due contingenti, prima quello francese e poi quello tedesco, decidono di ritirarsi temporaneamente per evitare un massacro. Franco e Ciccio vengono più volte inquadrati mentre si dirigono dal lato opposto dell'esercito nemico passandogli, praticamente, affianco senza mai rischiare la pelle; addirittura sparano a vuoto perché vige la logica che bisogna fare pur qualcosa, causando un certo disorientamento tra i soldati dell'esercito tedesco che non riescono più a individuare da quale parte puntare per contrattaccare l'esercito avversario.

Il Generale McMaster dell'esercito inglese (interpretato da Philippe Clay) viene tratteggiato come il più astuto e intelligente ed è anche colui che Franco e Ciccio temono di più, a causa di sfortunati avvenimenti non voluti che li legheranno di lì a poco[252]. Vi è una gag che Cicero ripete più volte, la gag della troupe che fa dietrofront, e che segna i passaggi narrativi più importanti all'interno della fabula filmica in oggetto: che avvengono in occasione dell'operazione "Diga" e alla richiesta dell'installazione di una linea

[252] Il generale McMaster cade in un sonno profondo a causa di un liquido che la spia ballerina (interpretata da Martine Brochard) gli ha somministrato, ma Franco e Ciccio credono che sia morto e che la colpa sia dei fili elettrici che non hanno saputo montare. Il loro intento è ora quello di portare il generale sul campo di battaglia per far credere che sia morto in guerra.

telefonica. Il Tenente Duval (nei cui panni vi è Aldo Barberito) spiega ai soldati francesi della seconda compagnia - che dovrebbe essere la più coraggiosa e tra cui compaiono Franco e Ciccio - di aver bisogno di due volontari che portino a compimento la delicata operazione ideata dal Maggiore Rembaud comandante del terzo battaglione (interpretato da Renato Baldini):

> due nostri volontari travestiti da tedeschi cercheranno di infiltrarsi nei reparti nemici per raggiungere la chiusa nord e farla saltare con la dinamite. Se l'impresa riesce le trincee tedesche saranno allagate e il nemico sarà costretto ad abbandonare. (Cicero 1971)

Sfortunatamente e a causa di un malinteso, vengono scelti per l'operazione proprio i due soldati siculo-francesi che devono immediatamente travestirsi da soldati tedeschi («Che gliene sembra Signor Generale?», «Sono due perfetti tedeschi!»). Viene loro procurata dell'acquavite per poter affrontare con più coraggio l'operazione da mettere in atto ma, arrivati vicino al campo nemico, vengono sorpresi dai tedeschi che, non riconoscendo il misfatto e credendo che si tratti realmente di due dei loro, li impiegano, a loro volta, nella medesima operazione facendoli ritornare dei perfetti soldati francesi: «che cosa fate qui col sigaro acceso nella terra di nessuno, […] mi servono proprio due tipi come voi», «kVesta è la dinamite per far saltare la chiusa francese. Come le sembrano capitano?» «Due francesi perfetti!».

Il testo filmico è permeato da gag di risposta ad alcuni dei momenti cruciali in cui Franco e Ciccio si ritrovano coinvolti come, ad esempio, la gag della barella *double face* su cui vengono fatti sdraiare sia un capitano francese sia lo stesso generale McMaster, ma dal lato opposto l'uno dall'altro e la barella viene girata da una parte o dall'altra in base alle necessità. Nella stessa gag è inquadrata una suora-infermiera che sviene dopo aver visto la barella muoversi senza che di sopra vi sia disteso alcun ferito (in realtà il capitano è girato a pancia in giù e il generale è di nuovo sulle spalle dei due soldati che lo portano lontano da occhi indiscreti). L'intero episodio è la sintesi di provocazioni sottili lanciate sia nei confronti del regime militare che nei confronti della Chiesa.

Cicero preannuncia, inoltre, il suo imminente connubio con la commedia erotica all'italiana nella figura di Martine Brochard, in particolare nella sequenza in cui viene spiata dalla fessura di una porta dal generale inglese o quella in cui viene totalmente fraintesa da Franco quando crede che la ragazza voglia il suo corpo e non quello del generale imbalsamato. Difatti, alle parole «voglio prima vederlo» Franco si presenta completamente nudo ricoperto solamente da foglie di fico. Per tale motivo la valutazione pastorale inserisce la pellicola nella categoria III, vale a dire di

film moralmente discutibile o ambiguo […] che, pur offrendo contenuti validi e positivi, presenta anche situazioni, scene, fatti o dialoghi tali da richiedere nello spettatore una particolare preparazione e maturità. Poiché il film, classificato in questa categoria, presenta elementi positivi frammisti ad elementi pericolosi sotto il profilo dottrinale e morale[253].

Nella sequenza successiva assistiamo ad un Franco effeminato che lancia sguardi languidi al cugino Ciccio, che è stato scambiato per il generale McMaster poiché indossa i suoi vestiti, mentre sta facendo una riunione con gli alti capi dell'esercito francese e belga per decidere il contrattacco da sferrare all'esercito nemico. La strategia viene nuovamente illustrata (come è accaduto già precedentemente ne *I due sanculotti*) disponendo sul tavolo la mappa del territorio in cui bisogna agire e i soldatini delle rispettive fazioni contrapposte. La derisione del sistema bellico si attua ancora una volta inscenando un fraintendimento: in questo caso tocca al Generale Bourton (interpretato da Renato Malavasi) il quale interpreta la mossa di Ciccio che sposta il soldatino francese più indietro di dove in realtà dovrebbe stare, come una finta ritirata delle truppe francesi che causerebbe l'avanzata dei tedeschi.

	SEGNALAZIONI CINEMATOGRAFICHE CCC
I DUE SANCULOTTI (1966)	A
ARMIAMOCI E PARTITE! (1971)	III

[253] Si veda la tabella (fatta da me) che riporta i giudizi pastorali espressi su entrambe le pellicole analizzate in questo paragrafo e in quello precedente.

3.1.3 *Macchie di Sicilia nel (gatto)pardo di Sergio Corbucci (1965)*

FRANCO: La mamma dice che il fituso la deve sposare in punto di morte perché se non lo fa il suo fantasma lo perseguiterà vita, naturaldurante e pure dopo

Sergio Corbucci
I figli del leopardo

I figli del leopardo è un film diretto da Sergio Corbucci nel 1965 che vede nel ruolo di protagonisti principali la coppia di comici siciliani da noi presa in esame, addirittura nel doppio ruolo di genitori e figli. Se da un lato i garibaldini e i borbonici ricordano il contesto storico de *Il gattopardo* (1963) – il capolavoro viscontiano tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa – dall'altro lato la diegesi del (gatto)pardo di Corbucci richiama in maniera lampante la trama di *Matrimonio all'italiana* diretto da Vittorio De Sica l'anno precedente. *I figli del leopardo*[254] esce per la stessa casa produttrice de *Il gattopardo* e cioè la Titanus, ma gli incassi superano di gran lunga le spese di produzione che Goffredo Lombardo dovette affrontare per il viscontiano "Gattopardo", a maggior ragione se si pensa agli interpreti di cui la pellicola vanta tra cui Burt Lancaster, Claudia Cardinale e Alain Delon[255].

---

[254] Corbucci prende ispirazione dalla traduzione inglese del titolo del film *The Leopard*, anche per essere inattaccabile agli occhi di Visconti.
[255] In realtà lo stesso produttore sperava in un recupero finanziario proveniente da oltreoceano ma, a tal proposito, la versione originale del film dovette subire un taglio censorio piuttosto cospicuo per poter essere distribuita nelle sale cinematografiche statunitensi.

Il prologo del film è una spia del gesto caricaturale nel quale lo spettatore sta per addentrarsi, difatti Corbucci omaggia la pratica dei caricaturisti di personaggi storico-politici per mezzo di disegni in cui le caratteristiche fisiognomiche[256] della coppia vengono accentuate (come i denti di Franco e il naso di Ciccio) e in cui vengono rievocate le sequenze più importanti attraverso i vari travestimenti a cui la coppia via via si sottopone: Franco e Ciccio vengono prima raffigurati come Romolo e Remo sotto il leopardo/lupa capitolina, poi con le divise dell'esercito borbonico e garibaldino[257], in seguito diventano briganti, bimbi capricciosi e dopo alcune scene di vita circense indossano il frac.

È interessante notare come Corbucci coinvolga a più riprese il pubblico e lo fa attraverso il personaggio di Babalone il "genio del male", che è a capo dei briganti (interpretato da Alberto Bonucci), il quale utilizza più volte lo sguardo in macchina[258] chiamando in causa lo stesso regista. Per fare qualche esempio: uno dei briganti gli chiede il motivo per cui il barone Tulicò viene chiamato il "leopardo" e Bonucci risponde «Siamo appena all'inizio del film e

---

[256] Ci sarà, poi, un chiaro riferimento alla statura di Ciccio quando Franco nei panni di Maria Rosa, la chiromante, spiega in che modo ha sistemato i figli appena nati di fronte al municipio prima di abbandonarli: «tu mi hai fatto faticare perché ti ho dovuto piegare in due» (rivolgendosi a Ciccio).

[257] Non a caso indossano la divisa blu dei borbonici quando, al passare del leopardo, lo sfondo si colora di rosso (che è il colore delle camicie dei garibaldini) e, viceversa, quando indossano il cappello della divisa garibaldina. Corbucci è un regista molto attento ai dettagli.

[258] Sguardo in macchina utilizzato più volte anche nel testo di Visconti.

tu vuoi già sapere queste cose, cretino esci di campo!»; oppure quando Vianello nei panni di Garibaldi esclama a gran voce che «I tribunali di Garibaldi sono molto severi con i briganti», Babalone controbatte dicendo «questo se ci permetti lo deciderà Corbucci»; propone perfino un lieto fine e suggerisce che potrebbe sposare lui la marchesina baffuta (che il barone Fifì Tulicò avrebbe voluto sposare per interesse).

A proposito del barone Tulicò, interpretato da Ciccio Ingrassia (sempre in compagnia del suo leopardo), che dovrebbe essere il personaggio più importante della pellicola, non sembra godere della stessa reverenza e del medesimo rispetto[259] rivolti, invece, al principe di Salina nel capolavoro viscontiano (incarnato da Burt Lancaster); a dimostrazione di ciò il sergente Nando Tazza dell'esercito del generale 'Baldigari' (storpiatura di Garibaldi) gli si rivolge con l'appellativo spregiativo di "soggetto": «Anvedi che soggetti oh, che matti che circolano da ste parti. Roba che se lo racconti 'nce crede nessuno ce crede». È descritto come un barone squattrinato a causa delle sue invenzioni che gli sono costate tutto il patrimonio di famiglia: «nessuno ha mai voluto credere alla mia radiotelevisione, al mio telefono senza fili, al mio pipigas, tutto rimasto lì in cantina senza un nome, senza un brevetto e ora non

[259] È descritto come un nullatenente che tutte le sere se ne va «in quel circolaccio a fare lo scemo di ferro» (anziché *chemin de fer*).

mi rimane che il pallone[260]» (che Maria Rosa, l'amante chiromante, crede che si tratti di ernia). Al contrario, il leopardo 'animale' rappresenta la colonna portante dell'intero film poiché compare nelle vicende più importanti e nel prologo e epilogo della pellicola (offerto al pubblico anche sotto forma di cartone animato mentre fa la linguaccia).

Maria Rosa la chiromante è certamente la brutta copia di Filumena Marturano[261] di *Matrimonio all'italiana* (o come la definisce il *Corriere d'informazione* la "brutta di giorno"[262]), anch'ella con i capelli rossi, ma stavolta è interpretata da un uomo: Franchi travestito da donna[263]. Seppur lontanamente, questo personaggio corbucciano ricorda la figlia del principe di Salina Concetta, interpretata da Lucilla Morlacchi, a cui assomiglia anche la marchesina baffuta Priscilla. Di Concetta e della madre (la principessa di Salina, interpretata da Rina Morelli), Maria Rosa prende il carattere melodrammatico: ricordiamo i pianti disperati della principessa ma anche di

---

[260] Il pallone di cui si parla sarebbe, secondo il leopardo (altro epiteto del barone Tulicò), un'arma segreta da vendere sia ai garibaldini che ai borbonici.

[261] «Me sventurata, me disgraziata, se quel triste giorno non avessi abbandonato i miei picciriddi davanti la ruota del municipio a quest'ora ti terrei in pugno… con lo stesso vincolo e sangue dei tuoi figli. Dove sono i miei figli?», qui Franco nei panni di Maria Rosa fa il verso alla Loren.

[262] «Per portare al successo qualcuna delle sue invenzioni, il marchese vorrebbe sposare un'ereditiera; ma la brutta di giorno, e di notte, non intende lasciarselo scappare» A.S., *Corriere d'informazione*, 7-8/5/1965.

[263] L'elemento del travestitismo è elemento filmico al pari dei personaggi e del racconto stesso della pellicola.

Concetta, mentre Filumena interpretata da Sophia Loren non piange mai[264]. Maria Rosa è paragonata ad una donna di strada (lo è Filumena) e si rivolge a Fifì chiamandolo "gigolò" (effettivamente il principe di Salina frequentava ogni tanto una prostituta). Franco/Maria Rosa è molto gelosa quando il leopardo le dice che è necessario che sposi una donna ricca («la voglio sfregiare col vetriolo» esclama), al contrario di Filumena che osserva tranquillamente Don Mimì mentre si bacia con la cassiera del bar per poi andarsene con eleganza.

Per quanto concerne l'altra protagonista femminile, Margherita interpretata da Evi Marandi, si presenta come una donna piuttosto indipendente e emancipata (eppure siamo solo a metà degli anni sessanta) che però, a sua volta, non resiste al fascino del tenente Teofilo Berlingeri: quest'ultimo ha l'accento nordico ed è interpretato da Anthony Steffen (che ricorda sia Giuliano Gemma nei panni del generale dei garibaldini de *Il gattopardo* sia il Conte Cavriaghi, interpretato da Mario Girotti più comunemente conosciuto come Terence Hill). Margherita riproduce in maniera emblematica la grossa risata di Angelica al banchetto del principe di Salina.

[264] La vedremo piangere (di felicità) solamente a fine pellicola.

Passiamo, ora, a indagare le similitudini che intercorrono prima con *Il gattopardo* e poi con *Matrimonio all'italiana*. La lingua francese è presente nella parodia di Corbucci ma solamente nell'episodio girato al circolo, mentre nel testo viscontiano è elemento caratterizzante dell'aristocrazia dell'epoca. Il signor marchese Begalini sembra la copia 'timida' di Don Calogero Sedara (il padre di Angelica ne *Il gattopardo*, interpretato da Paolo Stoppa) che in materia di 'quattrini' e posizionamento sociale ha certamente più fiuto; il frac di Don Calogero di cui si parla spesso ne *Il gattopardo* viene indossato a più riprese da Franco e Ciccio come indizio di cambiamento della condizione sociale. Viene poi riproposta, attraverso un'esagerazione, la sequenza in cui il cavaliere Chevalley di Monterzuolo si reca dal principe di Salina per comunicargli che il Regno d'Italia vorrebbe nominarlo senatore: nel testo corbucciano si presenta Sua Maestà in persona (mediante uno dei tanti travestimenti messi in atto da Babalone). In tema di relazioni amorose Maria Rosa è sempre più simile a Concetta perché anche lei è corteggiata da un "biondone", ma ama Fifì che per Concetta è Tancredi (Alain Delon) - anche qui l'espediente parodico dell'esagerazione ci presenta una Maria Rosa sfacciata rispetto all'ingenua Concetta.

Volgiamo ora al testo di De Sica, in cui si riscontra la prima similitudine nell'importanza che si dà alla data di nascita dei figli che, ricordiamo, in

Matrimonio all'italiana è scritta sulle famose 100 lire che Filumena nasconde a Don Mimì (interpretato da Marcello Mastroianni), mentre in Corbucci "la data coincide" con nessuna data. Le parole che Vianello, nei panni del generale Baldigari, utilizza appellandosi a Maria Rosa ricordano la figura di Alfredo (nel cui ruolo vi è Aldo Puglisi) che è perdutamente innamorato di Filumena e vorrebbe sposarla. Corbucci fa il verso a due sequenze in particolare: quella in cui Mastroianni-Mimì, in presenza dell'avvocato, si rivolge a Filumena dandole della pazza subito dopo aver avuto una discussione accesa con lei[265] e, alla stessa maniera, reagisce Fifì del testo secondo quando Maria Rosa gli fa una delle sue tante scenate, questa volta in presenza di Don Basilio[266] («detesto le scenate volgari specie in presenza di persone estranee»). L'altra sequenza è la riproposizione dell'*escamotage* del finto malore che Filumena e Maria Rosa utilizzano per convolare a nozze ma Fifì non reagisce allo stesso modo di Mimì, che invece si preoccupa seriamente e la sposa senza esitare. Una volta ottenuto il matrimonio e scoperto lo stratagemma, i protagonisti di ambedue le pellicole reagiscono analogamente e Corbucci ripropone le battute del film-

[265] Si tratta della sequenza che precede il momento in cui Filumena incontra i suoi tre figli per dire loro tutta la verità.

[266] Tale personaggio è un chiaro riferimento al ruffiano di Shakespeare, come Pandaro nel *Troilo e Cressida*, che prima parla con il padre della marchesina e poi con Don Fifì (allo stesso modo Pandaro cerca prima di convincere Troilo e poi Cressida). Ma Don Basilio, che è colui che combina matrimoni, ricorda anche Don Calogero Sedara quando accetta che la figlia sposi Tancredi: «Alla firma del contratto del matrimonio riceverete 10.000 pezzi d'oro, altrettanti a matrimonio avvenuto e in più un premio di produzione ad ogni figlio maschio e il resto a babbo morto».

modello in chiave burlesca: «Lo svenimento, il pallore e i rantoli?», «sempre finzione Fifì», «attento Fifì, ricordati che sono tua moglie e non ti permetto certe licenze», «I figli non si pagano» (stessa battuta che Filumena riferisce a Don Mimì).

Il film di Corbucci si contraddistingue per la presenza del maggior numero di riferimenti intertestuali rispetto al *corpus* di film analizzati, e cioè:

- riferimenti ai garibaldini e ai borbonici: «Da quanto tempo non vedete vostro padre?», «Dalla nascita del conflitto siculo-borbo-garibaldino»; «Andate andate, valorosi garibaldini uh là là» (esclama Babalone travestito da nutrice), «l'eroe dei due mondi ci rimane male» (riferendosi chiaramente a Garibaldi). O, ancora, i garibaldini sarebbero «le fragoline che si muovono» e rosse sono le camicie di Franco e Ciccio quando vengono fuori da una botte in cui «è stata l'uva a macchiarle»; infine «andate a Milazzo» (che è pieno di garibaldini rivolgendosi al generale borbonico).
- Riferimenti biblici:
  I. Mt 26,52 «Allora Gesù gli disse: "Rimetti la spada nel fodero, perché tutti quelli che mettono mano alla spada periranno di spada"» (nel film viene reso con «chi di lancia ferisce di cornazza perisce» che riprende la locuzione latina *Qui gladio ferit gladio perit*); inoltre i due

fratelli vengono posti su una croce durante il gioco della giostra dei briganti.

II. Mt 7,13 «Entrate per la porta stretta, perché larga è la porta e spaziosa la via che conduce alla perdizione, e molti sono quelli che entrano per essa» (viene ripresa in dettaglio una porta piccola e stretta nel momento in cui Franco travestito da suora esclama a Ciccio «ecco il buco della salvezza»).

- Riferimenti al teatro di strada e all'opera dei pupi. La coppia viene raffigurata mentre esegue una canzone esilarante in un teatrino di strada (sequenza biografica per Franchi che si è formato facendo teatro di strada per molti anni) montato su un carretto ambulante, che ricorda quello dei pupi che faceva da monito pubblicitario attraverso l'uso di cartelloni (la connessione iconografica è sicuramente contemporanea al duo comico siciliano poiché in quegli anni il teatro dei pupi stava attraversando un momento di crisi[267]). Nella pellicola di Corbucci sono presenti molti aspetti del teatro di improvvisazione, sebbene solamente rievocato, compresi sketch di magia e scenette circensi.

[267] Per un approfondimento sul teatro dei pupi si faccia riferimento a A. Pasqualino, *L'opera dei pupi* [1977], Palermo, Sellerio, 2008; V. Venturini (a cura di), *Dal cunto all'opera dei pupi: il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino, 2003; M. Buscarino, *Dei Pupi*, V. Venturini, F. Taviani (a cura di), Milano, Electa, 2003; B. Majorana, *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania: storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008; Id., "Italia Napoli, parlatrice dell'opera dei pupi catanese", *Archivio per la storia delle donne*, Vol. 2, Napoli, M. D'Auria, 2005, pp. 187-248.

- Altri riferimenti alla Sicilia: «siete nel covo dei banditi di Monreale»; «Ho preso Marsala» «All'uovo?» «No, Marsala il paese»; viene anche recitato un detto siciliano quando i figli del leopardo si descrivono come uomini invincibili «che l'acqua bagna e il vento asciuga» (*l'acqua lu vagna e lu ventu l'asciuca*).
- Riferimenti alle parodie di film spionistici e western della coppia:
  I. Inquadratura dei numeri "00" sulla porta da cui Franco e Ciccio vengono fuori, che è un chiaro riferimento a *Due mafiosi contro Goldginger* e a *00-2 agenti segretissimi* dell'anno precedente diretto da Lucio Fulci, e la battuta «Ma ce l'avete la licenza di uccidere?» che rievoca chiaramente *Agente 007- Licenza di uccidere* (1962) di Terence Young.
  II. Mentre in *Per un pugno nell'occhio* fanno il gioco mortale della roulette qui fanno, come abbiamo già detto, quello della giostra. È presente altresì l'elemento della "taglia" tipico delle narrazioni western («ma qualora il barone Tulicò non dovesse pagare la taglia, taglieremo noi la testa a questi due graziosi mostriciattoli»).
- Altri riferimenti.
  I. All'attualità. Franco dice «ci sarà un assegno circolare», «Arbitro cornuto».
  II. A Pasolini. C'è un riferimento al film *La ricotta* di due anni prima.

III. Al cinema muto. La lotta tra Franco, Ciccio e gli altri termina sempre a torte in faccia.

IV. Al fascismo. «All'armi all'armi all'armi Garibaldini» (che fa il verso agli *Inni del ventennio*, ovvero "All'armi, siam fascisti").

La pellicola è inoltre ricca di *calembours* linguistici: dal gioco d'azzardo («Fate un *suivi* signori», a cui Franco risponde «A noi i supplì non piacciono»), ai soldi («i piccioli, le falanghe, l'argià, il cofanetto con i dollari, le pesetas, i fiorini, i marchi, le sterline, i franchi e gli ingrassia»); fino ai nomi di animali, in particolare attorno alla parola "gatto" («gatto con gli stivali, gatto forestiero, *gateau* di patate, gatto abruzzese, gatto sardo, gattopardo, siamo figli di Brut Lanchesterro»). Maria Rosa definisce il barone Tulicò "gattaccio esotico", "gattaccio con le macchie": «voi siete figli di una pitonessa e di un leopardo», «ma che siamo nati al giardino geologico?», «Vostro padre è il barone Fifì Tulicò detto il leopardo […] no no non scelsi bene, vostro padre è un figliuol di un cane», «Nipoti di cane siamo?», «Leopardo ma sempre cane perché dopo avermi sedotta mi ha abbandonato pigliandosi i migliori anni della mia vita […] solo la paura di uno scandalo potrebbe riportarlo a me» (chiaro riferimento al film farsesco precedente *Sedotti e bidonati* di Giorgio Bianchi che

riprende in forma ironica il titolo *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi del 1963[268]).

Consideriamo, in conclusione, i giudizi pastorali espressi sulle tre pellicole:

	SEGNALAZIONI CINEMATOGRAFICHE CCC[269]	**BOLETIM CINEMATOGRÁFICO**
***IL GATTOPARDO* (1963)**	A	PER ADULTI – 17 ANNI[270]
***MATRIMONIO ALL'ITALIANA* (1964)**	S	PER ADULTI – 17 ANNI
***I FIGLI DEL LEOPARDO* (1965)**	AR	PER ADULTI E ADOLESCENTI – 12 ANNI

Nel giudizio morale espresso nei quaderni del CCC a proposito de *I figli del leopardo* si parla di "matrimonio di convenienza" e la visione è permessa ai

[268] Vi è anche un altro riferimento al film di Germi da parte di Franco come si legge dalle parole riportate di seguito: «Perché un uomo onorato quando ha sedotto una donna se non vuole una coltellata la sposa di sua spontanea volontà».

[269] La differenza tra A, Ar e S: "A" rientra nella categoria dei film ammessi («film che richiede la preparazione e la mentalità di un adulto»); "Ar" rientra nella categoria dei film che richiedono cautela («film che, pur non essendo negativo, presenta elementi pericolosi anche per un adulto e merita obiettive riserve morali»; "S" rientra nella categoria dei film negativi («film che costituisce un obiettivo pericolo per ogni categoria di spettatori», cfr. CCC – Centro Cattolico Cinematografico, http://memoryssubmarine.blogspot.it/2012/08/ccc-centro-cattolico-cinematografico.html, 12.08.2012, online (ultima consultazione il 2 dicembre 2017). Tabella mia.

[270] «Alcuni episodi sentimentali e un ritratto malizioso di persone e ambienti ecclesiastici in cui si fanno allusioni molto discutibili sulla dottrina cattolica non impediscono la classificazione», di comune accordo con il giudizio pastorale italiano.

soli adulti con riserva («per la quantità di battute volgari e scorrette e diverse situazioni inaccettabili»). In quello espresso per *Il gattopardo* si segnalano «alcuni eccessi, che talora sfiorano la morbosità, nella presentazione di vicende sentimentali; la pittura piuttosto maliziosa di taluni ambienti e persone ecclesiastiche; [e] alcune discutibili affermazioni relativi alla dottrina cattolica». Infine, nei riguardi di *Matrimonio all'italiana*, il giudizio è alquanto severo a causa di «Alcune scene sensuali, abbigliamenti succinti e qualche battuta piuttosto salace [che] inducono a sconsigliare la visione del film», seppure viene riconosciuta l'interpretazione di "buon livello" della protagonista.

"Bibliografia"

a) Volumi

Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press, 1962 (trad. it. di Carla Villata, *Come fare cose con le parole*, a cura di Penco Carlo – Marina Sbisa, Genova, Marietti, 2008).

Bertolino, Marco – Ridola, Ettore, *Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Roma, Gremese, 2003.

Castellano, Alberto - Nucci, Vincenzo, *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Napoli, Liguori, 1982.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982 (*Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997).

Giusti, Marco, *Continuavano a chiamarli Franco e Ciccio*, Milano, Mondadori, 2004.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York-London, Routledge, 2006 (*Teoria degli adattamenti: i percorsi delle storie tra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it di Giovanni Vito Distefano, Roma, Armando, 2011).

Id., *A Theory of Parody: the Teachings of twentieth-century Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press, 2000.

Id., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988 (Taylor & Francis e-Library, 2004).

Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso, 1991.

Lupi, Gordiano, *Soprassediamo! Franco&Ciccio Story. Il cinema comico-parodistico di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Piombino (LI), Il Foglio, 2014.

Menarini, Roy, *La parodia nel cinema italiano. Intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001.

Id., *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2004.

Piccione, Fabio, *Due cialtroni alla rovescia. Studio sulla comicità di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Genova, Frilli, 2004.

Polacco, Marina, *L'intertestualità*, Bari: Laterza, 1998.

Sangsue, Daniel, *La parodia*, Fabio Vasarri (trad. di), Roma, Armando Editore, 2006.

Žižek, Slavoj, *First as Tragedy, then as Farce*, London-New York, Verso, 2009 (trad. it. di Cinzia Azzurra, *Dalla tragedia alla farsa: ideologia della crisi e superamento del capitalismo*, Milano, Ponte alle Grazie, 2010).

b) Articoli

- Articoli in volumi

"Il gattopardo", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, LIII/22, 1963: 191.
"Matrimonio all'italiana", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, LVII/6, 1965: 83.
"I figli del leopardo", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, LVIII/2, 1965: 247.
"I due sanculotti", *Segnalazioni cinematografiche CCC*, LX/12, 1966: 91.
Marx, Karl, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in Mew, Bd. 1, 1956 (tr. it. in K. Marx – F. Engels, *Opere*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 1976).
Mudasir, Mufti, "Stoppard and Postmodernism: Parody, History and Ethics", *Towards a Poetics of Postmodern Drama: A Study of Harold Pinter and Tom Stoppard*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014: 65-102.

- Articoli in quotidiani o riviste

A. S., "I figli del leopardo", C*orriere d'informazione*, 7-8/5/1965.
A. Sc., "I figli del leopardo", *Paese Sera*, 30-4-1965.
"Armiamoci e partite!", *Il Secolo XIX*, 5-9-1971.
Duvall, John N. "Troping History: Modernist Residue in Fredric Jameson's Pastiche and Linda Hutcheon's Parody", *Postmodernism and Other Distractions: Situations and Directions for Critical Theory*, 33.3 (Fall 1999), pp. 372-390, http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.33.3.372.
"Filhos do Leopardo (Os)", *Boletim Cinematográfico*, n. 921, 22-08-1968.
G. G., "I due sanculotti", *L'Italia*, 28-1-1967.
Hutcheon, Linda, "The Politics of Postmodernism: Parody and History", *Cultural Critique*, 5 (Winter 1986-1987): 179-207, http://people.ds.cam.ac.uk/paa25/Papers/PoMo_files/Linda%20Hutcheon.pdf
"I due sanculotti", *La Notte*, 28-1-1967.
"I figli del leopardo", *La Notte*, 7-5-1965.
"Leopardo (O)", *Boletim Cinematográfico*, n. 433, 17-10-1963.
"Matrimónio à italiana", *Boletim Cinematográfico*, n. 787, 24-3-1966.
P. V., "I due sanculotti", *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 26-8-1966.
V., "I figli del leopardo", *Corriere della Sera*, 7-5-1965.
Vice, "I figli del leopardo", *Il Giorno*, 7-5-1965.
Id., "I due sanculotti", *La Stampa*, 1-9-1966.
Id., "Armiamoci e partite!", *Il Giorno*, 11-9-1971.

"Sitografia"

Benfante, Marcello, "C'erano una volta Franco e Ciccio", *Lo Straniero. Arte, cultura, scienza e società*, 30.09.2010, http://lostraniero.net/cerano-una-volta-franco-e-ciccio/.

CCC – Centro Cattolico Cinematografico, http://memoryssubmarine.blogspot.it/2012/08/ccc-centro-cattolico-cinematografico.html, 12.08.2012.

Il gattopardo con ID scheda 28026 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/39917.pdf.

Matrimonio all'italiana con con ID scheda 31003 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/search/dettaglio_opera.

I figli del leopardo con ID scheda 32276 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/45047.pdf.

I due sanculotti con ID scheda 34405 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/47518.pdf.

Armiamoci e partite! con ID scheda 42325 in «Progetto Italia Taglia: banca dati della revisione cinematografica», http://www.italiataglia.it/files/visti21000_wm_pdf/58836.pdf.

Korkut, Nil, *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern* (PhD thesis), October 2005, http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.633.9514&rep=rep1&type=pdf.

Pugliese, Paolo, "Ciccio Ingrassia. La maschera di un comico, il volto di un attore", *Dossier – Occhi sul Cinema*, 2004, http://www.occhisulcinema.it/Dos-Ciccio%20Ingrassia.htm.

Redazione Destini incrociati, "Miseria e nobiltà – Franco Franchi e Ciccio Ingrassia", *Radio24*, 16 novembre 2010, http://www.radio24.ilsole24ore.com/programma/destini-incrociati/miseria-nobilta-franco-franchi-183326-gSLAomdy.

"Filmografia"

Il gattopardo. Dir. Luchino Visconti, Francia/Italia, 1963.

Matrimonio all'italiana. Dir. Vittorio De Sica, Francia/Italia, 1964.

I figli del leopardo. Dir. Sergio Corbucci, Italia, 1965.

I due sanculotti. Dir. Giorgio Simonelli, Italia, 1966.
Armiamoci e partite! Dir. Nando Cicero, Francia/Italia, 1971.
Come inguaiammo il cinema italiano – La vera storia di Franco e Ciccio. Dir. Daniele Ciprì e Franco Maresco, Italia, 2004.

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

I DUE SANCULOTTI

14:06

44:34

56:16

I DUE SANCULOTTI

01:02:54

01:06:11

01:10:51

ARMIAMOCI E PARTITE!

06:53

12:54

27:35

ARMIAMOCI E PARTITE!

33:40

01:02:15

01:31:56

IL GATTOPARDO

13:44

23:26

39:58

IL GATTOPARDO

01:04:55

02:43:30

02:48:33

MATRIMONIO ALL'ITALIANA

03:13

16:44

30:21

MATRIMONIO ALL'ITALIANA

31:14

45:17

01:33:21

I FIGLI DEL LEOPARDO

05:36

07:27

10:09

I FIGLI DEL LEOPARDO

22:27

52:37

01:24:23

Alcune riflessioni conclusive

> In all this discourse parody plays a significant role, creating a comic atmosphere at the same time as it exposes the seriousness underneath. It is in this way that the [spectator] is invited to consider the [director's] subtly serious account, which sometimes takes on satiric overtones. (Korkut 2005: 109)

Franco e Ciccio sono ben altro dall'essere «ridicoli, buffi, anti idoli»[271] per alcuni e «freschi, genuini e temibili concorrenti»[272] per altri: essi sono *persino* seri. Di conseguenza lo sono anche i registi che li hanno diretti - nella presente ricerca Nando Cicero, Sergio Corbucci, Gianni Grimaldi, Michele Lupo, Giorgio Simonelli e i fratelli Paolo e Vittorio Taviani - perché serio è il lavoro "intertestuale" intrapreso dietro ogni ipertesto realizzato: da quello che si inserisce nel filone parodico degli adattamenti di opere letterarie, a quello che ripete la Storia due volte, all'ipertesto che riscrive il *corpus*-modello *à la manière* di un autore specifico.

In ordine, si è evinto che la coppia è stata protagonista di gesti parodici che si sono tradotti in veri e propri *pastiche di genere*, in cui l'*imitazione stilistica* condotta nei riguardi di autori come Sergio Leone o di film stranieri di matrice internazionale (si pensi allo spionistico bondiano) ha preso il sopravvento sul contenuto (non siamo più in presenza di una trasformazione semplice dunque,

[271] Castellano – Nucci 1988: 13.
[272] *Ivi*: 91-102.

per dirlo secondo Gérard Genette[273]). Ciò significa che sono stati ripresi stilemi incorruttibili del genere western (dall'ambientazione alla standardizzazione del linguaggio, per nominarne solo alcuni) fino alla caratterizzazione di personaggi che possono essere considerati dei veri e propri «segni aperti, figure in attesa di compimento»[274] come James Bond o la coppia Don Chisciotte e Sancho Panza. Nel secondo capitolo, infatti, si è dimostrato che le *pratiche intertestuali* prese in esame non possono essere etichettate con il titolo esemplificativo di "film di risposta" ma, al contrario, rispondono alla logica della prolificità nel tempo di un testo e di «una certa dose di fedeltà di copiatura» (Dawkins 1976: 166-168), poiché si misurano con opere caratterizzate da quei *memi*-geni necessari per la 'replicazione' filmica (opere, cioè, di grande rilevanza culturale).

Nell'ultima parte del presente contributo è stata accettata la sfida lanciata da S. Žižek in *First as Tragedy, then as Farce* (2009) che - dopo aver

[273] Genette 1997: 9.

[274] «Può capitare così che alcuni personaggi acquistino vita propria rispetto alle opere che li contengono, e riescano a sopravvivere e a reincarnarsi nelle opere successive. […] questi personaggi risultano immediatamente riconoscibili e identificabili grazie alla presenza di una serie di attributi fissi, una specie di 'pacchetto di qualità' composto da tratti caratteriali, sentimenti, istinti, esperienze vissute, desideri» (Polacco 1998: 42-43). Pacchetto di qualità che, come abbiamo visto, il regista Simonelli sminuisce già con la scelta di Franco e Ciccio nei panni di "agenti segretissimi"; difatti Polacco afferma che: «la ripresa può avvenire anche nel segno della confutazione ironica e della demistificazione […] il personaggio perde la sua aura, la sua statura eroica o comunque sublime, e viene denudato, mostrato nella sua presunta verità» (*ivi*: 48).

riportato l'appendice marxiana all'idea di Hegel secondo cui ogni avvenimento o personaggio di grande rilevanza storica trova il proprio compimento in un secondo momento della storia, questa volta sotto forma di *commedia* – propone un nuovo modo di approcciare il pensiero filosofico hegeliano (e aggiungiamo marxiano); cosicché, traslando la sfida nel filone parodico, lo scopo è stato quello di indagare fino a che punto la ripetizione parodica della storia sia utile per distaccarsi dal vecchio e comprendere appieno gli eventi nuovi che ci circondano. A tal proposito è stato illuminante notare come la parodia di Giorgio Simonelli *I due sanculotti* (1966) e quella di Nando Cicero *Armiamoci e partite!* (1971) configurino *in nuce* le trasformazioni insite nell'Italia di quegli anni, specie se si considerano i tanti elementi di commedia erotica all'italiana presenti a gradi diversi in ambedue le pellicole. La deformazione parodica di un evento storico è un importante strumento satirico che trova piena attuazione nel *double coding* attivato con il suo pubblico: in cui le strategie interpretative e le modalità di analisi apportate dallo spettatore o da un gruppo di spettatori saranno da considerarsi importanti al pari dei modi del racconto e di configurazione del film[275].

[275] Le circostanze storiche a volte creano delle vere e proprie "comunità interpretative" o gruppi di fans, i quali prediligeranno un approccio comune per la comprensione e la ricezione del film, cfr. Staiger 2000: 23. Inoltre, gli studi di ricezione storica si propongono di indagare i significati culturali del testo filmico in relazione a periodi storici differenti ed eventi sociali specifici. Sarà dunque importante muovere verso altre prospettive metodologiche per ottenere un quadro analitico più ampio. Il decostruzionismo, la psicoanalisi, la psicologia cognitiva, l'antropologia, gli studi femministi, etnici e *queer* sono solo alcune delle prospettive

Stimolo, questo, per una futura rimodulazione della ricezione degli anni 50, 60 e 70 dei film della coppia su un campione selezionato di spettatori per fasce anagrafiche, sociali e culturali, che abbiano tra i sessanta e i settant'anni.

Seri, dicevamo, ma anche *campy*. Franco e Ciccio si sono travestiti da donne, suore, soldati francesi e tedeschi, borbonici, garibaldini, sanculotti, aristocratici, preti, agenti segreti, da Gatto e la Volpe, da vigili, da insegnanti di scuola guida e chi più ne ha più ne metta. Il *travestitismo* è ciò che ha contraddistinto la loro *vis* comica che non si è espresso solamente nella sovversione del genere (maschile/femminile) e del gusto e degli atteggiamenti della persona (eterosessuale/omosessuale), ma si è tradotto anche in gesto parodico che ha preso di mira le istituzioni - quella ecclesiastica e quelle storico-politiche - probabilmente come monito per ribellarsi al *nuovo*. Sono soldati francesi che si mascherano da soldati tedeschi e si travestono nuovamente da soldati francesi in *Armiamoci e partite!*, sono immigrati siculi che si travestono da aristocratici per poi camuffarsi da rivoluzionari in *I due sanculotti*. I giochi di travestitismo messi in atto dalla coppia inscrivono nel testo filmico la strategia di risposta ai cambiamenti culturali e sociali dell'Italia post boom economico da parte dei registi che li hanno diretti. Tale strategia si

metodologiche più significative da tenere in considerazione.

sviluppa in forme diverse di travestimento che, come abbiamo visto, spazia dalla categoria delle identità linguistico-stilistiche che si rifà alle scelte e ai modi di regia di un autore specifico, a quella delle identità culturali travestendo la coppia da personaggi letterari, dalla categoria delle identità storiche a quelle sociali del dopoguerra. La strategia del travestitismo è troppo brusca per la Chiesa cattolica, il cui approccio alla modernizzazione e ai cambiamenti socio-culturali deve avvenire in maniera graduale e con grande rispetto verso le tradizioni vigenti. Ragion per cui il Centro Cattolico Cinematografico ha espresso delle perplessità nei confronti di Franco e Ciccio come si evince dall'analisi censoria condotta sui loro film. In ultimo, sarebbe interessante indagare in questa prospettiva anche quella fetta di cinema che riguarda la farsa d'attualità come, per esempio, *I due vigili* (1967) di Giuseppe Orlandini, *I due deputati* (1968) di Gianni Grimaldi e la pellicola diretta da Nando Cicero *Ma chi t'ha dato la patente* (1970), sintomo di un'italianità bloccata al cambiamento.

APPENDICE

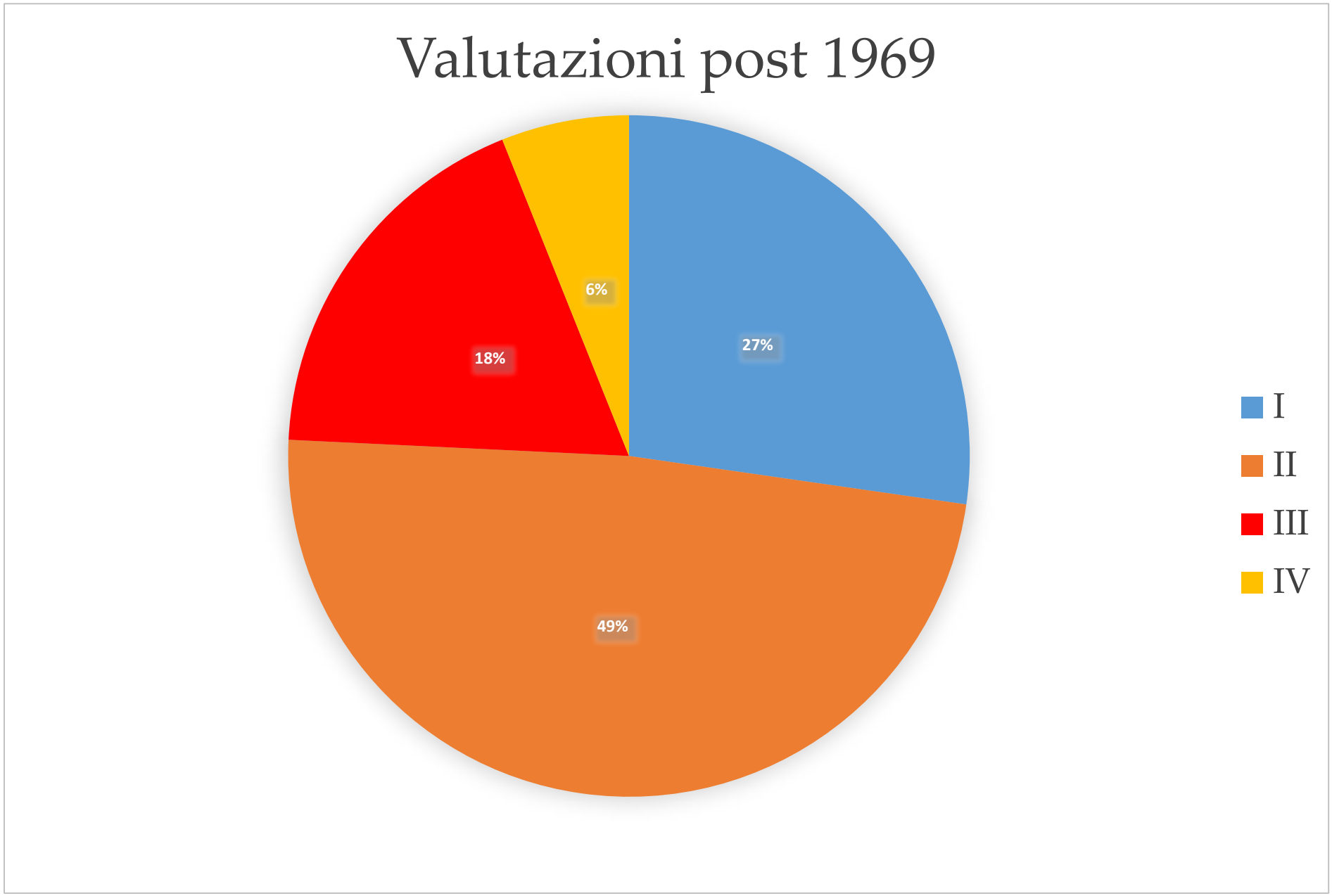
DATA	TITOLO	REGIA	INTERPRETI (ruolo)	GIUDIZIO MORALE	PRODUZIONE (COPRODUZIONE)	DISTRIBUZIONE	DURATA
26/9/60	Appuntamento a Ischia	Mario Mattoli	Secondari	Adulti	Serena Film	Titanus	99
10/8/61	Cinque marines per cento ragazze	Mario Mattoli	Secondari	Sconsigliato	Alpi Cinematografica	Indip. Regionali	96
19/10/61	Maciste contro Ercole nella valle dei guai	Mario Mattoli	Secondari	Adulti R	Cinesecolo	Indip. Regionali	93
26/10/61	Il giudizio universale	Vittorio De Sica	Secondari	Adulti	De Laurentiis / Standard Film (Parigi)	De Laurentiis	98
17/11/61	Pugni, pupe e marinai	Daniele D'Anza	Secondari	Adulti R	Dario Sabatello	Cineriz	100
22/12/61	Gerarchi si muore	Giorgio Simonelli	Principali	Sconsigliato	Alpi Film	Indip. Regionali	98
3/3/62	Il mio amico Benito	Giorgio Bianchi	Secondari	Adulti	Cinex S.p.A.	Atlantis Film	100
23/6/62	I tre nemici	Giorgio Simonelli	Secondari	Adulti R	Gino Mordini	Indip. Regionali	96
16/8/62	I due della legione	Lucio Fulci	Principali	Adulti R	Ultra Film	Titanus	97
7/9/62	Due samurai per 100 geishe	Giorgio Simonelli	Principali	Sconsigliato	Alpi Cinematografica	Imperialcine	98
20/9/62	Le massaggiatrici	Lucio Fulci	Secondari	Escluso	Panda / Gallus Films (Parigi)	Warner Bros	95
29/11/62	I motorizzati	Camillo Mastrocinque	Secondari	Sconsigliato	Jolly Film / Tecisa (Madrid)	UNIDIS	98
7/12/62	Vino, whisky e acqua salata	Mario Amendola	Secondari	Sconsigliato	M.M. Cinematografica	Indip. Regionali	94
9/2/63	Avventura al motel	Renato Polselli	Secondari	Escluso	ICIT	Filmar	100
14/2/63	Il giorno più corto	Sergio Corbucci	Principali	Adulti	Titanus - Cinecompar	Titanus	91
21/2/63	La donna degli altri è sempre più bella	Marino Girolami	Principali	Escluso	M.G. Cinematografica	Indip. Regionali	105
28/3/63	I maniaci	Lucio Fulci	Secondari	Escluso	Tecisa (Madrid) / Hesperia Films / Produzioni Associate	Astoria	90
5/8/63	Obiettivo ragazze	Mario Mattoli	Principali	Sconsigliato	DDL	Astoria	100
18/8/63	Tutto è musica	Domenico Modugno	Secondari	Adulti R	Emme Film	Cineriz	93
25/9/63	Gli imbroglioni	Lucio Fulci	Principali	Sconsigliato	Dario Sabatello / Tecisa (Madrid)	Cineriz	98
15/1/64	I due mafiosi	Giorgio Simonelli	Principali	Adulti R	Fida Cinematografica / Hispamer Film (Madrid)	Fida Cinematografica	90
17/1/64	Due mattacchioni al Moulin Rouge	Giuseppe Vari	Principali	Escluso	Telefilm	Indip. Regionali	90

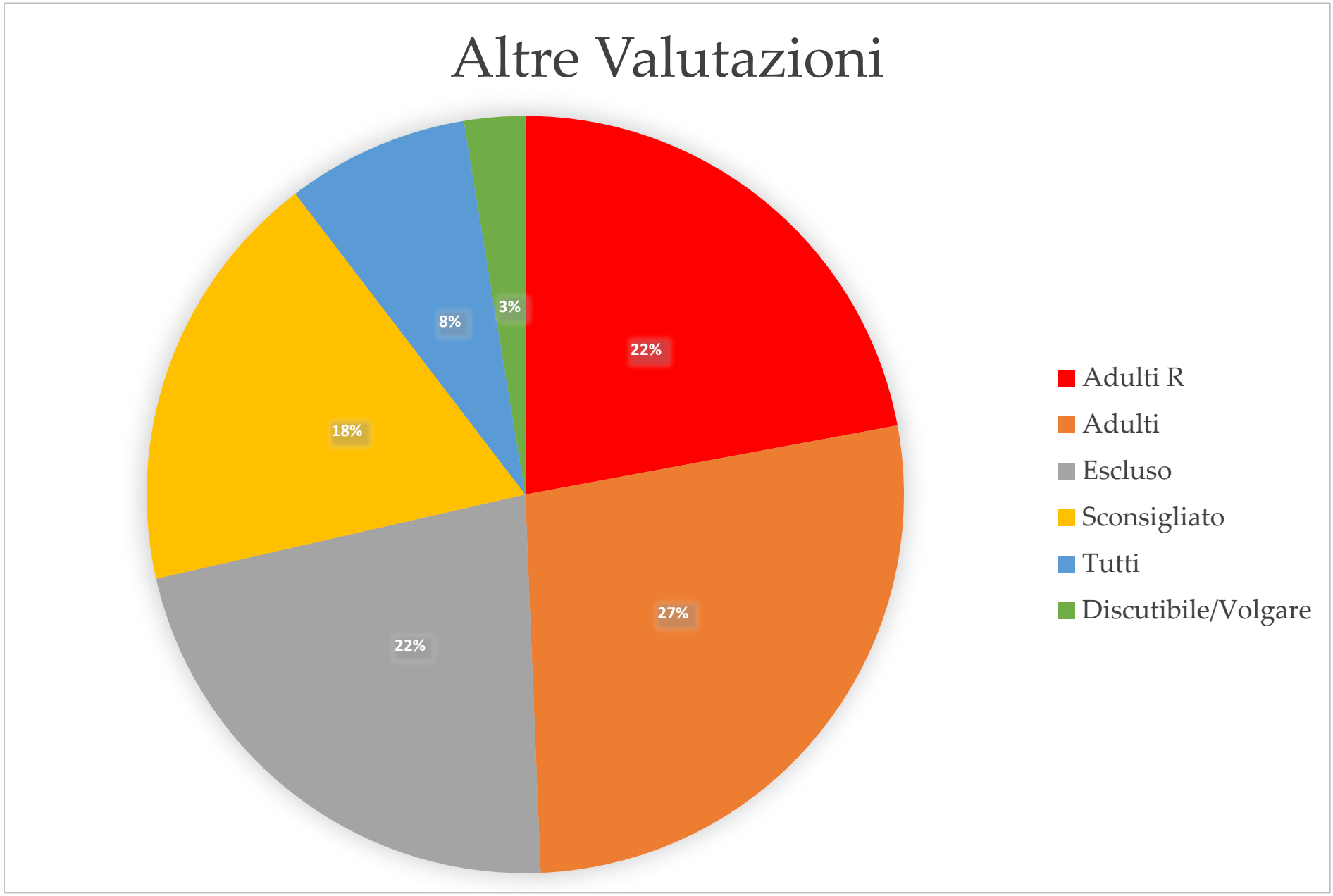
28/3/64	Le tardone	Marino Girolami	Principali	Escluso	Marco Film	Indip. Regionali	116
22/5/64	Queste pazze, pazze donne	Marino Girolami	Principali	Escluso	Marco Film	Indip. Regionali	100
29/5/64	Canzoni, bulli e pupe	Carlo Infascelli	Principali	Adulti	FICIT / Telefilm Europa	Indip. Regionali	85
21/6/64	I marziani hanno 12 mani	Castellano e Pipolo	Secondari	Sconsigliato	Dario Sabatello / Epoca Film (Madrid)	Cineriz	90
30/6/64	Due mafiosi nel Far West	Giorgio Simonelli	Principali	Tutti	Fida Cinematografica / Epoca Film (Madrid)	Fida Cinematografica	100
17/7/64	L'amore primitivo	Luigi Scattini	Principali	Escluso	Italian International Film / G.L.M.	Indip. Regionali	80
11/8/64	Le sette vipere (Il marito latino)	Renato Polselli	Secondari	Escluso	Accadia Film	Indip. Regionali	85
19/8/64	Cadavere per signora	Mario Mattoli	Secondari	Sconsigliato	DDL Cinematografica	Indip. Regionali	90
22/8/64	I due evasi di Sing Sing	Lucio Fulci	Principali	Adulti	Mega Film / Turris Film	Panta Cinematografica	99
3/10/64	Amore facile	Gianni Puccini	Principali	Escluso	Imafilm	Indip. Regionali	99
10/10/64	002 agenti segretissimi	Lucio Fulci	Principali	Escluso	Mega Film	Indip. Regionali	90
14/10/64	Sedotti e bidonati	Giorgio Bianchi	Principali	Adulti R	Ramofilm	Euro International Films	90
3/12/64	I due toreri	Giorgio Simonelli	Principali	Adulti R	Flora Film / Variety Film	Variety Film	115
18/12/64	Un mostro e mezzo	Steno	Principali	Escluso	Adelphia Cinematografica	Titanus	90
24/12/64	Veneri al sole	Marino Girolami	Principali	Escluso	Marco Film	Indip. Regionali	90
31/12/64	Soldati e caporali	Mario Amendola	Principali	Adulti R	Domiziana Int. Cinematogr.	Indip. Regionali	95
31/12/64	I due pericoli pubblici	Lucio Fulci	Principali	Sconsigliato	Aster Film	Indip. Regionali	85
25/3/65	Io uccido, tu uccidi	Gianni Puccini	Principali	Escluso	Metropolis Film / Gulliver Film (Parigi)	Indip. Regionali	110
6/4/65	Letti sbagliati	Steno	Principali	Escluso	Adelphia Cinematografica	Indip. Regionali	105
14/4/65	Per un pugno nell'occhio	Michele Lupo	Principali	Adulti R	Ramofilm / Fenix Film (Madrid)	Euro International Films	100
21/4/65	I figli del leopardo	Sergio Corbucci	Principali	Adulti R	Ultra Film	Titanus	95
11/6/65	Scandali nudi	Enzo Di Gianni	Principali	Escluso	Ali Film	Indip. Regionali	90
26/6/65	Veneri in collegio	Marino Girolami	Principali	Adulti R	Marco Film / Chapalo Film (Madrid)	Indip. Regionali	94

11/8/65	Gli amanti latini (Latin Lovers)	Mario Costa	Principali	Escluso	Filmes Cinem. / Euro International Film	Euro International Films	96
13/8/65	I due sergenti del Generale Custer	Giorgio Simonelli	Principali	Adulti	Fida Cinematografica / Producciones Cinem. Balcazar (Barcellona)	Fida Cinematografica	97
21/8/65	Come inguaiammo l'esercito	Lucio Fulci	Principali	Adulti R	Five Film	Euro International Films	89
15/10/65	Due mafiosi contro Goldginger	Giorgio Simonelli	Principali	Adulti R	Fida Cinematografica / Epoca Film (Madrid)	Fida Cinematografica	85
25/11/65	002 operazione Luna	Lucio Fulci	Principali	Adulti	Ima Film / Agata Films (Madrid)	Medusa	90
26/11/65	Due marines e un generale	Luigi Scattini	Principali	Adulti	Italian International Film	Sidis	101
24/12/65	I due parà	Lucio Fulci	Principali	Adulti	Ima Film / Agata Film (Madrid)	Medusa	90
18/3/66	Come svaligiammo la Banca d'Italia	Lucio Fulci	Principali	Adulti	Anteos Film / Fono Roma	Rank Film	100
29/7/66	Le spie vengono dal semifreddo (I due mafiosi dell'F.B.I.)	Mario Bava	Principali	Sconsigliato	Italian International Film	Sidis	100
13/8/66	I due sanculotti	Giorgio Simonelli	Principali	Adulti	Flora Film / Variety Film	Variety Film	95
31/10/66	Gli altri, gli altri... e noi	Maurizio Arena (Di Lorenzo)	Secondari	Adulti	Consuelo Film	Indip. Regionali	88
7/12/66	I due figli di Ringo	Giorgio Simonelli	Principali	Adulti	Flora Film / Variety Film	Variety Film	105
3/2/67	Come rubammo la bomba atomica	Lucio Fulci	Principali	Adulti	Five Film / Fono Roma / Copro Film (Cairo)	Euro International Films	98
3/5/67	Il lungo, il corto, il gatto	Lucio Fulci	Principali	Tutti	Five Film / Fono Roma	Rank Film	90
17/5/67	I zanzaroni	Ugo La Rosa	Principali	Sconsigliato	Ugo La rosa	Indip. Regionali	80
13/8/67	Il bello, il brutto, il cretino	Giovanni Grimaldi	Principali	Adulti	Claudia Cinematografica	Euro International Films	92
25/8/67	Due rrringos nel Texas	Marino Girolami	Principali	Adulti	Circus Film / Fono Roma	Rank Film	94
27/10/67	Stasera mi butto	Ettore Maria Fizzarotti	Secondari	Adulti R	Seven Film	Titanus	96
13/12/67	I due vigili	Giuseppe Orlandini	Principali	Adulti	Rizzoli Film	Cineriz	90
21/12/67	I barbieri di Sicilia	Marcello Ciorciolini	Principali	Tutti	Flora Film / Variety Film	Variety Film	85
22/12/67	Nel sole	Aldo Grimaldi	Secondari	Adulti	Mondial Te.Fi.	Titanus	107
14/3/68	Brutti di notte	Giovanni Grimaldi	Principali	Sconsigliato	Claudia Cinematografica	Euro International Films	91
27/3/68	L'oro del mondo	Aldo Grimaldi	Secondari	Tutti	Mondial Te.Fi.	Titanus	94

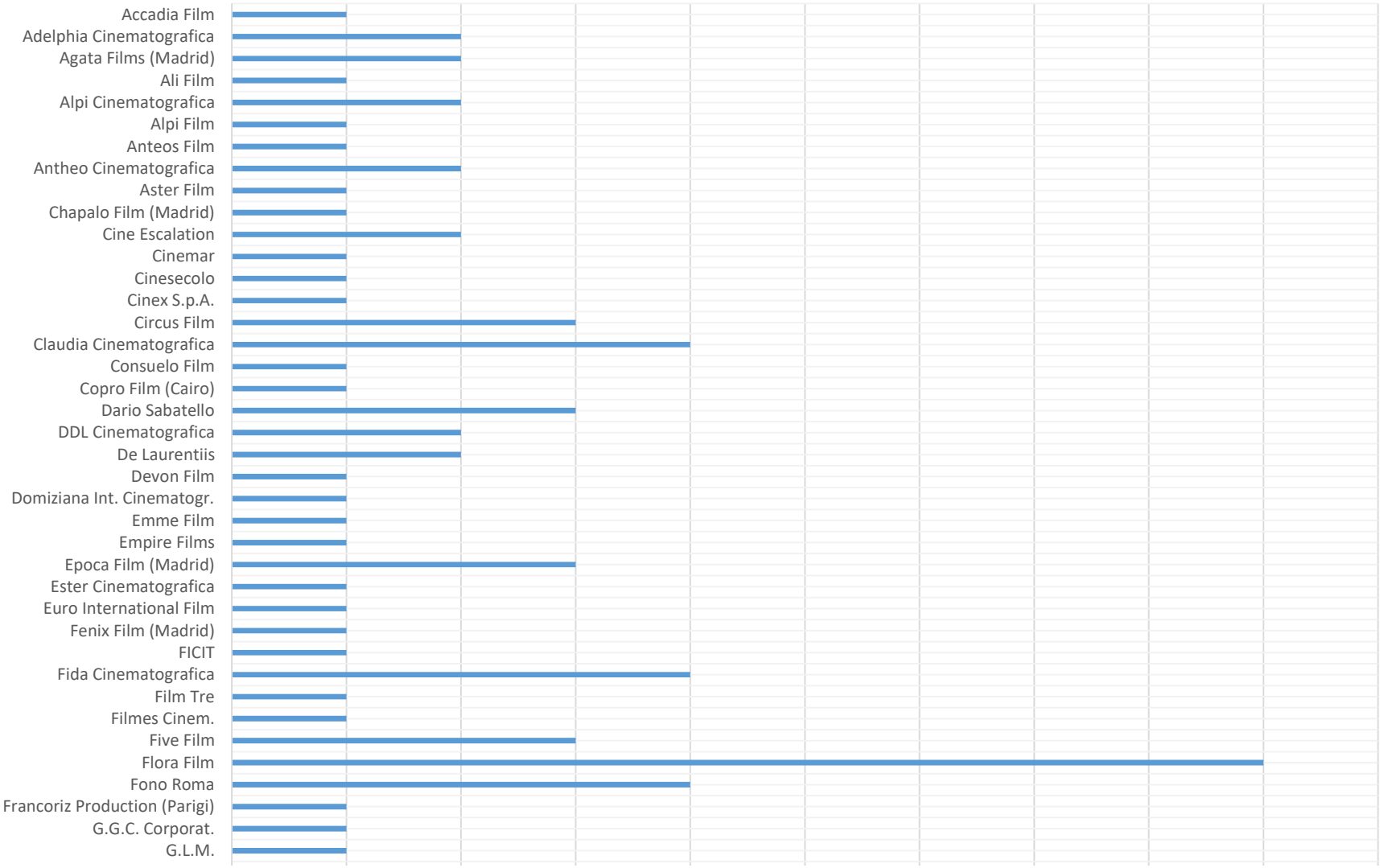
13/4/68	Capriccio all'italiana	Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Pier Paolo Pasolini, Steno, Pino Zac	Principali	Adulti R	De Laurentiis	Euro International Films	95
13/4/68	Franco, Ciccio e le vedove allegre	Marino Girolami	Principali	Sconsigliato	Circus Film	Fida Cinematografica	96
7/8/68	I due crociati	Giuseppe Orlandini	Principali	Tutti	Italian International Film	Italian International Film	97
24/8/68	Don Chisciotte e Sancio Panza	Giovanni Grimaldi	Principali	Adulti	Claudia Cinematografica	Euro International Films	105
26/9/68	Ciccio perdona... Io no!	Marcello Ciorciolini	Principali	Tutti	West Film	Delta Film	100
29/10/68	I 2 pompieri	Bruno Corbucci	Principali	Adulti	Seven Film	Titanus	92
12/12/68	I nipoti di Zorro	Marcello Ciorciolini	Principali	I	Flora Film / Variety Film	Variety Film	96
23/12/68	I 2 magnifici fresconi	Marino Girolami	Principali	III	Circus Film	Indip. Regionali	92
1/1/69	I 2 deputati	Giovanni Grimaldi	Principali	I	Empire Films	Fida Cinematografica	95
2/4/69	Indovina chi viene a merenda?	Marcello Ciorciolini	Principali	I	West Film	Delta Film	93
16/9/69	Franco, Ciccio e il pirata Barbanera	Mario Amendola	Principali	I	West Film	Delta Film	97
20/11/69	Franco e Ciccio... ladro e guardia	Marcello Ciorciolini	Principali	I	West Film	Delta Film	91
23/12/69	Lisa dagli occhi blu	Bruno Corbucci	Secondari	I	Mondial Te.Fi.	Titanus	92
21/1/70	Satiricosissimo	Mariano Laurenti	Principali	III	Flora Film / Variety Film	Variety Film	89
18/3/70	Nel giorno del Signore	Bruno Corbucci	Secondari	III	Selenia / P.C.E.	D.C.I.	92
26/3/70	Franco e Ciccio sul sentiero di guerra	Aldo Grimaldi	Principali	II	Mondial Te.Fi.	Titanus	95
16/4/70	Don Franco e Don Ciccio nell'anno della contestazione	Marino Girolami	Principali	II	New Film Production	Fida Cinematografica	94
28/8/70	Ma chi t'ha dato la patente?	Nando Cicero	Principali	II	Goriz Film	Cineriz	92
29/8/70	I due maggiolini più matti del mondo	Giuseppe Orlandini	Principali	II	Antheo Cinematografica	C.I.D.I.F.	87
29/8/70	Principe coronato cercasi per ricca ereditiera	Giovanni Grimaldi	Principali	IV	Mars Film	Paramount	111
4/9/70	W le donne	Aldo Grimaldi	Secondari	II	Mondial Te.Fi.	Titanus	94
28/10/70	Due bianchi nell'Africa nera	Bruno Corbucci	Principali	I	Mondial Te.Fi.	Titanus	97
2/12/70	I due maghi del pallone	Mariano Laurenti	Principali	II	Flora Film / Variety Film	Variety Film	95

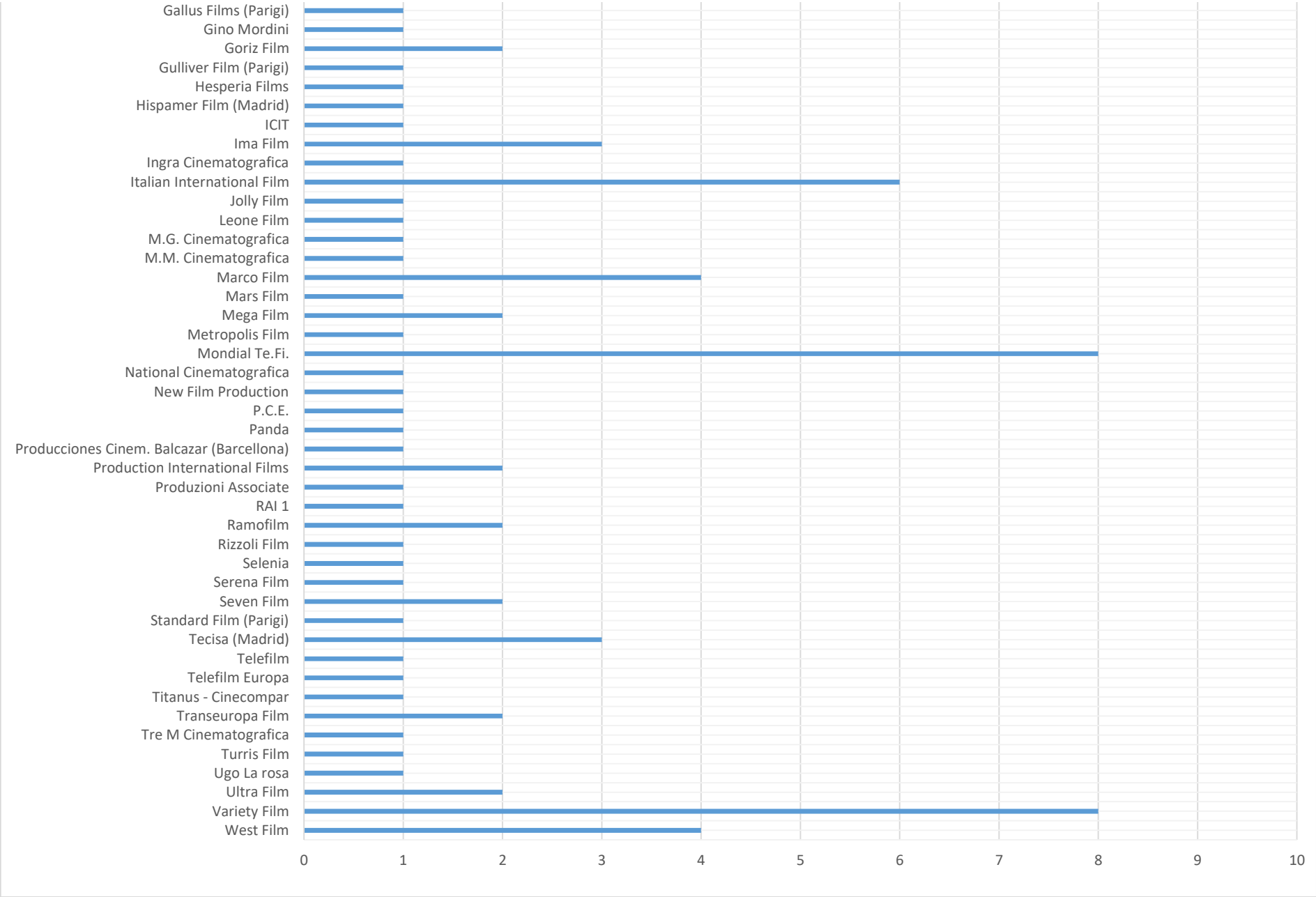
18/2/71	Il clan dei due Borsalini	Giuseppe Orlandini	Principali	II	Antheo Cinematografica	C.I.D.I.F.	105
25/2/71	Mazzabubù... quante corna stanno quaggiù?	Mariano Laurenti	Secondari	IV	Claudia Cinematografica	Euro International Films	91
11/3/71	...Scusi, ma lei le paga le tasse?	Mino Guerrini	Principali	II	Italian International Film / Transeuropa Film	I.I.F.	98
6/4/71	Ma che musica maestro	Mariano Laurenti	Secondari	II	Flora Film / Devon Film	Variety Film	94
12/8/71	Venga a fare il soldato da noi	Ettore Maria Fizzarotti	Secondari	III	Mondial Te.Fi.	Titanus	99
12/8/71	I due della Formula 1 alla corsa più pazza, pazza del mondo	Osvaldo Civirani	Principali	I	Cine Escalation	Jumbo Cinematografica	94
19/8/71	Riuscirà l'avvocato Franco Benenato a sconfiggere il suo acerrimo nemico il pretore Ciccio De Ingras?	Mino Guerrini	Principali	II	Italian International Film / Transeuropa Film	I.I.F.	88
3/9/71	Armiamoci e partite!	Nando Cicero	Principali	III	Goriz Film / Francoriz Production (Parigi)	Cineriz	106
28/10/71	I due pezzi da 90	Osvaldo Civirani	Principali	II	Cine Escalation	Jumbo Cinematografica	93
2/12/71	I due assi del guantone	Mariano Laurenti	Principali	II	Flora Film / National Cinematografica	Variety Film	97
8/3/72	Continuavano a chiamarli i due piloti più matti del mondo	Mariano Laurenti	Principali	II	Tre M Cinematografica / Leone Film	Interfilm	86
24/3/72	Continuavano a chiamarli... er più, er meno	Giuseppe Orlandini	Principali	II	Ester Cinematografica	C.I.D.I.F.	97
26/7/72	I due figli di Trinità	Richard Kean (Osvaldo Civirani)	Principali	I	Production International Films	Twentieth Century Fox	94
31/7/72	I due gattoni a nove code... e mezza ad Amsterdam	Richard Kean (Osvaldo Civirani)	Principali	II	Production International Films	Twentieth Century Fox	90
14/8/72	Storia di fifa e di coltello - Er seguito der Più	Mario Amendola	Principali	II	Mondial Te.Fi.	Titanus	104
11/4/74	Paolo il freddo	Ciccio Ingrassia	Principali (F.F.)	III	Ingra Cinematografica	Euro International Films	105
12/8/74	Farfallon	Riccardo Pazzaglia	Principali	Discutibile/Volgare	Cinemar / Variety Film	Variety Film	100
15/8/81	Crema, cioccolata e pa... prika	Michele Massimo Tarantini	Secondari	Discutibile/Volgare	G.G.C. Corporat.	L.C.I.	91
23/11/84	Kaos	Paolo Taviani e Vittorio Taviani	Principali	Adulti R	Film Tre / RAI 1	D.A.C.	157


Valutazioni post 1969
27%
49%
18%
6%
I
II
III
IV

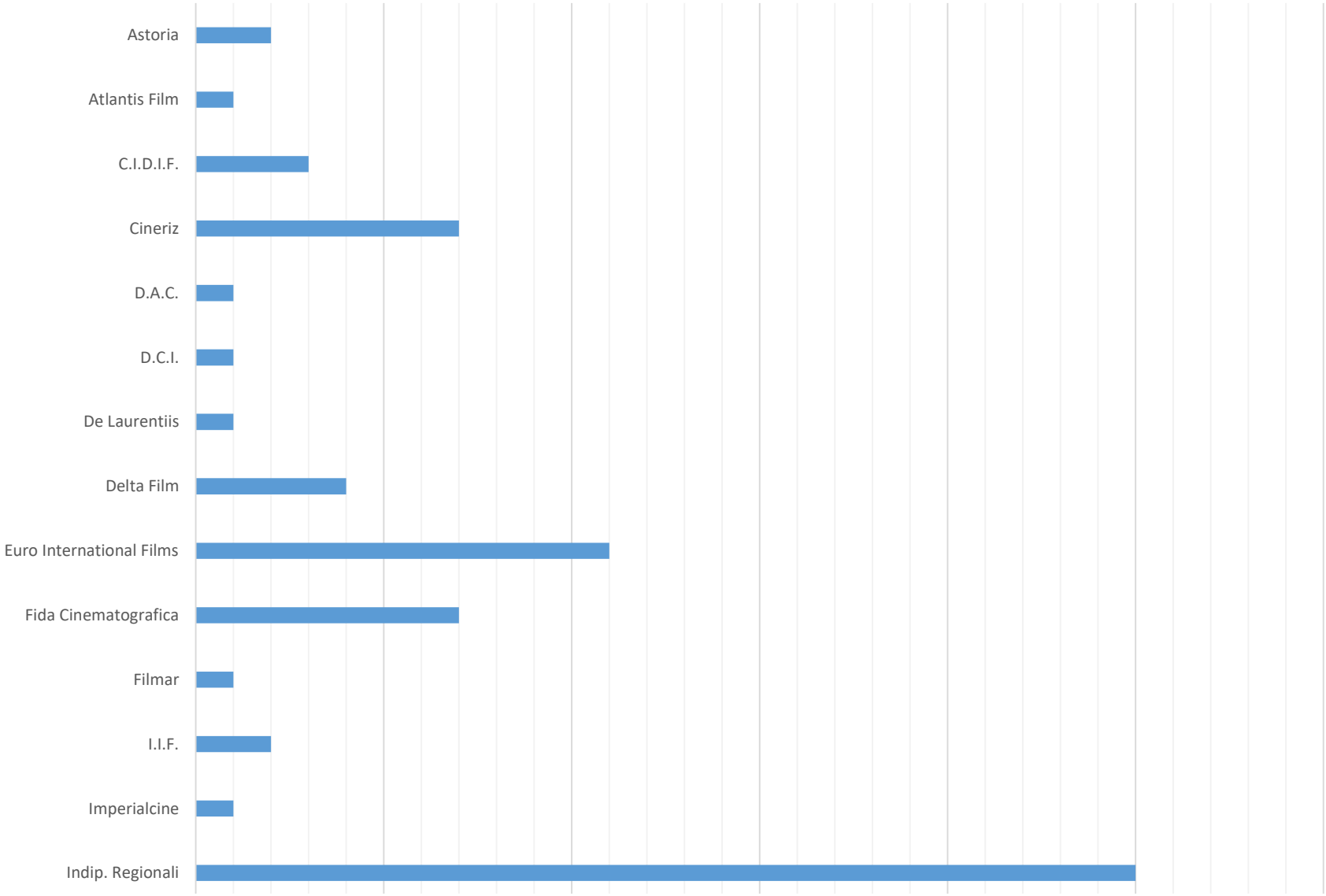

Altre Valutazioni
22%
27%
22%
18%
8%
3%
Adulti R
Adulti
Escluso
Sconsigliato
Tutti
Discutibile/Volgare

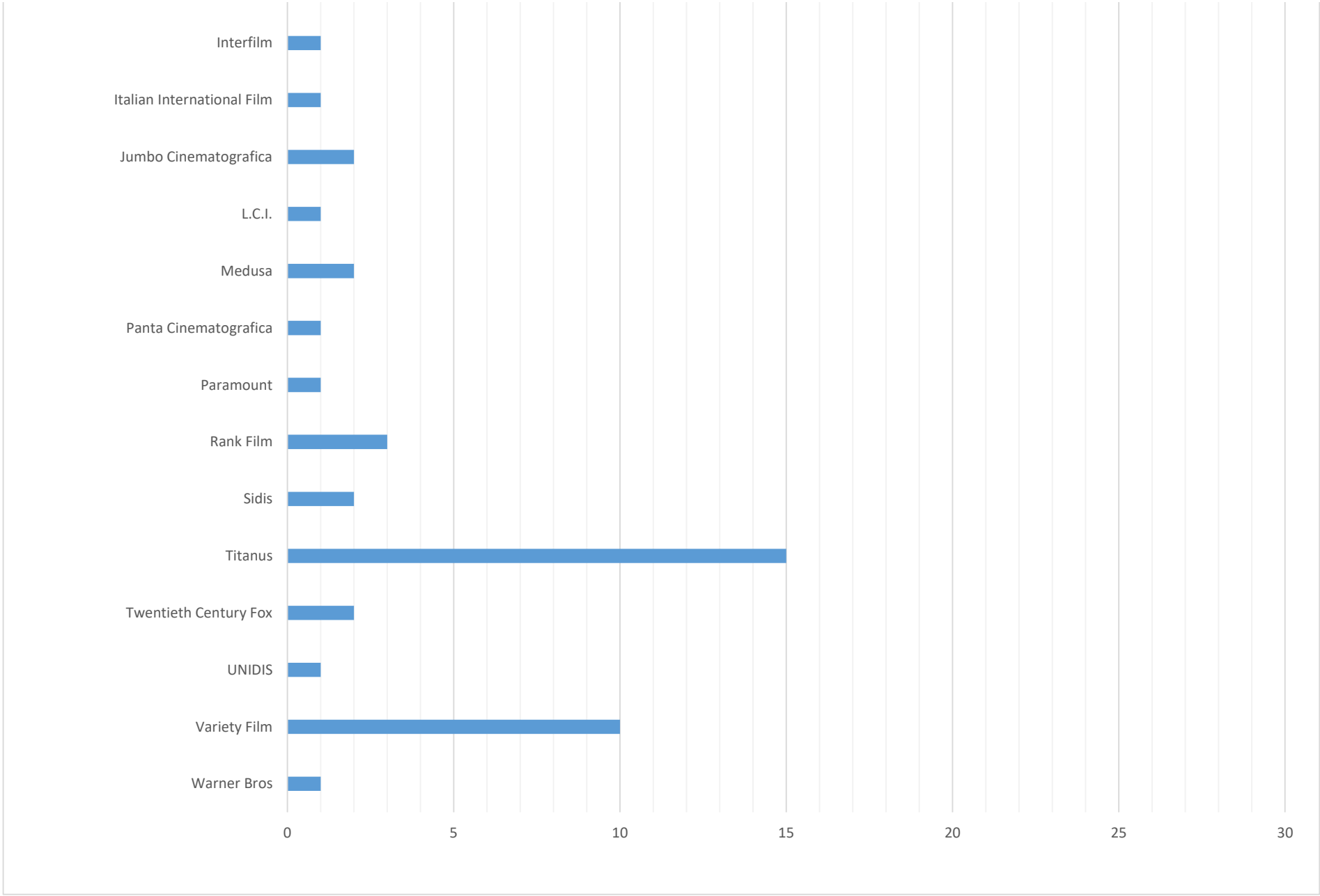
Produzione


Accadia Film
Adelphia Cinematografica
Agata Films (Madrid)
Ali Film
Alpi Cinematografica
Alpi Film
Anteos Film
Antheo Cinematografica
Aster Film
Chapalo Film (Madrid)
Cine Escalation
Cinemar
Cinesecolo
Cinex S.p.A.
Circus Film
Claudia Cinematografica
Consuelo Film
Copro Film (Cairo)
Dario Sabatello
DDL Cinematografica
De Laurentiis
Devon Film
Domiziana Int. Cinematogr.
Emme Film
Empire Films
Epoca Film (Madrid)
Ester Cinematografica
Euro International Film
Fenix Film (Madrid)
FICIT
Fida Cinematografica
Film Tre
Filmes Cinem.
Five Film
Flora Film
Fono Roma
Francoriz Production (Parigi)
G.G.C. Corporat.
G.L.M.

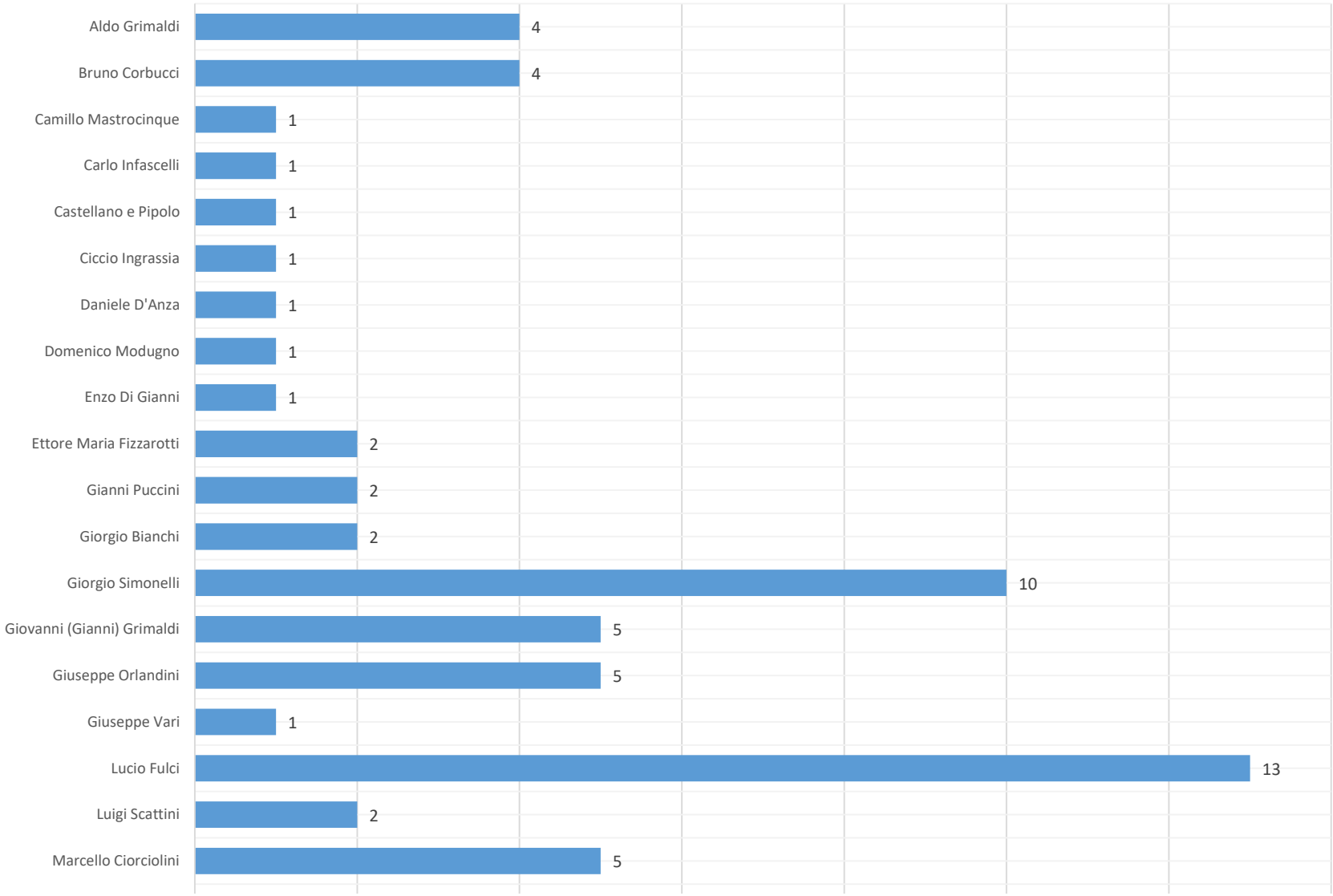

Gallus Films (Parigi)
Gino Mordini
Goriz Film
Gulliver Film (Parigi)
Hesperia Films
Hispamer Film (Madrid)
ICIT
Ima Film
Ingra Cinematografica
Italian International Film
Jolly Film
Leone Film
M.G. Cinematografica
M.M. Cinematografica
Marco Film
Mars Film
Mega Film
Metropolis Film
Mondial Te.Fi.
National Cinematografica
New Film Production
P.C.E.
Panda
Producciones Cinem. Balcazar (Barcellona)
Production International Films
Produzioni Associate
RAI 1
Ramofilm
Rizzoli Film
Selenia
Serena Film
Seven Film
Standard Film (Parigi)
Tecisa (Madrid)
Telefilm
Telefilm Europa
Titanus - Cinecompar
Transeuropa Film
Tre M Cinematografica
Turris Film
Ugo La rosa
Ultra Film
Variety Film
West Film
0
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

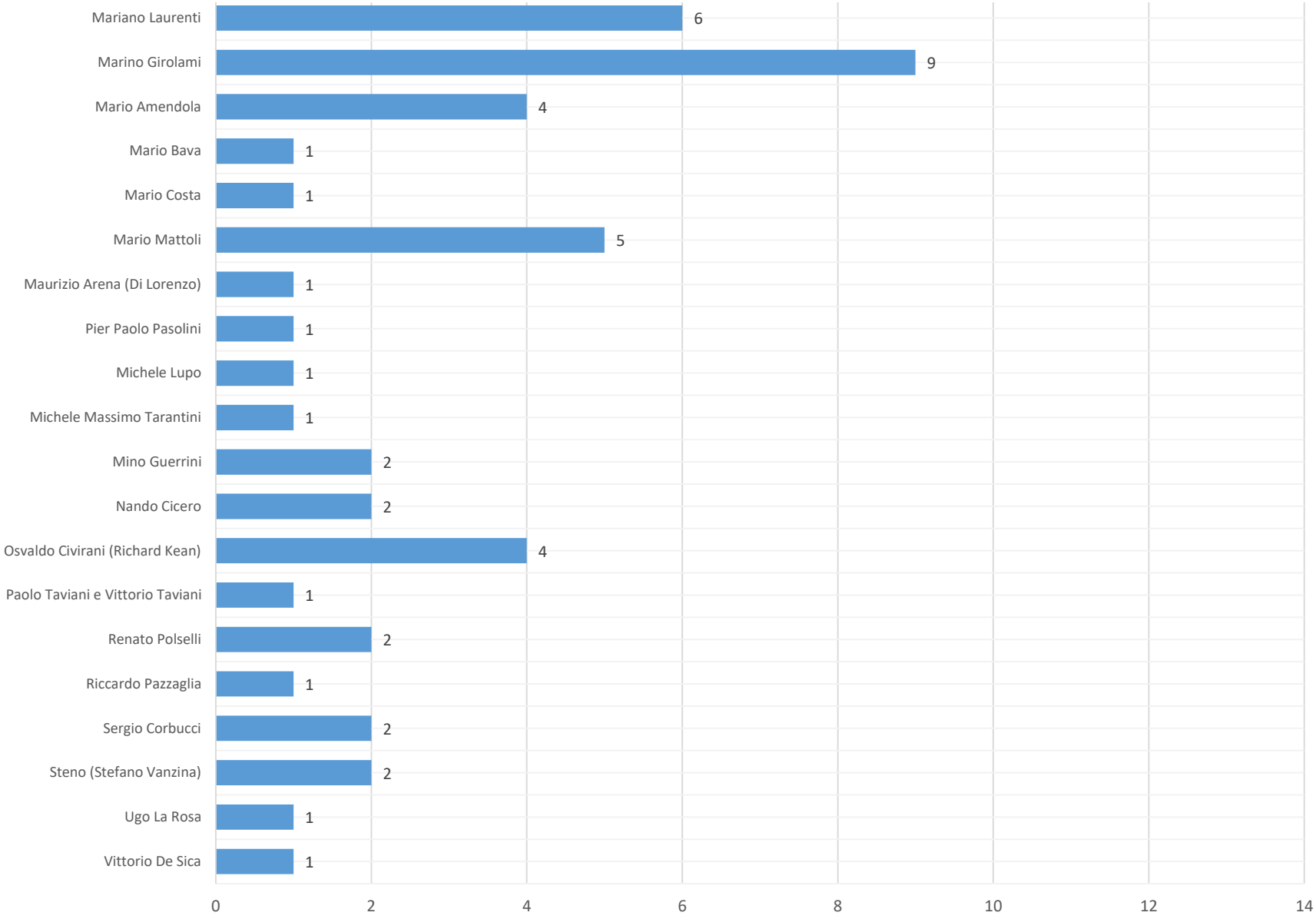
Distribuzione



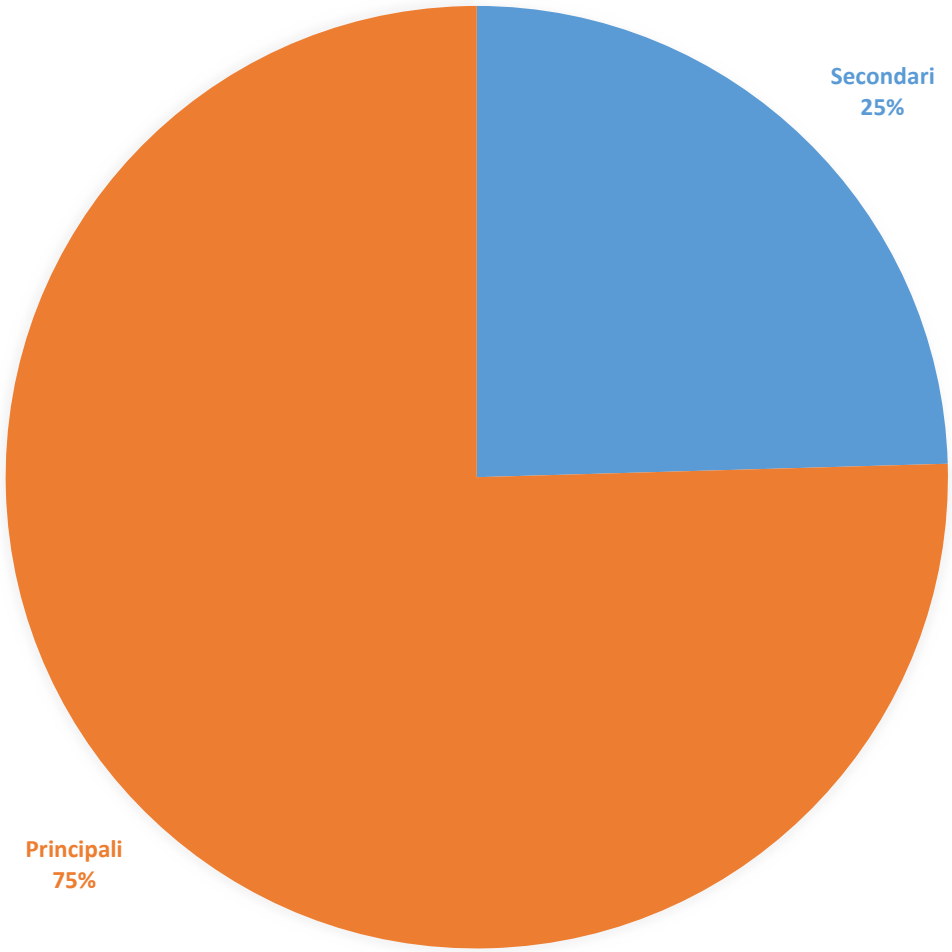

Interfilm
Italian International Film
Jumbo Cinematografica
L.C.I.
Medusa
Panta Cinematografica
Paramount
Rank Film
Sidis
Titanus
Twentieth Century Fox
UNIDIS
Variety Film
Warner Bros
0
5
10
15
20
25
30

Registi


Aldo Grimaldi 4
Bruno Corbucci 4
Camillo Mastrocinque 1
Carlo Infascelli 1
Castellano e Pipolo 1
Ciccio Ingrassia 1
Daniele D'Anza 1
Domenico Modugno 1
Enzo Di Gianni 1
Ettore Maria Fizzarotti 2
Gianni Puccini 2
Giorgio Bianchi 2
Giorgio Simonelli 10
Giovanni (Gianni) Grimaldi 5
Giuseppe Orlandini 5
Giuseppe Vari 1
Lucio Fulci 13
Luigi Scattini 2
Marcello Ciorciolini 5


Mariano Laurenti
6
Marino Girolami
9
Mario Amendola
4
Mario Bava
1
Mario Costa
1
Mario Mattoli
5
Maurizio Arena (Di Lorenzo)
1
Pier Paolo Pasolini
1
Michele Lupo
1
Michele Massimo Tarantini
1
Mino Guerrini
2
Nando Cicero
2
Osvaldo Civirani (Richard Kean)
4
Paolo Taviani e Vittorio Taviani
1
Renato Polselli
2
Riccardo Pazzaglia
1
Sergio Corbucci
2
Steno (Stefano Vanzina)
2
Ugo La Rosa
1
Vittorio De Sica
1
0
2
4
6
8
10
12
14

Interpreti (ruolo)



Fino al 31 dicembre 1968 le valutazioni erano suddivise nelle seguenti categorie:

1) Film ammessi

TUTTI

— **T** - E' il film adatto per un pubblico familiare e di giovanissimi.

— **Tr** - E' il film meno adatto per i più giovani.

ADULTI

— **A** - E' il film che richiede la preparazione e la mentalità di un adulto.

— **Am** - E' il film che esige una completa maturità di giudizio morale.

2) Film che richiedono cautele

ADULTI CON RISERVA

— **Ar** - E' il film che, pur non essendo negativo, presenta elementi pericolosi anche per un adulto e merita obiettive riserve morali.

3) Film negativi

SCONSIGLIATO

— **S** - E' il film che costituisce un obiettivo pericolo per ogni categoria di spettatori.

ESCLUSO

— **E** - E' il film gravemente immorale e nocivo per ogni pubblico.

Dal 1° gennaio 1969 al 30 settembre 1974 entravano in vigore le seguenti norme di valutazione e di classificazione morale dei film, approvate dal Consiglio di Presidenza della C.E.I. — su proposta della Commissione Episcopale per le Comunicazioni Sociali — nella riunione del 5-7 giugno 1968.

I film, esaminati dalla Commissione Nazionale per la Valutazione dei Film, vengono ripartiti nelle seguenti quattro categorie, che sostituiscono le precedenti classificazioni.

I: film positivo o, comunque, privo di elementi negativi; per qualsiasi genere di pubblico.

E' il film ammesso per tutti, cioè il film per famiglia, che non presenta comunque speciali motivi di riserva. Nella motivazione della classifica si ha cura di dire se e quando il film risulta particolarmente adatto ad un pubblico di ragazzi.

II: film che, per l'argomento trattato o per le situazioni rappresentate, richiede una capacità di comprensione o di interpretazione proprie di spettatori moralmente e culturalmente preparati.

E' il film adatto ad un pubblico di adulti, intendendo per « adulti » non le persone che abbiano raggiunto una determinata età, quanto piuttosto le persone che abbiano raggiunto la maturità mentale, morale e culturale ritenuta sufficiente e normale nelle condizioni della vita quotidiana. L'esclusione, in sostanza, riguarda i ragazzi.

III: film moralmente discutibile o ambiguo, in cui l'incontro tra elementi positivi, negativi o di dubbia interpretazione morale, richiede una più consapevole e responsabile capacità di giudizio da parte dello spettatore.

E' il film che, pur offrendo contenuti validi e positivi, presenta anche situazioni, scene, fatti o dialoghi tali da richiedere nello spettatore una particolare preparazione

e maturità. Poiché il film, classificato in questa categoria, presenta elementi positivi frammisti ad elementi pericolosi sotto il profilo dottrinale e morale, si richiede una « particolare » capacità di valutazione critica, culturale e morale; questa può variare — salvo sempre il valore obiettivo dell'ordine morale — in rapporto agli ambienti, alla formazione spirituale e intellettuale, alla diversa età.

IV: film che, per idee o tesi o scene, è gravemente offensivo della dottrina o della morale cattolica.

E' il film gravemente dannoso o pericoloso, sul piano delle idee o della suggestione negativa, da un punto di vista sia dottrinale che morale. E' importante rilevare che possono essere fortemente negativi non solo i film che riguardano il sesto comandamento, ma anche quelli che riguardano gli altri comandamenti e la dottrina della Chiesa, in particolare i film contrari alla concezione cristiana dell'amore, del matrimonio e della famiglia, i film di violenza, di alienazione, di agnosticismo, di visione materialistica ed edonistica della vita.

I film di particolare valore della **I, II** e **III** categoria vengono contrassegnati con asterisco.

Per i film contrassegnati con questo simbolo ● non esiste una classifica ma una valutazione globale pubblicata sulle « Segnalazioni Cinematografiche » alla cui lettura si invitano gli interessati.

In adempimento di esplicita richiesta del Consiglio di Presidenza della C.E.I., **per quanto concerne la proiezione nelle sale cinematografiche comunque dipendenti o controllate dall'Autorità ecclesiastica,** la Commissione Episcopale per le Comunicazioni Sociali ha emanato le seguenti norme:

1) sono ammessi i film classificati nelle categorie I e II, salvo diverso giudizio di ammissibilità delle competenti Commissioni Regionali per la Revisione dei Film, all'uopo istituite dalle Conferenze Episcopali Regionali e da queste dipendenti;

2) i film classificati in III categoria, riservati comunque a pubblico di soli adulti, potranno essere ammessi solo dopo motivato giudizio favorevole delle Commissioni anzidette, in conformità alle norme relative alla categoria stessa;

3) sono sempre esclusi dalla proiezione nelle sale cattoliche i film classificati nella categoria IV.

Per quanto attiene ai criteri di programmazione dei **film destinati a dibattiti culturali nei Centri, Federazioni ecc.,** approvati dalla competente Autorità ecclesiastica:

1) sono ammessi anche i film della **III** categoria, salvo diverso giudizio dell'Ordinario del luogo e purché vi accedano i soli iscritti.

Il Consulente ecclesiastico, o il responsabile del Circolo, ne risponde di fronte all'Autorità diocesana;

2) sono sempre esclusi i film di **IV** categoria.

Il Consiglio Permanente della Conferenza Episcopale Italiana, nella sessione del 17-19 settembre 1974, approvava i seguenti criteri e norme di valutazione e classificazione dei film, tuttora in vigore:

Criteri (o terminologia)

VALUTAZIONE: la valutazione è un giudizio pastorale, ufficiale e motivato, destinato: **ai recettori,** quale responsabile fonte di informazione ed utile strumento di formazione critica; **ai responsabili delle Sale cattoliche,** per la utilizzazione pastorale. La valutazione è redatta in due forme: « forma breve » e « forma ampia », alfine di ren-

derne agevole sia la utilizzazione da parte della stampa informativa, sia la diffusione tra i recettori.

CLASSIFICAZIONE: la classificazione, che non sostituisce ma rimanda alla valutazione, è una sintetica espressione del giudizio, **formulata con due parole significative:**

— la prima parola esprime la valutazione globale del film;

— la seconda indica la facilità o difficoltà di lettura del film, oppure specifica la motivazione della valutazione globale, oppure indica se il film è adatto anche a famiglie o ad adolescenti.

Descrizione dei termini da usare nella classificazione

1ª parola (valutazione globale)

RACCOMANDABILE	Film positivo o comunque privo di elementi negativi notevoli, di elevato valore formale e ricco di contenuti etico-culturali.
ACCETTABILE	Film positivo o comunque privo di elementi negativi.
DISCUTIBILE	Film che non può essere accettato in tutti i suoi aspetti. L'incontro tra elementi positivi, negativi e/o di dubbia interpretazione esige una attenta valutazione critica. I motivi della discutibilità sono espressi nella « specificazione ».
INACCETTABILE	Film negativo per i contenuti etico-culturali che propone e/o per il modo licenzioso e aberrante con cui è trattata la materia.

2ª parola (specificazione)

SEMPLICE	Film di facile comprensione.
DIFFICILE	Film che richiede una notevole capacità critica per la lettura e la comprensione.
AMBIGUO	Film nel quale la tesi e/o i contenuti etico-culturali comportano riserve per la loro ambiguità.
SCABROSO	Film nel quale le espressioni verbali, le immagini e/o le situazioni comportano riserve morali.
NEGATIVO	Film inaccettabile, nel quale i contenuti etico-culturali proposti sono in netto contrasto con la dignità umana e/o pervertitori della coscienza cristiana.
LICENZIOSO	Film negativo nel quale la materia è trattata in modo gravemente sconveniente (osceno, sadico, pornografico, degradante...).

Specificazione per famiglie e adolescenti

Stante la natura delle valutazioni e classificazioni, una particolare annotazione sintetica si darà nel caso di films « accettabili » o « raccomandabili » adatti anche per famiglie o/e per adolescenti.

— (f), dopo la classificazione, dice che un film è adatto anche per famiglie con ragazzi o bambini.

— (a), dopo la classificazione, dice che un film è adatto anche per adolescenti.

Indicazione della qualità

La indicazione di qualità rientra nel compito di azione promozionale verso i films migliori, e di orientamento ai recettori per evitare i « sottoprodotti ». La indicazione di qualità è usata solo per i casi più notevoli.

— I films di bassa qualità, tecnicamente scadenti, sono indicati col segno (—).

— I films di buona qualità, di fattura apprezzabile, sono indicati col segno (+).

NORME DISCIPLINARI
PER LE SALE DIPENDENTI DALLA AUTORITA' ECCLESIASTICA

1. - **Attività ordinaria della Sala:** a) è libera la programmazione di films classificati « accettabile » o « raccomandabile »: ove manchi a detti films la specificazione « famiglie » e/o « adolescenti », si tenga presente che i films, per quelle categorie, potrebbero esser controindicati; b) i films classificati « inaccettabili » sono esclusi dalla programmazione; c) per i films classificati « discutibili » la programmazione è condizionata al giudizio di utilizzazione della Commissione regionale di revisione o di un organismo a ciò abilitato dall'Ordinario; si suggerisce in ogni caso la distribuzione di scheda informativa e valutativa agli spettatori.

2. - **Attività culturali nella Sala:** a) sono ammessi senza alcun limite e condizione i films classificati « accettabile » e « raccomandabile »; i films « discutibili » sono utilizzati a giudizio del responsabile della sala, tenendo conto prudentemente anche dell'età e della maturità culturale dei partecipanti; b) spetta invece alle Commissioni regionali o diocesane giudicare quali films classificati « inaccettabili » possano essere utilizzati in particolari circostanze, in sede di ricerca o di confronto culturale, tenuto conto del contesto locale.

* * *

N.B. - La disciplina sulle Sale dipendenti dall'Autorità ecclesiastica trova un ostacolo obiettivo nel fatto che esistono solo quattro Commissioni regionali: Lombarda, Triveneta, Campana e Romagnola. Bisognerebbe che ogni Conferenza regionale esplicitamente deliberasse come applicare la normativa generale alla situazione locale. Il suggerimento, già presente nel 1968, era di adottare i criteri della Commissione regionale che meglio si crede possa esprimere le esigenze proprie.

La Commissione Nazionale per la Valutazione dei Films potrebbe, per le diocesi e le regioni che lo chiedono, garantire anche questo servizio con un giudizio di ammissibilità o ammissibilità con cautele nelle Sale cattoliche.

PER UN PUGNO NELL'OCCHIO

Ar

Origine: Italia — **Genere:** Comico — **Coproduz.:** Ramo Film, Roma - Fenix Film, Madrid — **Regia:** Michele Lupo — **Interpr.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Lina Rosales, Francisco Moran, Jesús Puente, Aurora Julia, Jesús Tordesillas — **Sogg. e Scenegg.:** Roberto Gianviti, Amedeo Sollazzo — **Fotogr.** (Eastmancolor): Julio Ortas, Alberto Fusi — **Musica:** Francesco De Masi — **Montaggio:** Antonietta Zita — **Durata:** 100' — **Distribuz.:** Euro Intern. Films.

Soggetto. — Due commessi viaggiatori di pistole, Franco e Ciccio, giungono nel villaggio di Santa Genoviefa dove regnano la pace e la tranquillità più assolute. Senonché l'amore a prima vista che accende Franco per la domestica della moglie di un capitano di cavalleria, sarà l'involontaria occasione che modificherà la pacifica situazione esistente nel paese. Per seguire la domestica, i due amici vengono infatti a scoprire la relazione tra la moglie del capitano, uomo gelosissimo, con Ramon Cocos, appartenente ad una delle due migliori famiglie del posto, fidanzato e promesso sposo di Manuela Brenton discendente dell'altra illustre famiglia. Da quel momento i rapporti tra le due famiglie, da ottimi che erano, diverranno di ostilità aperta e dichiarata, tanto che ciascuna di esse assolderà dei pistoleri ed erigerà barricate. Maldestri come sono, Franco e Ciccio non potranno evitare di inimicarsi dapprima una famiglia, poi l'altra ed infine il capitano, che li crede, a torto, amanti della moglie. Coinvolti loro malgrado nel conflitto, riusciranno ad aver salva la vita passando il confine nascosti in un carro funebre.

Con un racconto intrigato e macchinoso, dove si inserisce nella caricatura del genere western un tentativo di pochade, il film risulta costruito sulla misura delle possibilità espressive dei due comici protagonisti, i cui esuberanti lazzi la regia non riesce sempre a contenere.

Giudizio morale. — Il film si muove su un sottofondo di volgarità, se non pesante quanto meno insistito. Per questo e anche per alcune situazioni e scene meno convenienti, si debbono esprimere delle riserve. Per adulti con riserva.

PER UN PUGNO DI DOLLARI

Ar

Origine: Italia — **Genere:** Western — **Produz.:** Jolly Film — **Regia:** Bob Robertson — **Interpr.:** Clint Eastwood, Marianne Koch, Josef Egger, Wolfgang Luschky, John Wells, Daniel Martin, Carol Brown, Benny Reeves — **Sogg. e Scenegg.:** Bob Robertson — **Fotogr.** (Techniscope; Technicolor): Jack Dalmas — **Musica:** Don Savio — **Montaggio:** Bob Quintle — **Durata:** 95' — **Distribuz.:** UNIDIS.

Soggetto. — Joe, un solitario pistolero, arriva a San Miguel, una cittadina al confine tra il Messico e gli Stati Uniti, dove due famiglie i Rojo e i Morales si fanno la guerra da anni per il monopolio del contrabbando di alcool e di armi. In un complicato gioco di delazioni, di colpi di mano, di indagini, Joe aizza gli uni contro gli altri, sperando che si eliminino a vicenda. Scoperto da uno dei Rojo, Joe viene torturato senza pietà. Riuscito a fuggire tornerà a San Miguel per vendicarsi spietatamente dei Rojo dopo che questi hanno massacrato l'intera famiglia dei Morales.

Ispirandosi al noto film giapponese, La sfida del Samurai, l'autore ha data vita ad un western d'azione, costellato di situazioni tese, cariche di suspense, emozionanti e drammatiche, ricco di colpi di scena, di svolte impreviste, di spunti originali e interessanti. Il film sostenuto da un ritmo serrato si avvale di un'ottima interpretazione e di una efficace fotografia a colori.

Giudizio morale. — Pur tenendo presente il genere western, la figura moralmente poco chiara del protagonista che oscilla tra il paladino della giustizia e l'eroe del doppiogioco, i mezzi per arrivare al fine di eliminare i malvagi, una sequela di violenze e brutalità che in alcuni momenti sembrano quasi raggiungere il sadismo, e una certa insistenza su particolari e primi piani raccapriccianti, impongono nette e ampie riserve. Per adulti con riserva.

DUE MAFIOSI CONTRO GOLDGINGER

Ar

Origine: Italia — **Genere:** Comico — **Coproduz.:** Fida, Roma - Epoca Film, Madrid — **Regia:** Giorgio Simonelli — **Interpr.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Fernando Rey, Andrea Bosic, Gloria Paul, Barbara Nelli, Giampiero Littera, Mario Frera, Enzo Andronico, Guglielmo Spolettini, Alfredo Adami — **Sogg. e Scenegg.:** Sandro Continenza, Dino Verde, Leonardo Marin — **Fotogr.** (Techniscope; Technicolor): Isidoro Goldberger — **Musica:** Angelo Francesco Lavagnino — **Montaggio:** Franco Fraticelli — **Durata:** 85' — **Distribuz.:** Fida.

Soggetto. — Franco e Ciccio, di professione fotografi, sono costretti, loro malgrado, ad entrare nel losco giro di affari di Goldginger, un uomo misterioso e potente che li fa suoi prigionieri. Liberati per l'intervento di una graziosa agente, i due fotografi sono costretti ad affrontare una infinità di situazioni incredibili. Dopo essere riusciti, infine, a sbaragliare la banda di Goldginger ed a scongiurare un conflitto mondiale, Franco e Ciccio, finalmente, fanno ritorno al loro paese d'origine.

Si tratta di un tentativo di parodia dei film di spionaggio. Qualche buona trovata scenica ed una discreta comicità, collocano il film su di un piano di accettabile livello formale.

Giudizio morale. — Nonostante l'ingenuità della vicenda, numerose scene pochadistiche, battute del dialogo equivocamente allusive, ed alcuni abbigliamenti esibizionistici impongono delle riserve. Per adulti con riserva.

AGENTE 007 MISSIONE GOLDFINGER

Goldfinger

S

Origine: Stati Uniti — **Genere:** Avventuroso — **Produz.:** Harry Saltzman e Albert Broccoli — **Regia:** Guy Hamilton — **Interpr.:** Sean Connery, Gert Frobe, Honor Blackman, Shirley Eaton — **Sogg.:** da « Goldfinger » di Jan Fleming — **Scenegg.:** Richard Maibaum e Paul Dehn — **Fotogr.** (Technicolor): Ted Moore — **Musica:** John Barry — **Montaggio:** Peter Hunt — **Durata:** 110′ — **Distribuz.:** Dear - U.A.

Soggetto. — Sospettato di contrabbandare l'oro, un ricco individuo, Goldfinger, è sottoposto alla vigilanza del celebre agente del servizio segreto, James Bond. Questi però è sequestrato da Goldfinger il quale intende condurre a termine una audace impresa criminosa destinata a privare gli Stati Uniti della loro riserva aurea. L'agente 007 scopre il piano e riesce a sventarlo, grazie alla complicità d'una ragazza del seguito di Goldfinger.

Sulla scia del successo commerciale arriso ai precedenti film della serie dedicata al personaggio creato da Jan Fleming, quest'opera ne ripete puntualmente i motivi e le occasioni avventurose, pur sacrificando talvolta il protagonista alle più suggestive e spettacolari invenzioni tecniche create per lui. Un ritmo molto vivace ed un'interpretazione disinvolta completano le qualità commerciali del film.

Giudizio morale. — La sovrabbondanza di elementi erotici che contraddistingue questo genere di film, la compiaciuta morbosità di scene e di situazioni, la violenza fine a se stessa, sono tutti elementi moralmente negativi i quali, pur considerando il clima apertamente improbabile e romanzesco della vicenda, impongono di sconsigliare la visione del film.

DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA

A

Origine: Italia — **Genere:** Comico — **Produz.:** Claudia Cinematografica — **Regia:** Grimaldi — **Interpr.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Fulvia Franco, Umberto D'Orsi, Mirella Panphili, Franco Giacobini, Liana Troche, Ivan Scratuglia, Enzo Garinei, Eleonora Morana, Alfredo Rizzo, Franco Fantasia, Livio Lorenzon, Paolo Carlini — **Sogg.:** dal libro « Don Chisciotte » di Miguel De Cervantes — **Scenegg.:** Gianni Grimaldi — **Fotogr.** (Panoramica a colori): Mario Capriotti — **Musica:** Lallo Gori — **Montaggio:** Amedeo Giomini — **Durata:** 105' — **Distribuz.:** Euro-International films.

Soggetto. — Don Chisciotte della Mancia, esaltatosi alla lettura di libri sulle gesta dei cavalieri erranti, decide di emularli. Armatosi quindi di tutto punto Don Chisciotte, seguito da Sancho Panza in qualità di scudiero, parte in cerca di quella gloria che può derivargli unicamente dall'intervenire in difesa dei deboli e degli oppressi e dal combattere ogni forma di ingiustizia.

Il film, pur nella sua concezione umoristica, riesce a conservare lo spirito del testo originale. Accorta la regia, discreta l'interpretazione.

Giudizio morale. — La pellicola, nonostante qualche particolare inopportuno, si svolge senza presentare motivi veri di riserve. Per adulti.

SEGNALAZIONI CINEMATOGRAFICHE - Periodico Settimanale
Dirett. Resp. F. Angelicchio - Proprietà Edicine - Aut. Trib. Roma n. 5342
Direzione e redazione: Via G. Palombini, 6 - 00165 Roma - tel. 62.37.455
Anno 52 - N. XCVIII/21 - 22 maggio 1985 - Stampa in proprio - Pubblicità non superiore al 70 % - Spedizione in abbonamento postale - Gruppo II

KAOS

(***)

Regia: Paolo Taviani, Vittorio Taviani.
Con: Omero Antonutti (nella parte di Luigi Pirandello), Regina Bianchi (la madre di Luigi Pirandello), Margherita Lozzano (la madre de "L'Altro Figlio"), Franco Franchi (Zi' Dima), Ciccio Ingrassia (Don Lollò), Claudio Bigagli (Batà). Massimo Bonetti (Saro), Enrica Maria Modugno (Isidora), Anna Malvica (la madre di Isidora), Carlo Cartier, Orazio Torrisi, Enzo Alessi, Maria Lo Sardo, Matilde Piana, Laura Mollica, Maria Teresa Di Fede.

Gen.: Drammatico — **Sogg.:** ispirato alle "Novelle per un anno" di Luigi Pirandello — **Scenegg.:** Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Tonino Guerra — **Fotogr.:** (Panoramico/a colori) Giuseppe Lanci — **Mus.:** Nicola Piovani — **Mont.:** Roberta Perpignani — **Dur.:** 157' — **Orig.:** Italia (1984) — **Prod.:** Film Tre; RAI Radiotelevisione Italiana Rete UNO TV — **Distr.:** D.A.C. (1984).

Soggetto. — Si tratta di quattro episodi (nella edizione televisiva cinque: con "Requiem"), del tutto diversi per tema e sviluppi, legati tra loro dal tenuo filo di un volo di corvo, che muove le ali verso il cielo del Prologo. Un gruppo di pastori se ne disputano il possesso, finchè uno di essi, legato al collo dell'uccello un campanello, gli rende la libertà. Il palpito delle ali nerissime e il tintinnio di quel campanello (il soggetto è tratto da "Il corvo di Mizzaro", sempre di Luigi Pirandello) punteggeranno a tratti l'andamento del film. "Primo episodio" ("L'altro figlio"). Un gruppo di emigranti per l'America sosta brevemente su una strada campestre, in attesa di una carretta. Una donna, una vedova da tutti creduta un po' matta, perchè si ostina a fare scrivere lettere ai due figli, emigrati anch'essi da ben quattordici anni e di cui mai ha più saputo nulla, vuole affidare a qualcuno una ennesima lettera per i due, immemori o ingrati. Ma sul foglio altri ha malignamente tradotto le sue trapidanti parole di affetto in assurdi sgorbi. Se ne avvede uno dei presenti, di altra estrazione sociale e con garbo

(segue)

glielo fa rilevare. A questo punto, la donna racconta a lui che, trent'anni prima, all'epoca di Garibaldi, il marito le venne ucciso e barbaramente decapitato, un bandito la stuprò e dalla violenza le nacque un figlio. Ai bordi della strada, non lontano, quel figlio è la che attende al pascolo delle proprie bovine. Egli è buono, semplice e laborioso, ma lei non lo ha mai accettato, nè mai potrà accettarlo (tra l'altro, egli è il ritratto vivente di quel bandito). Lo vede anche piangere, respinto e sconfitto nel suo amore filiale, ma "quello" è il prodotto di un orrore subito. La donna resta sola, prigioniera dei ricordi, della miseria e della sua vana speranza, solamente tesa verso quei due lontani, barricata nel proprio rifiuto. "Secondo episodio" ("Mal di luna"). Dopo neppure un mese di matrimonio, la giovanissima Isidora scopre una sera con terrore che il suo Batà è un licàntropo. Rimproverato l'infelice di non averle onestamente dichiarto, prima delle nozze, che il mal di luna lo mette periodicamente in crisi e confidatasi con la madre, quest'ultima condivide e accetta la proposta del giovane: lei stessa ed il cugino Saro si recheranno, ogni notte di luna piena, al casolare isolato nella campagna, per tenere compagnia alla sposina. Si tapperanno al sicuro in casa, mentre Batà ululerà nella notte; poi, tutto tornerà come prima. Isidora aspetta con ansia l'avvenimento, anche perchè ha sempre amato Saro (povero, ma più bello e sano di Batà), sa di esserne ammirata e non dubita affatto che, nella notte fatale, tradirà lo sposo. Invece Sato, malgrado le chiarissime offerte della donna, non la possederà sul letto coniugale: gli fa pena l'infelice cugino che si dibatte all'aperto, lacerato dalle unghiate, dalle grida e dal suo immenso dolore. Così non tocca la donna e stringe tra le mani la testa di Batà, come a tentare di alleviarne la sofferenza. "Terzo episodio" ("La giara"). In una stagione ricchissima di olive, il ricco proprietario don Lollò (l'attore Ciccio Ingrassia) si fa spedire alla masseria un'olla gigantesca. Ma la giara, trionfale installata proprio nel mezzo del grande cortile, una notte misteriosamente si rompe. Zi' Dima (Franco Franchi) è un conciabrocche famoso per il suo misterioso mastice: lo si chiama subito, ma don Lollò, diffidente, vuole in più anche una serie di punti di ferro per riparare meglio la giara. Zi' Dima lavora d'impegno, cuce e salda il recipiente (che torna perfetto e suona, a toccarlo, come una campana), ma vi resta stolidamente chiuso dentro. Di lui non fuoriesce che la testa e, per di più, egli è gobbo e nessuno ce la fa a tirarlo fuori. Di qui le furie e poi il ricatto di don Lollò ("se vuoi uscire, ti tocca rompere la giara e allora devi pagarmela") ed il rifiuto del conciabrocche, tra le risate dei famigli e dei lavoranti, ai quali Zi'Dima offre, anzi, allegramente da bere e da mangiare, sostenendo la tesi che, se il proprietario non gli avesse imposto quei maledetti punti, egli non sarebbe entrato nella giara e ora sarebbe libero. Alla fine, sarà l'arrogante don Lollò a rompere la giara, liberando così il gobbo paziente ed astuto. "Quarto episodio" ("Epilogo" "colloquio con la madre"). Luigi Pirandello (nel film, l'attore Omero Antonutti torna alla casa natale. Scende alla stazioncina di Girgenti, tardivamente riconosce l'uomo che lo conduce a destinazione con la sua carrozza (e che quasi si offende per la mancia) e si aggira per le ampie e silenziose stanze. Mille dolci memoria lo aggrediscono. Nel salotto "rivede" la madre (Regina Bianchi), che gli parla con pacata affet-

(segue)

tuosità. Un colloquio si stabilisce, tra l'uomo ormai celebre, ma amaro e chiuso, e la tenera figura materna. Luigi vede il mare da una finestra, ricorda le vele della sua infanzia e chiede alla madre di raccontargli di un famoso viaggio, che lei fece in barca con le sorelline verso Malta, per andare a trovare il Nonno, esiliato in quell'isola...

Valutazione pastorale. — Degli entusiasmi suscitati al Festival veneziano (autunno '84) nel pubblico e nella critica e dei consensi incontrati dal film di Paolo e Vittorio Taviani resteranno ancora gli echi, allorchè queste note saranno in circolazione. D'altro canto, esse vi sarebbe da dire a riguardo di un film di altissimi significati e di grande splendore anche formale e stilistico. Liberamente ispirato quale esso è ad alcune novelle di Luigi Pirandello, sarebbe ozioso porre in rilievo tutto quello che vi è di lui e, per contro, quello che intelligenza, cultura e sensibilità dei due fratelli registi vi hanno interpolato o modificato, per ragioni che - ovviamente - attengono alle esigenze tecniche o estetiche del cinema, più che a quelle puramente letterarie. Sarebbe una puntualizzazione solo filologica: basterà dire, con ciò, che Pirandello è stato sostanzialmente rispettato e che ogni vicenda è stata pirandellianamente intuita e poi validamente tradotta sul piano della visualità. "Kaos" è, donque, una lettura "mediatrice", un film di grande spicco e valore, nel quale vi può riscontrare, da parte dei Taviani, il raro gusto del raccontare e del raccontare con respiro largo, così come larghi sono gli orizzonti che allo spettatore vengono proposti. I temi cari e congeniali al Pirandello "contadino" o terragno (quello, cioè, non implicato nell'acre e spesso corrosiva dialettica del mondo borghese) ci sono tutti: la terra, la Grande Madre, la fatica, la miseria, il dolore, l'arsura delle zolle e della gente, la malattia, la superstizione. Con in più il paesaggio e le sue sconfinate aperture (come non pensare alle pagine di Verga?) e a quel che di arcaico, di chiuso e di torvo, che marca i volti e i gesti, oltre che le petraie e i crinali giallastri. Ma, con ciò, saremmo ancora confinati nella ben nota dimensione naturalistica, perfettamente in linea, dal punto di vista letterario, con augusti precedenti (appunto verghiani). C'è in più, nel film, il riflesso degli incantamenti, dei sortilegi e di terrori antichissimi, c'è una tensione lirica perfino dolorosa (vedi "Mal di luna"), quasi l'attesa di un evento misterioso e crudele, cui presiede lassù un astro indifferente e, qui in terra, non vi sono che smanie e vogliose o sofferenze. E, se il corpo nerissimo e tintinnante sembra tracciare dall'alto i confini sia di quel mondo che di quelle storie - nello spessore del Primo episodio o per il bruciatore della beffa della "Giara" - è poi su quella terra inospitabile e dura che "il mal triste del vivere" (per dirla con Pirandello stesso) incide nella mente e nella carne le creature, soggette tutte ad un Fato impietoso. Innocente la vecchia scamigliata e semifolle del Primo episodio, obbligata ad esprimere amore in geroglifici assurdi non di sua mano; innocente il figlio bastardo, mite e docile nella sua attesa, vana anch'essa; innocente pure l'infelice Batà, che ulula nella notte il suo male...E' davvero per essi l'assaporare con amarezza il triste male di una vita sconsolata e, per

(segue)

di più, il doverlo fare nella lentezza dei ritmi, che quel mondo arcaico - di silenzi e di lenti festi - esige ed impone. Una tale sofferenza, questo autentico dolore esistenziale e la sua ineluttabilità, sono colti nel film dei fratelli Taviani con sicurezza, ma anche con un pudore ed una "pietas" del tutto esemplari. Ma altre - e non poche - sono le note toccate con gusto e sensibilità. Malgrado le inevitabili differenze tra un racconto e l'altro, è sempre presente o avvertibile il senso della "ritualità", che della cultura contadina è connotato inequivocabile e irrecusabile: citiamo, sempre nel Primo episodio, l'offerta del latte che il bastardo fa timidamente alla madre, oppure (nel "Mal di luna") gli allucinanti preparativi (gli abiti, la tavola allestita nel crepuscolo imminente), ai limiti della "sacralità". Il discorso può valere, in tal senso, anche per "La giara", dove anche gli sberleffi e la beffa hanno il loro spessore umano e drammatico, ma l'olla che giganteggia nel buio, attorniata com'è dai contadini, assurge a Visione fantastica, punto focale di un curioso cerimoniale. Su questo piano si potrebbe continuare a lungo: la condizione femminile, per esempio (la donna violentata, la donna carezzata dalla mano del "padrone", ma accucciata ai piedi del suo letto come un cane da caccia; oppure la donna-madre, schiaffeggiatrice della figlia Isidora, ma, peraltro, prónuba della prevedibile tresca col robusto cugino Saro). Una infinità di spunti e di particolari, senza mai scivolare nei pantani dell'ovvio o del patetico, in un quadro di costume e di una cultura, oggi in larghissima parte mutata per tanti motivi ed eventi, ma nel film perfettamente datata e registrata, risultandone l'opera ricchissima di valori umani e di approfondimenti psicologici. Ed è anche straordinario, a nostro avviso, che non solo vicende drammatiche (come quelle sopra spesso richiamate), ma perfino la burla della "Giara" abbiano toni propri dell'epica (ovviamente, con metriche differenti), così che la regia, stabilito, anche in base all'ottima sceneggiatura (dei Taviani con Tonino Guerra) l'obiettivo e il dipanarsi del racconto, non ci fa avvertire perdite di colpi: in una linea di sostanziale continuità, cui si può, forse, addebitare qua o là qualche compiacimento, ma non certo cadute di tensione. Capiterà magari che qualcuno consideri la "Notte di San Lorenzo" film migliore. Nella "Notte" è assicurata dai Taviani una più robusta umiltà, un discorso più serrato, una paldezza forse più decisa, ma non dimentichiamo (a parte la utilità o meno dei paragoni) che in quella occasione non si avevano da cucire quattro (anzi, cinque con "Requiem") episodi, che il paesaggio era quello - casto e netto come un disegno del Pollaiolo - di Toscana e che, infine, tutto, materiale e temperie, erano ben diversi. In "Kaos" siamo di fronte alle radici, alle origini; è una realtà magmatica, che sembra tale perfino nelle passioni degli uomini; tutto, è più violento, assoluto e, come rilevato, sacrale (il paesaggio, tanto per non citare altro). E siamo in una Sicilia (nell'Agrigentino), in cui il richiamo alla Grecia appare inevitabile: intendiamo la Grecia imponente e appena sbozzata dei capitelli dorici, il mondo cruento e terrificante degli Atridi, l'Ellade degli Dei e dei rocciosi (ma già lacerati) uomini di Eschilo, la Grecia degli ulivi e di quello stesso mare verde o turchese, di cui ci riempiremo gli occhi verso la mirabile fine del film. Ci piacerebbe anche aggiungere e far notare singoli dettagli, di cui i registi hanno fatto u-

(segue)

so intelligente, anche se (ma raramente) con qualche risultato più calligrafico (ne "L'altro figlio", la gialla zucca che la donna lancia irosamente sulla strada, quasi a rifiutare una volta di più il suo bastardo, nella memoria del cranio coniugale, impiegato in quell'atroce gioco di bocce; oppure il passaggio di Garibaldi, oleograficamente ritagliato - sempre nel ricordo favoleggiante di lei - sullo sfondo di un palazzo abbandonato: un biondo Eroe dei Due Mondi, ridimensionato per il Teatro dei Pupi). E così via discorrendo. Di proposito abbiamo fin qui taciuto dell'Epilogo. Il "Colloquio con la Madre" è la "summa" del discorso dei Taviani, in un ancor più accentuato rispetto della figura pirandelliana; è il ritorno di lui al luogo detto "Kaos", al mondo irripetibile dell'infanzia ed alla autenticità sorgiva di quest'ultima: alla Magna Mater in ogni suo significato e risvolto. L'Epilogo è un breve e dolente viaggio nella memoria e nell'apparenza (anche umana), un tentativo di recupero, una dolce e ad un tempo triste identificazione di luoghi, colori e sapori perduti, un tenero quanto pudico approccio più sul piano dello spirito, che su quello carnale ed affettivo. Qui il film, distaccandosi dalla logica narrativa dei racconti precedenti e dagli effetti più consoni al naturalismo, o tipici di un clima da sortilegio, assurge ai toni ed alle vette della poesia, stemperando realismo ed arsure nei tratti delicati e teneri di un amore mai spento e, ora, rinnovato. E' ben più che una trovata, poi, quell'aver voluto farci vedere la Madre non solo adulta, ma anche - quasi filtrata attraverso le sue parole e la sua personale memoria - appena adolescente, biancovestita e felice con le sorelle, nella tappa di un mitico viaggio verso Malta: gioiosamente felice nella polvere di pomice di un'isola abbacinante e, subito dopo, rotolante nelle onde di un mare da favola. Talchè l'incontro, forse prima paventato, si risolve per Luigi nella quiete e nel fascino dei ricordi di una stagione perduta. E' una pausa lirica di grande freschezza, un momento fortunatamente sfuggito al corvo un po' minaccioso, che nulla più e meglio di un purissimo canto di Mozart può rendere veramente prezioso, assicurando al "mal triste del vivere" del grande scrittore almeno la speranza di una temporanea consolazione. Nel "Colloquio", dunque, vi è altissima poesia, ma anche invenzione, ricca di simboli e, più ancora, di spiritualità e di affetti nel pur scarso linguaggio: una invenzione gremita di trepidazione e di Mistero, che inserisce a titolo l'Epilogo tra le pagine del grande Cinema. Poichè siamo poi in argomento musicale, è doveroso aggiungere che "Kaos" è arricchito da una suggestiva partitura musicale, quasi una rapsodia sinfonica assai accurata e riuscita (è di Nicola Piovani). Si tratta di temi che non soltanto sono interessanti e godibili, ma senz'altro pertinenti agli accadimenti e momenti dei singoli episodi: melanconici o ariosi nel breve prologo, nervosi o frementi (alla maniera di certo concitato fraseggio orchestrale delle opere del Verdi minore) a commento della vecchia stampa popolare garibaldina, misteriosi nello straordinario clima di "Mal di luna" e spiritosi nella "Giara", qui di marca vagamente settecentesca nelle movenze da balletto (ricorderete "La Giara" di Alfredo Casella). Un bel lavoro, in definitiva, così come di grande qualità è la fotografia di Giuseppe Lanci, con gli inserti delle spettacolare vedute dall'elicottero di Folco Quilici. L'interpretazione di tutti è convinta ed efficace, mai de-

(segue)

bordante e ben coordinata. Notevole, come sempre, l'apporto di Omero Antonutti (un Pirandello credibile, asciutto ma inteso), e non di maniera, anzi sorvegliata e pungente, quello di Franchi e Ingrassia.

Accettabile riserve/problematico

LA PATENTE

A

Origine: Italia — **Genere:** episodico — **Produzione:** Fortunia film — **Regia:** Pastina, Soldati, Zampa, Fabrizi — **Interpreti:** Pandolfini, Miriam Bru, Totò, Fabrizi — **Distribuzione:** Titanus.

La segnalazione relativa a questo film venne pubblicata nel vol. XXXV, disp. 9, alla pag. 68, sotto il titolo « Questa è la vita », al quale viene ora sostituito il titolo suindicato. Poiché nella nuova edizione sono stati eliminati quegli elementi che avevano reso necessarie le riserve morali, il film è ora classificato per adulti in sala pubblica.

QUESTA E' LA VITA

Ar

Origine: Italiana — *Genere*: Episodico — *Produz.*: Fortunia Film — *Regìa*: Pastina, Soldati, Zampa, Fabrizi — *Interpr.*: Pandolfini, Miriam Bru, Totò, Fabrizi — *Distrib.*: Titanus.

La giara. Un ombrellaio ambulante, dopo aver riparato una giara, rimane chiuso nel recipiente, dal quale la sua gobba non gli permette più d'uscire. Il padrone della giara, urtando il vaso in un accesso di collera, ne cagiona la rovina, permettendo all'ombrellaio d'uscire dalla sua prigione. *Il ventaglio.* In un giardino pubblico, una giovane madre, senza mezzi, senza lavoro, senza casa, chiede l'elemosina. Ella non si preoccupa della sua triste condizione; ed appena riceve dei soldi da un passante, l'impiega nell'acquisto di un ventaglio di carta. Mentre si fa vento, adocchia due bersaglieri in libera uscita. *La patente.* Un padre di famiglia in fama di jettatore domanda ed ottiene dal tribunale un documento che lo dichiara tale: se ne servirà per costringere, col terrore, i suoi simili a sovvenzionarlo. *La marsina.* Un vecchio professore, invitato alle nozze di una ex allieva molto povera, si fa prestare da un vicino una marsina. Arrivato a casa della sposa, apprende che l'eccesso della gioia ha ucciso la madre di questa. I parenti dello sposo, contrari alle nozze, vorrebbero rimandarle ad epoca indeterminata; ma il professore, trovando nel disagio, che gli procura la marsina troppo stretta, l'energia necessaria per opporsi a tale pericolosa decisione, fa in modo che il matrimonio si compia subito.

Il primo episodio è il più debole: apprezzabili il secondo e il terzo; nel quarto, che è il migliore, gli elementi comici e drammatici sono ben distribuiti e si fondono armoniosamente.

Il primo e il quarto episodio non comprendono elementi censurabili; nel secondo la chiusa appare equivoca. Nel terzo le continue allusioni ad una certa forma di scongiuro imprimono al racconto un'impronta di volgarità. S'impongono quindi ampie riserve. La visione è ammessa per adulti di piena maturità morale.

I DUE SANCULOTTI

A

Origine: Italia — **Genere:** Comico — **Produz.:** Flora Film; Variety Film — **Regia:** Giorgio Simonelli — **Interpr.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Barbara Carrol, Heidi Hansen, Umberto D'Orsi, Adriano Micantoni, Oreste Vianello, Luigi Pavese, Giustino Durano, Vittorio Cramer — **Sogg. e Scenegg.:** Marcello Ciorciolini, Giorgio Simonelli, Dino Verde — **Fotogr.** (Techniscope; Technicolor): Tino Santoni — **Musica:** Piero Umiliani — **Montaggio:** Giuliana Attenni — **Durata:** 95' — **Distribuz.:** Variety Film.

Soggetto. — Nel 1789, mentre la rivoluzione sta per abbattersi sulla Francia, giungono a Parigi dalla natia Caltanissetta, in cerca di un'occupazione, Franco e Ciccio La Capra. All'arrivo sono notati da un personaggio di corte, il quale, vista la straordinaria somiglianza di Franco con il conte d'Artois, fratello del re, lo fa rapire insieme a Ciccio, e se ne serve per oscuri maneggi politici. Franco e Ciccio vivono spensieratamente negli ambienti di corte, ma lo scoppio della rivoluzione pone fine alla loro piacevole mistificazione: i due vengono catturati dai sanculotti e rinchiusi in carcere. Riusciti a fuggire di prigione, grazie all'aiuto della « Primula Rossa », Franco e Ciccio vengono arruolati, loro malgrado, nell'esercito rivoluzionario e spediti a presiedere un posto di frontiera. Il loro sconsiderato comportamento finisce però col condurli davanti al Tribunale del Terrore e solo un nuovo intervento della « Primula Rossa » li salva dalla ghigliottina. Franco e Ciccio si rendono finalmente conto di avere scelto un brutto momento per emigrare in Francia e, congedatisi dalla « Primula Rossa », ripartono precipitosamente alla volta della Sicilia.

Costruito sulla misura delle ormai collaudate risorse mimiche dei due protagonisti, il film alterna spunti comici di felice invenzione a motivi banali risaputi. Regia ed interpretazione di mestiere.

Giudizio morale. — Il film, condotto nel complesso con misura e discrezione, contiene qualche intemperanza nel dialogo che induce a limitarne la visione agli adulti.

ARMIAMOCI E PARTITE!

Italia, Francia, 1971

Regia: **Nando Cicero**

Soggetto: **Giulio Scarnicci, Enzo Tarabini**

Sceneggiatura: **Giulio Scarnicci**

Interpreti: **Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Martine Brochard**

Colore, 95 minuti

Franco e Ciccio, questa volta, sono due immigrati siculi che attendono in Francia la cittadinanza locale, per continuare la loro opera di camerieri. E il sospirato foglietto — siamo nel 1914 — giunge pari pari con la dichiarazione di guerra. Così, elmo Adrian in testa e fucile Lebel in spalla, i nostri improvvisati « poilus » si trovano coinvolti in una serie di sciagurate sarabande al fronte e nelle retrovie. Di mezzo ci sono tedeschi legnosi e testardi, altrettanto cocciuti ufficiali gallici, spie, capoccioni inglesi, eccetera. Insomma, il bagaglio consueto che — mutati gli abiti e i luoghi — accompagna normalmente i due comici nella loro prolifica attività cinematografica. « Armiamoci e partite », quanto a sceneggiatura, regia e recitazione, non si discosta molto da tanti predecessori. E' da sottolineare piuttosto una certa accuratezza nelle scenografie e nei costumi.

Il Secolo XIX,
5.9.71.

QUASI sentivamo la mancanza del film trimestrale del due comico siciliano. Ma con questo « Armiamoci e partite » Franco e Ciccio hanno migliorato la qualità della loro comicità che pur restando spesso affidata a soluzioni di rozzo ordito a volte si rivela efficacissima. (Vice)

Il Giorno,
11.9.71.

Bindi, Ignazio Leone, Eugene Walter, Nino Vingelli, Giorgio Dolfin, Carla Mancini.

Gen.: Commedia umoristica - **Sogg.:** Mario Amendola, Bruno Corbucci, Mario Di Nardo, Nando Cicero - **Scenegg.:** Amedeo Sollazzo, Nando Cicero - **Fotogr.** (panoramica, eastmancolor): Aldo Giordani - **Mus.:** Carlo Rustichelli - **Mont.:** Lina Caterini - **Dur.:** 92' **Orig.:** Italia (1970) - **Prod.:** Goriz - **Distr.:** Cineriz - **Val.:** II (69-118).

ARMIAMOCI E PARTITE!

Con: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Martine Brochard, Anna Maestri, Alfonso Tomas, Renato Pinciroli, Dante Cleri, Gino Pagnani, Nino Terzo, Alberto Sorrentino, Philippe Clay.

Gen.: Commedia umoristica - **Sogg.:** Giulio Scarnicci, Enzo Tarabusi - **Scenegg.:** Giulio Scarnicci, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Raimondo Vianello, Nando Cicero - **Fotogr.** (panoramica, eastmancolor): Aristide Massaccesi - **Mus.:** Carlo Rustichelli - **Mont.:** Lina Caterini - **Dur.:** 106' - **Orig.:** Italia (1971) **Coprod.:** Goriz (Roma) - Francoriz (Parigi) **Distr.:** Cineriz - **Val.:** III.

BELLA, RICCA, LIEVE DIFETTO FISICO, CERCA ANIMA GEMELLA.

Con: Carlo Giuffrè, Marisa Mell, Erika Blanc, Gina Rovere, Elena Fiore, Maria Cumani Quasimodo, Renato Pinciroli, Renato Malavasi, Rita Di Lernia, Ugo Fongareggi.

Gen.: Commedia - **Sogg.:** Nando Cicero **Scenegg.:** Sandro Continenza, Nando Cicero **Fotogr.** (panoramica, technicolor): Aldo Giordani - **Mus.:** Carlo Rustichelli - **Mont.:** Lina Caterini - **Dur.:** 95' - **Orig.:** Italia (1973) - **Prod.:** Goriz - **Distr.:** Cineriz - **Val.:** IV (74-207).

KU FU? DALLA SICILIA CON FURORE

Con: Franco Franchi, Gianni Agus, Irina Maleeva, Gino Pagnani, Enzo Andronico, Gregorio Bertolini, Dante Cleri, Nino Curatola, Carlo De Rosa.

Gen.: Commedia umoristica - **Sogg. e Scenegg.:** Marino Onorati - **Fotogr.** (panoramica, technicolor): Mario Capriotti - **Mus.:** Ubaldo Continiello - **Mont.:** Daniele Alabiso - **Dur.:** 93' - **Orig.:** Italia (1973) - **Prod.:** Juma - **Distr.:** Interfilm - **Val.:** II (76-82).

ULTIMO TANGO A ZAGAROL

Con: Franco Franchi, Martine Beswick, Gina Rovere, Nicola Arigliano, Franca Valeri, Loredana Mongardini, Grazia Di Marzo, Ugo Francareggi, Carla Mancini.

Gen.: Commedia umoristica - **Sogg.:** Mario Mariani - **Scenegg.:** Marino Onorati - **Fotogr.** (panavision, eastmancolor): Luciano Trasatti - **Mus.:** Ubaldo Continello - **Mont.:** Sandro Peticca - **Dur.:** 100' - **Orig.:** Italia (1973) - **Prod.:** Cinemar - **Distr.:** Euro - **Val.:** IV (76-108).

L'INSEGNANTE

Con: Edwige Fenech, Vittorio Caprioli, Alfredo Pea, Mario Carotenuto, Carlo Delle Piane, Stefano Amato, Alvaro Vitali, Enzo Cannavale, Gianfranco D'Angelo, F.R. Coluzzi.

Gen.: Commedia erotica - **Sogg.:** Tito Carpi **Scenegg.:** T. Carpi, Francesco Milizia - **Fotogr.** (cinescope, eastmancolor): Giancarlo Ferrando - **Mus.:** Pietro Umiliani - **Mont.:** Daniele Alabiso - **Dur.:** 95' - **Orig.:** Italia (1975) - **Prod.:** Devon-Medusa - **Distr.:** Medusa - **Val.:** Inaccettabile-licenzioso (79-263).

IL GATTO MAMMONE

Con: Lando Buzzanca, Rossana Podestà, Gloria Guida, Grazia De Marza, Franco Lantieri, Lucy Ariotti, Franco Giacobini, Tiberio Murgia.

Gen.: Commedia boccaccesca - **Sogg.:** Francesco Longo - **Scenegg.:** Sandro Continenza, Raimondo Vianello - **Fotogr.** (panoramica, eastmancolor): Alfio Contini - **Mus.:** Carlo Rustichelli - **Mont.:** Renato Cinquini - **Dur.:** 95' - **Orig.:** Italia (1975) - **Prod. e Distr.:** Medusa - **Val.:** Inaccettabile-triviale (80-132).

FRANCESCO CINIERI

CRONACHE DEL '22 (1962).

Episodio: **La nuova legge.**

Vedi: Guidarino Guidi.

MICHAEL CIMINO

UNA CALIBRO 20 PER LO SPECIALISTA (Thunderbolt and Lightfoot).

Con: Clint Eastwood, Jeff Bridges, Geoffrey Lewis, Catherine Bach, Garey Busey, Jack Dodson, Gene Elman, Burton Gilliam, George Kennedy.

Gen.: Avventura - **Sogg. e Scenegg.:** Michael Cimino - **Fotogr.** (cinescope, technicolor): Frank Stanley - **Mus.:** Dee Barton - **Mont.:** Ferris Webster - **Dur.:** 115' - **Orig.:** USA

I FIGLI DEL LEOPARDO

Film

(Per i titoli in lingua straniera v. schedario sinonimi)

1. Soggetto
2. Sceneggiatura
3. Regia SERGIO CORBUCCI
4. Operatore ENZO BARBONI
5. Montaggio FRANCO FRATICELLI
6. Personaggi — Interpreti
   FRANCO FRANCHI
   CICCIO INGRASSIA
   EVI MARANDI
   ALBERTO BONUCCI
   ANTONIO DE TEFFÈ
   VITTORIO CONGIA
   MARIO CASTELLANI
   RAIMONDO VIANELLO
7. Musica PIERO UMILIANI
8. Scenografia
9. Costumi
10. Arredamento
11. Direttore di produzione
12. Origine ITALIA Anno
13. Produzione ULTRA FILM
14. Distribuzione TITANUS
15. Genere COMICO
16. Varie EASTMANCOLOR
    Durata minuti 95

Soggetto. — Il barone Tulicò, detto il « leopardo », è un nobile che le disastrose condizioni economiche inducono ad abbandonare l'amata ma povera Maria Rosa per rifarsi le sostanze con un matrimonio di convenienza. A questo punto entrano in campo Franco e Ciccio, cavadenti di professione e girovaghi, figli abbandonati di Maria Rosa e dello stesso barone Fifi Tulicò. Invitati dalla madre ad intervenire per costringere Tulicò a tornare da lei, i due se la devono vedere prima con la banda del brigante Bagalone, poi con i soldati borbonici, quindi con i soldati del generale Garibaldi; ma, dopo alterne vicende, costringono lo spiantato nobile al matrimonio e al riconoscimento dei due rampolli.

Diretto con scarso impegno, il film non tocca né la parodia né l'umorismo, basato com'è tutto sulla mimica stereotipata, stucchevole e banale dei due noti comici.

LVIII / 2-1965

AR **Giudizio morale.** — La quantità di battute volgari e scorrette e diverse situazioni inaccettabili inducono a sollevare riserve per la visione del film. Per adulti con riserva.

PARA ADOLESCENTES E ADULTOS

Filhos do Leopardo (Os)

(I FIGLI DEL LEOPARDO)

Origem — ITALIA, 1965
Duração — 94 minutos
Censura oficial — 12 anos

Distribuidor — TALMA FILMES
Género — COMÉDIA
Realiz. — SERGIO CORBUCCI

Processo técnico — EASTMANCOLOR

Com: FRANCO FRANCHI, CICCIO INGRASSIA, EVI MARANDI, ALBERTO BONUCCI, MARIO CASTELLANI, ANTONIO DE TEFFI, VITTORIO CONGIA e LISA MAINARDI

Assunto — Dois filhos, abandonados à nascença, reaparecem junto da mãe para a vingarem contra um pai conquistador e interesseiro.

Apreciação estética — Película muito deficiente em todos os capítulos onde apenas os «gags» poderiam ter algum valor se não fossem tão acentuadamente repetidos e destituídos de graça.

Apreciação moral — Sem reparos, especialmente por tudo decorrer dentro de uma comicidade balofa e frágil. *Para adolescentes e adultos.*

Estreado no cinema *Avis*, em 15 de Agosto de 1968.

IL GATTOPARDO

Film

(per i titoli in lingua straniera v. schedarietto sinonimi)

1. Soggetto dal romanzo di Giuseppe TOMASI DI LAMPEDUSA (ed. Feltrinelli)
2. Sceneggiatura SUSO CECCHI D'AMICO, PASQUALE FESTA CAMPANILE, MASSIMO FRANCIOSA, ENRICO MEDIOLI, LUCHINO VISCONTI
3. Regia LUCHINO VISCONTI
4. Aiuto-Regia RINALDO RICCI, ALBINO COLLO
5. Operatore GIUSEPPE ROTUNNO
6. Montaggio MARIO SERANDREI
7. Personaggi / Interpreti
   - I ~~Don Fabrizio, Prin. Salina~~ BURT LANCASTER
   - II Angelica CLAUDIA CARDINALE
   - III Tancredi, nipote di F. ALAIN DELON
   - IV Maria Stella, moglie del P. RINA MORELLI
   - Don Calogero Sedara PAOLO STOPPA
   - VI Padre Pirrone RODOLO VALLI
   - VII Concetta LUCILLA MORLACCHI
   - VIII Caterina IDA GALLI
   - IX La Governante BERGE REGGIANI
   - X Don Ciccio Tumeo A. M. BOTTINI
   - XI Francesco Paolo PIERRE CLEMENTI
   - XII Paolo CARLO VALENZANO
   - XIII Generale Garibaldino GIULIANO GEMMA
   - XIV Conte Cavriaghi MARIO GIROTTI
   - XV /.
8. Musica MINO ROTA, diretta da Franco Ferrara
9. Interpretazioni musicali
10. Coreografia
11. Scenografia ~~GIORGIO PES~~ MARIO GARBUGLIA
12. Costumi PIERO TOSI
13. Arredamento GIORGIO PES, LANDOMIA MERCOLIANI
14. Effetti speciali
15. Direttore di produzione ENZO PROVENZALE, GIORGIO ADRIANI
16. Origine ITALIA-FRANCIA Anno 1963
17. Produzione GOFFREDO LOMBARDO per la TITANUS-SNPC-S.G.C.
18. Distribuzione TITANUS
19. Genere DRAMMATICO
20. Varie TECHNICOLOR TECHNIRAMA
    UN VALZER INEDITO DI GIUSEPPE VERDI
    COSTUMI DELLA DITTA SAFAS; I COSTUMI DEI SIGG. LANCASTER E DELON SONO DI BRANDA; TESSUTI DELLA DITTA NUNS
    ASSISTENTI ALLA REGIA: FRANCESCO MASSARO, BRAD FULLER
    SEGRETARIO DI ED.: STEPHAN IDLOVESKO
    TRUCCO: ADA SHIFFER, ALBERTO DE ROSSI
    PARRUCCHIERI: MARIA ANGELINI, AMALIA PAOLETTI

Scheda C.C.C. - Giudizi Morali - Trama

Soggetto. — 1860, Garibaldi con le sue camicie rosse invadeva la Sicilia. Nonostante lo sconvolgimento politico l'aristocratico Don Fabrizio, Principe di Salina compie egualmente con la sua famiglia il viaggio annuale verso la residenza di campagna di Donnafugata. Qui il Principe viene a sapere da Padre Pirrone che Concetta, sua figlia, ama Tancredi, il nipote prediletto di Don Fabrizio. Ma le speranze di Concetta sfioriscono rapidamente quando appare la figlia del Sindaco, Angelica Sedara. Don Fabrizio si rende conto che questo connubio tra la nuova borghesia e la declinante aristocrazia è uno dei mutamenti che deve essere accettato. Questa intesa verrà consacrata durante un grandioso ballo al termine del quale il principe si allontana meditando, sul significato dei nuovi eventi che richiamano la sua attenzione ad un sofferto bilancio della propria vita.

La crisi di una società si riflette adeguatamente nella crisi di un personaggio, l'una e l'altro intimamente inseriti in una pagina di storia italiana non priva di echi tuttora validi. Il ritratto del protagonista è realizzato a tutto tondo con singolare ricchezza di sfumature psicologiche e schietta autenticità. La raffinata cornice ambientale, evocata con suggestivo gusto pittorico, condiziona l'intera vicenda con il fascino di un mondo tramontato e contribuisce ad alimentare l'intimo senso di disfacimento e di morte, che è la chiave segreta del film.

LIII / 22 - 1963

A **Giudizio morale.** — Permeato di un pessimismo, che rifugge da un autentico impegno, il film sottolinea incisivamente certi dati di realtà sociale e politica cronicamente innestati nella società e negli uomini di Sicilia. Offre pertanto una lezione, che, illuminatamente interpretata, è positiva e stimolante ai fini di un'assunzione di responsabilità di uomini e ceti. Debbono essere ricordati alcuni eccessi, che talora sfiorano la morbosità, nella presentazione di vicende sentimentali; la pittura piuttosto maliziosa di taluni ambienti e persone ecclesiastiche; alcune discutibili affermazioni relative alla dottrina cattolica. Per adulti in sala pubblica.

A [illegible]

OPERATORI ALLE MACCHINE: Nino Cristiani, Enzio Cipriani, Giuseppe Maccari

TECNICO DEL SUONO: Mario Messina

FOTOGRAFO DI SCENA: G. B. POLETTO

AIUTO ARCHITETTO: FERDINANDO GIOVANNONI

AIUTO ARREDATORE: EMILIO D'ANDRIA, GIOACCHINO MAZZARINO

AIUTI COSTUMISTI: VERA MARZOT, RICE BRICHETTO

ISPETTORI DI PRODUZIONE: ROBERTO COCCO, RICCARDO CANEVA, GILBERTO SCARPELLINI, GAETANO AMATA

SEGRETARI DI PRODUZIONE: BRUNO CASSAROLI, UMBERTO SAMBUCO, LAMBERTO PIPPIA

EDIZIONI MUSICALI TITANUS

REGISTRAZIONE SONORA WESTREX Recording System

[illegible] per la Titanus-S.N.P.C.-S.G.C.

MATRIMONIO ALL'ITALIANA

(Per i titoli in lingua straniera v. schedario sinonimi)

1. Soggetto dalla commedia "FILUMENA MARTURANO" di EDUARDO DE FILIPPO (in "Cantata dei giorni dispari" TORINO-Einaudi 1961)
2. Sceneggiatura R. CASTELLANI - A. GUERRA - R. BENIVENTI - P. DE BERNARDI - EDUARDO DE FILIPPO
3. Regia VITTORIO DE SICA
4. Operatore ROBERTO GERARDI
5. Montaggio ADRIANA NOVELLI
6. Personaggi / Interpreti

Personaggi	Interpreti
Filumena	SOPHIA LOREN
Domenico	MARCELLO MASTROIANNI
Alfredo	ALDO PUGLISI
Diana	MARILÙ TOLO
Rosalia	TECLA SCARANO
	PIA LINDSTROM
Umberto	GIOVANNI RIVOLFI
Riccardo	VITO MARCONI
Nicola	GENEROSO CORTINI
	RAFFAELLO ROSSI RUSSOLA
Mauro	VINCENZA M. CAPUA
	VINCENZO AITA

7. Musica ARMANDO TROVAJOLI
8. Scenografia DARIO MICHELI
9. Costumi
10. Arredamento
11. Direttore di produzione
12. Origine ITALIA Anno
13. Produzione C.C.C. - CHAMPION (ROMA) & LES FILM CONCORDIA (PARIS)
14. Distribuzione INTERFILM
15. Genere DRAMMATICO
16. Varie TECHNICOLOR
durata 104 MINUTI
LUNGHEZZA: m. 2974

Soggetto. — Dopo essere stata per molti anni l'amante-serva di Domenico Soriano, Filumena decide di farsi sposare ricorrendo allo stratagemma di fingersi sul punto di morte. Domenico, una volta scoperto l'inganno, è risoluto a sciogliere quel matrimonio cui è stato costretto, ma Filumena ha un'altra arma al suo arco: ella rivela a Domenico di avere tre figli, uno dei quali è figlio dello stesso Domenico. La rivelazione spinge l'uomo dapprima alla ripulsa, poi alla curiosità di conoscere quale dei tre ragazzi sia il suo. Ma Filumena è irremovibile. Mai rivelerà il segreto poiché intende che per Domenico tutti e tre i figli siano uguali. Vinto dall'abile gioco della donna e quindi dall'affetto, Domenico Soriano sposerà — e questa volta regolarmente — Filumena, ed accetterà di vivere insieme con tutti e tre i ragazzi.

Il film non risente troppo della sua origine teatrale, poiché la chiusa drammaticità del testo originale è stata quasi completamente sostituita da una più chiassosa e colorita vicenda passionale, che ha per corredo e sfondo numerosi risvolti bozzettistici e, addirittura, folcloristici. L'abbondanza di elementi esterni costringe ad un abuso di flash-beck che provocano qualche oscurità nella vicenda. Di buon livello l'interpretazione, soprattutto della protagonista.

LVII / 6 - 1965

S **Giudizio morale.** — L'umanità dei personaggi di Eduardo e la commossa partecipazione al loro dramma sono nel film notevolmente costretti dalla ricerca di più vistose e plateali variazioni sul tema, molte delle quali cadono nel cattivo gusto e nella volgarità. Alcune scene sensuali, abbigliamenti succinti e qualche battuta piuttosto salace, inducono a sconsigliare la visione del film.

Matrimónio à italiana

(MATRIMÓNIO ALL'ITALIANA)

País de origem — ITÁLIA
Duração — 95 minutos
Censura oficial — 17 anos

Distribuidor — FILMITALUS
Género — COMÉDIA
Realiz. — VITTORIO DE SICA

Processo técnico — TECHNICOLOR

Com: SOPHIA LOREN, MARCELLO MASTROIANI e ALDO PUGLISI

Assunto — Uma rapariga de vida livre encontra um homem por quem se apaixona e com quem procura casar.

Apreciação estética — Excepcional interpretação e realização apreciável. Bom colorido. Técnica geral apurada estando o filme em muito bom nível.

Prémios — Melhor Interpretação Feminina no Festival de Moscovo. (Sophia Loren); «Globo d'Ouro» da Melhor Interpretação Masculina (Marcello Mastroiani); 4 Prémios «Daviddo Natello» (Melhor Produção, Melhor Realização, Melhor Interpretação Masculina e Melhor Interpretação Feminina); Prémio «Mastro Azzurro» (Melhor Receita em 1965); Melhor Filme Estrangeiro da Crítica Americana.

Apreciação moral — Problema posto com certa crueza mas conduzido com verdadeiro sentido humano, provando que a queda nem sempre é morte. O aspecto positivo sobressai claramente no final, constituindo evidente lição. É filme *para adultos*.

Estreado no cinema *Império*, em 9 de Março de 1966.

«Boletim Cinematográfico» — 24-3-1966

N. 44981

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: "PER UN PUGNO NELL'OCCHIO"

Metraggio { *dichiarato* 2.720 / *accertato* 2769

Produzione: RAMOFILM di Roberto Amoroso

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Regìa: Michele Lupo.
Interpreti: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Lina Rosales, Francisco Moran, Jesìs Puente.

Franco e Ciccio, piazzisti di rivoltelle, vanno a vendere la loro merce nel Messico e capitano nel villaggio di Santa Genoviefa, un serenissimo paese dove si svolge una vita quanto mai tranquilla e pacifica, perchè dominata dalla benefica influenza delle due più importanti famiglie del posto, i Brenton e i Cocos, che si vogliono fra loro un bene dell'anima. L'improvviso innamoramento di Franco per la domestica della bellissima moglie del capitano di cavalleria pone i due amiconi al centro di una boccaccesca avventura, della quale sono protagonisti donna Consuelo, la moglie del capitano, e i rispettivi rampolli delle due famiglie importanti, Manuela Brenton e don Ramon Cocos. Ramon, fidanzato di Manuela, è nello stesso tempo l'amante di Consuelo. L'intervento di Franco e Ciccio nella faccenda, involontario quanto maldrestro, fa scoprire la tresca a Manuela. Basterà ciò a mutare gli ottimi rapporti fra le due famiglie in una guerra aperta e dichiarata, con pistoleri assoldati da una parte e dall'altra e barricate erette davanti alle due case. Costretti da Ramon a far da paceri, Franco e Ciccio sono ancora la causa, sempre involontaria, di una tregua, prima, e subito dopo di una ripresa, ancor più violenta, delle ostilità. Oltre a scatenare questo conflitto in paese, i due si sono fatti un nemico personale nel capitano consorte della bellala Consuelo, il quale li crede, del tutto a torto, amanti della moglie. Ed essendo follemente geloso giura di ucciderli e fa di tutto per mantenere il giuramento. Franco e Ciccio si salveranno passando il confine con il Texas nascosti in due casse da morto. Andranno negli Stati Uniti, e forse riusciranno a dividere anche quelli....

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il 13 APR. 1965 **a termine della legge 21 aprile 1962 n. 161, salvo i diritti di autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:**

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altre e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) Sono state eliminate le seguenti battute: "Me ne fotto" "Puttana" "Che belle poppe"

Roma, li 21 LUG. 1971

PER COPIA CONFORME
IL DIRETTORE DI DIVISIONE
(Dott. Antonio D'Orazio)

IL MINISTRO

Fio Micara

cinestampa roma 8-68 tel. 859182

Mod. 129 (A)

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

43642

Domanda di revisione

28 AGO. 1964

Il sottoscritto Dott. ARRIGO COLOMBO residente a Roma

Via L.go Messico,6 legale rappresentante della Ditta Jolly Film Tel. 841744

con sede a Roma domanda, in nome e per conto della Ditta stessa, la revisione

della pellicola dal titolo: " PER UN PUGNO DI DOLLARI"

di nazionalità: Italiana produzione: "JOLLY FILM S.r.l."

dichiarando che la pellicola stessa viene per la prima volta sottoposta alla revisione.

Lunghezza dichiarata metri 2700 LUNGOMETRAGGIO accertata metri m 2700 A35 Conly 2686 defin. 3250 defin. 2702

Roma, li 28 AGO. 1964 COLORE

JOLLY FILM ROMA S.R.L.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

San Miguel è un piccolo paese di frontiera tra il Nuovo Messico e il Texas. Ormai da anni due famiglie, quella dei Baxter e quella dei Rojo si contendono l'esclusiva del contrabbando. La lotta è spesso cruenta e sanguinosa. Di questa situazione approfitta l'avventuriero Jim, che arrivato per caso a San Miguel, si inserisce nella lotta tra le due famiglie deciso a trarne solo vantaggi economici. Facendo il doppio giuoco riesce a farsi ingaggiare prima dai Rojo e dopo dai Baxter. La cosa potrebbe andare avanti all'infinito se il sopruso che Ramon, uno dei fratelli Rojo fa ad una povera coppia di pennès non lo facesse decidere ad agire contro i Rojo. I fatti precipitano; in un ultimo scontro i Rojo sterminano i Baxter ed infine, catturato Jim, lo riducono in fin di vita. Ma Jim riesce a fuggire e solo quando è guarito fa ritorno a San Miguel. Sfida apertamente i Rojo e li uccide tutti.

TITOLI DI TESTA: UNIDIS (marchio) presenta CLINT EASTWOOD in PER UN PUGNO DI DOLLARI - con MARIANNE KOCH - JOHN WELLS - W. LUKSCHY - S.RUPP JOE EDGER - ANTONIO PRIETO - JOSE CALVO - MARGHERITA LOZANO - DANIEL MARTIN - BENNY REEVES - RICHARD STUYVESANT - CAROL BROWN - ALDO SAMBRELLI - Direttore della fotografia JACK DALMAS - Musica DAN SAVIO diretta Casa Editrice Musicale - Scenografia-Arredamento-Costumi CHARLES SIMONS - Direttori di produzione FRANK PALANCE GUNTER RAGUSE - Ispettore di produzione FRED ROSS - Segretario di produzione PETER SAINT - Operatore alla macchina STEVE ROCK - Effetti speciali fotografici JOHN SPEED - Montatore BOB QUINTLE - Truccatore SAM WATKINS - Aiuto regista FRANK PRESTLAND

./..

NAZIONALE

Segretaria Edizione TILDE WATSON - Fonico EDY SIMSON - Maestro d'Armi W.R. TOMPKINS - Negativo Eastmancolor - Sviluppo e stampa Technicolor Doppiaggio eseguito negli stabilimenti TITANUS con la collaborazione della C.D.C. - Una coproduzione -italo-ispano-tedesca - JOLLY FILM-Roma - Ocean Film-Madrid - Costantinfilm-Muenchen - Regia BOB ROBERTSON -

N. 45859 I

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: " 2 MAFIOSI CONTRO GOLDGINGER "

Metraggio { dichiarato ..... / accertato 2522

Produzione: FIDA CINEMATOGRAFICA di Amati Edmondo -.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Interpreti: Franco Franchi - Ciccio Ingrassia - FERNANDO REY - Gloria Paul - Dakar - Andrea Bosic - Elisa Montes - George Hilton -
Regia : Giorgio Simonelli -.

E' notte. Un gruppo di cigni si trastulla pigramente nelle silenziose acque del laghetto. Due cigni si allontanano dal gruppo, avvicinandosi all' imbarcadero. Alla maniera di "ames Bond, sbucano fuori dall'acqua con due cigni finti in testa e vestitti da sommozzatori, Franco e Ciccio, fotografi improvvisati.

Hanno ricevuto dei soldi per fotografare nascostamente nella sua villa un " Commodoro ", personaggio politico importantissimo. Mentre si tolgono le tute, una mano furtiva sostituisce la macchina con una altra simile che si rivela micidiale al momento del flash. Credendo di aver ucciso il Commodoro, Franco e Ciccio iniziano una lunga fuga. ma si trovano a dover fronteggiare sempre il servizio segreto inglese, era "Gold Ginger", uomo misterioso e potente che rapisce ed incapsula gli uomini pi potenti di tutti in paesi del mondo. Nella lotta i due , diventati loro malgrado agenti della C.I.A., vengono fatti prigionieri da GoldGinger, nella sua meravigliosa residenza. L'agente 0024, graziosa ragazza, mescolata tra le guardie del corpo di GoldGinger riesce a salvare Franco e Cic ormai già sul tavolodella tortura. GoldGiner se ne accorge e la fa indora re. Nella notte Franco, entrato nella stanza della ragazza, non si avvede quanto é accaduto e a sua volta viene indorato da Molock, aiutante coreano di GoldGinger, e uomo dalla " scarpa " atomica. Arriva in tempo Gold G ger richiamato dalle grida di Franco, e lo salva a patto che riesca a bat terlo nel suo giuoco preferito.. Attraverso un' infinità di situazioni comiche e avolte drammatiche, Franco e Ciccio riescono a cavarsela..... creando infine lo scompiglio nel covo di Gold Ginger, mascherato in stabilimento di bibite ed a scongiurare l' imminente conflitto mondiale

./.

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il 12 OTT. 1965 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) .....

Roma, li 14 OTT. 1965

IL DIRETTORE DELLA DIVISIONE

IL MINISTRO

f.to Corona

A. Conti - 5-62 (180.000

organizzato e preparato da Gold Ginger, assoldato da "Tu-ochs-vub", misterioso capo cinese. Gold Ginger muore drammaticamente,fulminato dall'alta tensione, dopo un furibondo inseguimento. Franco e Ciccio riconosciuti meritevoli dal governo Inglese, vengono premiati dal capo della C.I.A., che consegna loro anche un automobile (vecchissimo modello) che gli permetterà infine di poter raggiungere il paese di origine tanto sospirato. Ma i guai continueranno anche sulla strada di ritorno.....

N. 45859 I

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: " 2 MAFIOSI CONTRO GOLDGINGER "

Metraggio { dichiarato ..... / accertato 2522

Produzione: FIDA CINEMATOGRAFICA di Amati Edmondo -.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Interpreti: Franco Franchi - Ciccio Ingrassia - FERNANDO REY - Gloria Paul - Dakar - Andrea Bosic - Elisa Montes - George Hilton -
Regia : Giorgio Simonelli -.

E' notte. Un gruppo di cigni si trastulla pigramente nelle silenziose acque del laghetto. Due cigni si allontanano dal gruppo, avvicinandosi all' imbarcadero. Alla maniera di "ames Bond, sbucano fuori dall'acqua con due cigni finti in testa e vestitti da sommozzatori, Franco e Ciccio, fotografi improvvisati.

Hanno ricevuto dei soldi per fotografare nascostamente nella sua villa un " Commodoro ", personaggio politico importantissimo. Mentre si tolgono le tute, una mano furtiva sostituisce la macchina con una altra simile che si rivela micidiale al momento del flash. Credendo di aver ucciso il Commodoro, Franco e Ciccio iniziano una lunga fuga. ma si trovano a dover fronteggiare sempre il servizio segreto inglese, era "Gold Ginger", uomo misterioso e potente che rapisce ed incapsula gli uomini pi potenti di tutti in paesi del mondo. Nella lotta i due , diventati loro malgrado agenti della C.I.A., vengono fatti prigionieri da GoldGinger, nella sua meravigliosa residenza. L'agente 0024, graziosa ragazza, mescolata tra le guardie del corpo di GoldGinger riesce a salvare Franco e Cic ormai già sul tavolodella tortura. GoldGiner se ne accorge e la fa indora re. Nella notte Franco, entrato nella stanza della ragazza, non si avvede quanto é accaduto e a sua volta viene indorato da Molock, aiutante coreano di GoldGinger, e uomo dalla " scarpa " atomica. Arriva in tempo Gold G ger richiamato dalle grida di Franco, e lo salva a patto che riesca a bat terlo nel suo giuoco preferito.. Attraverso un' infinità di situazioni comiche e avolte drammatiche, Franco e Ciccio riescono a cavarsela..... creando infine lo scompiglio nel covo di Gold Ginger, mascherato in stabilimento di bibite ed a scongiurare l' imminente conflitto mondiale

./.

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il 12 OTT. 1965 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) .....

Roma, li 14 OTT. 1965

IL DIRETTORE DELLA DIVISIONE

IL MINISTRO

f.to Corona

A. Conti - 5-62 (180.000

organizzato e preparato da Gold Ginger, assoldato da "Tu-ochs-vub", misterioso capo cinese. Gold Ginger muore drammaticamente,fulminato dall'alta tensione, dopo un furibondo inseguimento. Franco e Ciccio riconosciuti meritevoli dal governo Inglese, vengono premiati dal capo della C.I.A., che consegna loro anche un automobile (vecchissimo modello) che gli permetterà infine di poter raggiungere il paese di origine tanto sospirato. Ma i guai continueranno anche sulla strada di ritorno.....

N. 47348

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

"GOLDFINGER"

TITOLO: (Agente 007 - Missione Goldfinger)

VERSIONE TEDESCA

Metraggio { dichiarato ..... accertato 3000

Produzione: United Artists

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Regìa : Guy Hamilton

Interpreti : Sean Connery, Gert Frobe, Honor Blackman

TRAMA/: James Bond, Agente 007, viene mandato ad investigare il segreto impero di Auric Goldfinger, uno degli uomini più ricchi del mondo, avido e spietato, che il servizio segreto inglese sospetta di contrabbandare all'estero le riserve auree delpaese.

Kames Bondo lo incontra per la prima volta in Florida, quando scopre che la sete dell'oro fa arrivare Goldfinger al punto di barare al gioco valendosi della sua bella segretaria. Bond scoprendo il sistema di cui si vale Goldfinger per vincere, diventa responsabile della morte della ragazza; infatti Goldfinger la uccide dipingendo il corpo di lei con una vernice dorata.

Seguendo Goldfinger in Europa, prima in Inghilterra e poi in Svizzera, dove Goldfinger ha la sua sede principale, Bond viene fatto prigioniero dallo stesso Goldfinger che si vanta di aver organizzato, in modo perfetto, il piano più importante della sua carriera criminale; il furto del tesorodegli Stati Uniti a Forte Knox. Bond viene trasportato, sempre prigioniero, negli stati Uniti da Goldfinger il quale riesce a penetrare nell'interno di Forte Knox. Con l'aiuto di Pussy, un'amica di Goldfinger ma che è passata alla parte dell'Agente 007, Bond riesce a sventare l'incredibile piano e dopo aver sgominato Goldfinger e la sua banda, si salva insieme a Pussy.

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il 31 AGO. 1966 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) .....

Roma, li 9 SET. 1966

P. C. C.
IL DIRETTORE DELLA DIVISIONE

IL MINISTRO
f.to SARTI

A. Conti - 7-65 (100.000)

Mod. 129 (A)

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

Domanda di revisione

52232

16 AGO. 1968

Il sottoscritto Luigi Mordini residente a Roma

Via Piemonte 39/A legale rappresentante della Ditta Claudia Cinematografica s.r.l

Tel. 485597 con sede a Roma domanda, in nome e per conto della Ditta stessa,

la revisione della pellicola dal titolo: DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA

di nazionalità: Italiana produzione: Claudia Cinematografica s.r.l.

dichiarando che la pellicola stessa viene per la prima volta sottoposta alla revisione.

Lunghezza dichiarata metri 2.830 accertata metri 2820

Roma, li

p. CLAUDIA CINEMATOGRAFICA S.r.l.
(L'Amministratore Unico)

NAZIONALE

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

TRAMA:

Don Chisciotte, personaggio al limite tra la realtà ed il fiabesco, esaltatosi con la lettura di saggi illustranti le gesta di famosi cavalieri di ventura, decide di andare a combattere i soprusi e drizzare i torti. Sebbene in ritardo di qualche secolo, egli si arma di corazza, elmo e lancia, convince un contadino, Sancio Panza, a fargli da scudiero e partono entrambi.

Li vediamo alle prese con i mulini a vento che Don Chisciotte scambia per mostri e nonostante che Sancio cerchi di portarlo alla realtà, egli li affronta col risultato facilmente prevedibile, di riuscire pesto e contuso. Ora affronta una scorta armata che traduce in catene dei delinquenti. Ora scambia una locanda per castello e si rifocilla con la convinzione di essere ospite del castellano quindi trasecola alla richiesta del pagamento. Baruffa che però viene scongiurata da alcuni nobili che, alla ricerca di un governatore fittizio per la loro isola, offrono l'incarico a Don Chisciotte, avendo visto in lui il tipo bislacco che fa al caso loro. Don Chisciotte fedele alla sua missione di cavaliere errante rifiuta e propone il suo scudiero Sancio Panza. Vediamo quindi l'umile Sancio incoronato governatore e, mentre i notabili si affrettano a fargli firmare leggi e decreti in loro favore, Sancio si rivela improvvisamente una persona saggia e fa arrestare i notabili.

Ricomincia l'errare e le lotte di Don Chisciotte persino contro il vento.

TITOLI:

(Marchio EURO) presenta - In un film Prodotto da GINO MORDINI - per la CLAUDIA CINEMATOGRAFICA - FRANCO FRANCHI E CICCIO INGRASSIA - in DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA - Libera riduzione cinematografica di Gianni Grimaldi dal "Don Chisciotte" di Miguel de Cervantes - con Fulvia Franco - Umberto D'Orsi - Mirella Panphili C.S.C. - Franco Giacobini - Liana Trouchè - Ivan Scratuglia C.S.C. - Enzo Garinei Eleonora Morana - Alfredo Rizzo - Franco Fantasia - Rod Licari - Livio Lorenzon - Maria Capparelli - Antonietta La Dogana - Lylyana Pavlovic - Leopoldo Bendandi - Consalvo Dell'Arti - Andrea Fantasia Con la partecipazione di Paolo Carlini - Sceneggiatura di Gianni Grimaldi. Operatore alla Macchina Giuseppe De Biase - Assistente Operatore Lorenzo Sorrentino - Tecnico del Suono Franco Groppioni - Microfonista Corrado Volpicelli - Aiuto regista Alessandro Metz - Segretaria di Edizione Marina Grimaldi - Maestro d'armi Lanfranco Ceccarelli - Assistente montaggio Gino Caccianti - Truccatore capo Lamberto Marini - Parrucchiera Marcella De Marzi - Aiuto Truccatore Angelo Miceli - Arredatore Luigi Urbani - Segretaria di produzione Michele Germano - Amministratore Cassiere Giuseppe Franciosi - Costumista Giulia Mafai - Scenografia e ambientazione di Antonio Visone - Montatore Amedeo Giomini - Direttore della Fotografia Mario Capriotti - Direttore di Produzione Sergio Pisani - girato in Eastmancolor - schermo Panoramico - colore della Tecnostampa - Sincronizzazione eseguita presso la Fono-Roma - Doppiaggio S.A.S. - Musiche di Lallo Gori dirette dall'autore - Edizioni Musicali Nazionalmusic Milano - Interni girati negli stabilimenti De Paolis Incir - Costumi della ditta Tigano lo Faro - Parrucche della ditta Rocchetti - Calzature della ditta Pompei - Gioielli della ditta Lembo - Armi e attrezzature delle ditte Rancati - S.E.T. - Regia di Gianni Grimaldi.

La 8ª sezione della Commissione di revisione cinematografica, revisionato il film il giorno 23 agosto 1968 esprime parere favorevole per la proiezione in pubblico senza limitazioni di età.

Vista la legge 21 aprile 1962, n. 161;

Vista la ricevuta del versamento in conto corrente postale n. 526 dell'Ufficio Roma Prati intestato al Ricevitore del Registro di Roma per il pagamento della tassa di L. 70.750

SU CONFORME parere espresso dalla Commissione di revisione cinematografica di 1° grado

DECRETA

NULLA OSTA alla rappresentazione in pubblico del film Don Chisciotte e Sancio Panza

a condizione di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altre e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

Ai fini esclusivi della revisione, se ne autorizza anche l'esportazione.

~~Questo film non è soggetto a revisione per l'esportazione.~~

Roma, li 24 AGO. 1968

IL MINISTRO
IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO
(On. Dott. Adolfo Sarti)

N.B. — Il presente modulo non è valido se non munito del timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo - Direzione Generale dello Spettacolo.

STAMPATI PER LA CINEMATOGRAFIA
Roma - Via Squarcialupo, 7 - 429007

N 52232

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA

Metraggio { dichiarato 2.830 / accertato 2820 }

Marca: Claudia Cinematografica s.r.l.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

INTERPRETI :

CICCIO INGRASSIA - FRANCO FRANCHI - PAOLO CARLINI - FULVIA FRANCO - UMBERTO D'ORSI - MIRELLA PANPHILI C.S.C. - LILIANA TROUCHE' - FRANCO GIACOBINI - ALFREDO RIZZO - IVAN SCRATUGLIA C.S.C.

REGIA : GIANNI GRIMALDI

TRAMA :

Don Chisciotte, personaggio al limite tra la realtà ed il fiabesco, esaltatosi con la lettura di saggi illustranti le gesta di famosi cavalieri di ventura, decide di andare per il mondo a combattere i soprusi e drizzare i torti. Sebbene in ritardo di qualche secolo, egli si arma di corazza elmo e lancia, convince un contadino, Sancio Panza, a fargli da scudiero e partono entrambi.

Li vediamo alle prese con i mulini a vento che Don Chisciotte scambia per mostri e nonostante che Sancio cerchi di portarlo alla realtà, egli li affronta col risultato facilmente prevedibile, di riuscire pesto e contuso. Ora affronta una scorta armata che traduce in catene dei delinquenti. Ora scambia una locanda per castello e si rifocilla con la convinzione di essere ospite del castellano e quindi trasecola alla richiesta del pagamento. Baruffa che però viene scongiurata da alcuni nobili che, alla ricerca di un governatore fittizio per la loro isola, offrono l'incarico a Don Chisciotte, avendo visto in lui il tipo bislacco che fa al caso loro. Don Chisciotte fedele alla sua missione di cavaliere errante rifiuta e propone il suo scudiero Sancio Panza. Vediamo quindi l'umile Sancio incoronato governatore e, mentre i notabili si affrettano a fargli firmare leggi e decreti in loro favore, Sancio si rivela improvvisamente una persona saggia e fa arrestare i notabili. Ricomincia l'errare e le lotte di Don Chisciotte persino contro il vento.

Si rilascia il presente duplicato di NULLA OSTA concesso il 24 AGO. 1968 a termine della **legge 21 aprile 1962, n. 161,** salvo i diritti d'autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservazione delle seguenti prescrizioni:

1) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2)

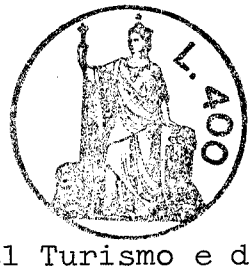
PER CONFORME
IL REGGENTE LA DIVISIONE
(Dott. Antonio D'Orazio)

Roma, AGO. 1968

IL MINISTRO

f.to RAMPA

STAMPATI PER LA CINEMATOGRAFIA
VIA SQUARCIALUPO, 7 - TEL. 429007



On.le Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Direzione Generale Spettacolo = Roma =

La scrivente società "Claudia Cinematografica-S.r.l." con sede a Roma in Via Piemonte 39/A, produttrice del film lungometraggio a colori dal titolo:

"DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA"

rivolge domanda

a Codesto On.le Ministero perchè gli vengano rilasciati n°40 visti censura del film.

Roma

Con Osservanza

CLAUDIA CINEMATOGRAFICA S. a r. l.
(L'Amministratore Unico)

J2232
2820

N. 40 vist

24 AGO. 1968

N. 52232

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: DON CHISCIOTTE E SANCIO PANZA

Metraggio dichiarato 2.830

Metraggio accertato 2.830 Marca: CLAUDIA CINEMATOGRAFICA S.r.l.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

INTERPRETI:
CICCIO INGRASSIA- FRANCO FRANCHI - PAOLO CARLINI - FULVIA FRANCO - UMBERTO D'ORSI - MIRELLA PAMPHILI C.S.C. - LILIANA TROUCHE' - FRANCO GIACOBINI - ALFREDO RIZZO - IVAN SCRATUGLIA C.S.C.
REGIA: GIANNI GRIMALDI.

TRAMA:

Don Chisciotte, personaggio al limite tra la realtà e il fiabesco, esaltatosi con la lettura di saggi illustranti le gesta di famosi cavalieri di ventura, decide di andare per il mondo a combattere i soprusi e drizzare i torti. Sebbene in ritardo di qualche secolo, egli si arma di corrazza elmo e lancia, convince un contadino, Sancio Panza, a fargli da scudiero e partono entrambi.
Li vediamo alle prese con i mulini a vento che Don Chisciotte scambia per mostri e nonostante che Sancio cerchi di portarlo alla realtà, egli li affronta col risultato facilmente prevedibile, di riuscire pesto e contuso. Ora affronta una scorta armata che traduce in catene dei delinquenti. Ora scambia una locanda per castello e si rifocilla con la convinzione di essere ospite del castellano e quindi trasecola alla richiesta del pagamento. Baruffa che però viene scongiurata da alcuni nobili che, alla richiesta di un governatore fittizio per la loro isola, offrono l'incarico a Don Chisciotte, avendo visto in lui il tipo bislacco che fa al caso loro. Don Chisciotte fedele alla sua missione di cavaliere errante rifiuta e propone il suo scudiero Sancio Panza. Vediamo quindi l'umile Sancio incoronato governatore e, mentre i notabili si affrettano a fargli firmare leggi e decreti in loro favore, Sancio si rivela improvvisamente una persona saggia e fa arrestare i notabili. Ricomincia l'errare e le lotte di Don Chisciotte persino contro il vento.

24 AGO. 1983

Si rilascia il presente duplicato di NULLA OSTA concesso il ..... a termine della legge **21 aprile 1962**, n. 161, salvo i diritti d'autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni

1) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2) .....

Visto per copia conforme
Il Primo Dirigente
Il direttore della Divisione
Cinematografia
dr. Ar...

Roma, 25 GIU 1977

IL MINISTRO
F.to SARTI

...MPATI PER LA CINEMATOGRAFIA
...O - VIA MORGAGNI, 25 - ROMA

AL MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO

Direzione Generale Spettacolo Cinematografia

R O M A

52232

Oggetto: Richiesta duplicato Nulla-Osta film "DON CHISCIOTTE E SANCHO PANZA".

25 GIU. 1977

La sottoscritta CLAUDIA CINEMATOGRAFICA S.r.l. con sede in Roma, via Piemonte 39/A, nella persona del suo Amministratore Unico Sig. LUIGI MORDINI, chiede il rilascio di n. 1 duplicato di Nulla-Osta alla circolazione del film "DON CHISCIOTTE E SANCHO PANZA".

Roma,

CLAUDIA CINEMATOGRAFICA S. a r. l.
(L'Amministratore Unico)

1 Visto

25 GIU 1977

V. nulla osta alla ~~nazionalità~~ revisione 2ª domanda di nazionalità 1. Gelal Venturi

24/9/1984

Mod. 129 (A)

LIRE 3000 MARCA DA BOLLO 1984

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

Domanda di revisione

80077
21 SET. 1984

Il sottoscritto De Negri Gaetano residente a Roma
Via le Aeronautica, 12 legale rappresentante della Ditta FILMTRE S.r.l.

Tel. 5921103 con sede a ROMA domanda, in nome e per conto della Ditta stessa, la revisione della pellicola dal titolo: e "KAOS"

di nazionalità: ITALIANA produzione: FILMTRE S.r.l.
dichiarando che la pellicola stessa viene per la prima volta sottoposta alla revisione.
Lunghezza dichiarata metri 5.242 Accertata metri

Roma, lì p. FILMTRE s.r.l. AMMINISTRATORE UNICO (G. De Negri)

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

NAZIONALE

Regia : Paolo e Vittorio Taviani
Interpreti : F. Franchi, C. Ingrassia, M. Lozano, O. Antonutti.

Il film si compone di quattro novelle di Luigi Pirandello con un prologo ed un epilogo. Ne "L'altro figlio" si racconta la vicenda di una vecchia contadina che, violentata da un brigante uscito di prigione all'arrivo di Garibaldi in Sicilia, non vuole riconoscere il figlio nato da questo atto, e sogna gli altri figli emigrati in America. Nel secondo racconto "Mal di luna", un giovane contadino si rivela alla giovane moglie, licantropo; per non abbandonarlo la moglie decide di passare le notti di plenilunio con la madre ed il vecchio fidanzato. Ne "La giara" si racconta la lotta tra un proprietario terriero esoso ed un conciabrocche che gli ha aggiustato la giara che dovrà contenere l'olio restandovi imprigionato. In "Requiem Aeternam" si narra di un patriarca contadino che vuole costruire un cimitero per la sua gente su terra non sua, e per questo ingaggia una lotta a distanza con il proprietario della terra. Nell'epilogo si assiste ad un colloquio tra Luigi Pirandello e la madre.

TITOLI DI TESTA: La RAI-RADIOTELEVISIONE ITALIANA presenta - un film di Paolo e Vittorio Taviani - prodotto da Giuliani G. De Negri - "... io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perchè sono nato in una nostra campagna che trovasi presso un intricato bosco denominato Càvusu dagli abitanti di Girgenti: corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Kàos" Luigi Pirandello - KAOS - sceneggiatura di Poalo e Vittorio TAviani con la collaborazione di Tonino Guerra - liberamente tratto da "Le novelle per un anno" - 1° Racconto "L'ALTRO FIGLIO" - con Margarita Lozano - 2° Racconto "MAL DI LUNA" - con Claudio Bigagli - Massimo Bonetti - Enrica Maria Modugno - Anna Malvica - 3° Racconto "LA GIARA" - con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia -

./.

4° Racconto "REQUIEM" - con Biagio Barone, Laura Mollica, Salvatore Rossi, Franco Scaldati, Pasquale Spadola - 5° Racconto "COLLOQUIO CON LA MADRE" - con OMero Antonutti nel ruolo di Luigi Pirandello - Regina Bianchi - massimo Bonetti, Laura di Marchi - Cosutmi di Lina Nelli Taviani eseguiti da Annamode - scenografia : Francesco Bronzi - fotografia di Giuseppe Lanci - montaggio di Roberto Perpignani - musiche composte e dirette da Nicola Piovani, Edizioni musicali Frame Music - organizzazione generale di Grazia Volpi - regia di Paolo e Vittorio TAviani.

TITOLIDI CODA: Hanno partecipato; Carlo Cartier, Orazio Torrisi, Enzo Alessi, Maria Lo Sardo, Matilde Piana, Laura Mollica, Maria Teresa di Fede, Giovanni Marsala, Enzo Gambino, Angelo Mezzasalma, Giuseppe Sorge, Domenico Gennaro, Salvatore Mignosi, Toni Sperandeo; Gazziano Claudio, Fernando Jelo - Hanno inoltre partecipato: Giorgio Gurrieri, Giovanna Valentina e Giuliano Taviani, Maria Terranova, Bartolo Vindigni - prodotto dalla FILMTRE per la RAIUNO - una esclusività SACIS - presa diretta: Sandro Zanon - Operatore di macchina: Pino Di Biase - Aiuto Regista: Roberto Aristarco - Ispettori di produzione: Barbara Galassi Beria, Claudio Gaeta - Segretaria di Edizione: Jacqueline Perrier - Amministratore: Mario Lupi - Trucco: Cesare Paciotti - Parrucchiera: Luciana Costanzi - Assistenti operatore: Luigi Cecchini, Sandro Battaglia - Assistente alla regia: Giuseppe De Spuches - microfonista: Carlo Bertocchi - Ufficio Stampa: Amelia Marconcini - Fotografo di Scena: Umberto Montiroli - Riprese Aeree: Folco Quilici - Sonorizzazione sviluppo e stampa: Cinecittà -

VISTO il II comma dell'art. 25 della legge 4/11/1965 n. 1215

ed il XV comma dell'art. 8 della legge 10/5/1983 n. 182,

[redacted] / non sono state accertate

finalità pubblicitarie nel film [redacted]

Vista la legge 21 aprile 1962, n. 161;

Vista la ricevuta del versamento in conto corrente postale n.

dell'Ufficio ..... intestato al Ricevitore del Registro di Roma per il pagamento della tassa di L. 534 684

SU CONFORME parere espresso dalla Commissione di revisione cinematografica di 1° grado

DECRETA

NULLA OSTA alla rappresentazione in pubblico del film KAOS.

a condizione di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altre e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

Ai fini esclusivi della revisione, se ne autorizza anche l'esportazione.

~~Questo film non è soggetto a revisione per l'esportazione~~

Roma, li 29 SET. 1984

IL MINISTRO

N.B. — Il presente modulo non è valido se non munito del timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo - Direzione Generale dello Spettacolo.

N. 80077

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: "KAOS"

Metraggio dichiarato mt. 5.242

Metraggio accertato 5062 Marca: FILMTRE S.r.l.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Regia: Paolo e Vittorio Taviani.
Interpreti: Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Margarita Lozano, Omero Antonutti.

Il film si compone di quattro novelle di Luigi Pirandello con un prologo ed un epilogo.
Ne "L'ALTRO FIGLIO" si racconta la vicenda di una vecchia contadina che, violentata da un brigante uscito di prigione all'arrivo di Garibaldi in Sicilia, non vuole riconoscere il figlio nato da questo atto e sogna gli altri figli emigrati in America.
Nel secondo racconto "MAL DI LUNA" un giovane contadino si rivela alla moglie, licantropo; per non abbandonarlo la moglie decide di passare le notti di plenilunio con la madre ed il vecchio fidanzato.
Ne "LA GIARA" si racconta la lotta tra un vecchio proprietario terriero esoso ed un conciabrocche che gli ha aggiustato la giara che dovrà contenere l'olio, restandovi imprigionato.
In "REQUIEM" si narra di un patriarca contadino che vuole costruire un cimitero per la sua gente su terra non sua, e per questo ingaggia una lotta a distanza con il proprietario della Terra.
Nell'epilogo si assiste ad un colloquio tra Luigi Pirandello e la madre.

TITOLI DI TESTA: La RAI-RADIOTELEVISIONE ITALIANA presenta - un film di Paolo e Vittorio Taviani - prodotto da Giuliani G. De Negri - "... io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perchè sono nato in una nostra campagna che trovasi presso un intricato bosco denominato Càvusu dagli abitanti di Girgenti: corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco Kàos" Luigi Pirandello - KAOS - sceneggiatura di Paolo e Vittorio Taviani con la collaborazione di Tonino Guerra - liberamente tratto da "Le novelle per un anno" - 1° Racconto "L'ALTRO FIGLIO" - con Margarita Lozano - 2° Racconto "MAL DI LUNA" - con Claudio Bigagli - Massimo Bonetti - Enrica Maria Modugno - Anna Malvica - 3° Racconto "LA GIARA" - con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia -

./.

Si rilascia il presente duplicato di NULLA OSTA concesso il 29 SET. 1984 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, salvo i diritti d'autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni

1) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2) .....

Roma, 8 OTT. 1984

Visto per copia conforme
Il Direttore della Revisione Cinematografica e Teatrale
dott.ssa Rosa Alba de Gaetano

IL MINISTRO
F.to FARAGUTI

TIPOGRAFIA C. CORVO
Via G. B. Morgagni, 25 - Tel. 86.76.26

4° Racconto "REQUIEM" - con BIagio Barone, Laura Mollica, Salvatore Rossi, Franco Scaldati, Pasquale Spadola - 5° Racconto "COLLOQUIO CON LA MADRE" - con Omero Antonutti nel ruolo di Luigi Pirandello - Regina Bianchi - Massimo Bonetti, Laura de Marchi - costumi di Lina Nerli Taviani eseguiti da Annamode - scenografia: Francesco Bronzi - fografia di Giuseppe Lanci - montaggio di Roberto Perpignani - musiche composte e dirette da Nicola Piovani, Edizioni musicali Frame Music - Oraganizzazione generale di Grazia Volpi - regia di Paolo e Vittorio Taviani.

TITOLI DI CODA: Hanno partecipato: Carlo Cartier, Orazio Torrisi, Enzo Alessi, Maria Lo Sardo; Matilde Piana, Laura Mollica, Maria Teresa Di Fede, Giovanni Marsala, Enzo Gambino, Angelo Mezzasalma, Giuseppe Sorge, Domenico Gennaro, Salvatore Mignosi, Toni Sperandeo, Claudio Gazziano, Fernando Jelo - Hanno inoltre partecipato: Giorgio Gurrieri, Giovanna Valentina e Giuliano Taviani, Maria Terranova, Bartolo Vindigni - prodotto dalla FILMTRE per la RAIUNO - una esclusività SACIS - presa diretta: Sandro Zanon - operatore di macchina: Pino Di Biase - aiuto regista: Roberto Aristarco - ispettori di produzione: Barbara Galassi Beria, Claudio Gaeta - segretaria di edizione: Jacqueline Perrier - amministratore: Mario Lupi - trucco: Cesare Paciotti - parrucchiera Luciana Costanzi - assistenti operatori: Luigi Cecchini, Sandro Battaglia - assistente alla regia: Giuseppe de Spuches - microfonista: Carlo Bertocchi - ufficio stampa: Amelia Marconcini - fotografo di scena: Umberto Montiroli - riprese aeree: Folco Quilici - sonorizzazione sviluppo e stampa: Cinecittà -

Spett.le

MINISTERO DEL TURISMO E SPETTACOLO

Direzione Generale dello Spettacolo

R O M A

La sottoscritta FILMTRE S.r.l., con sede in Roma V.le Tupini, 101, chiede che le siano concessi n. 30 visti per il film :

"XAOS"

80077

30 VISTI

In fede.

FILMTRE S.r.l.

Roma, 8 OTT. 1984

Protocollo N. .....

15863

REPUBBLICA ITALIANA

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

DIREZIONE GENERALE PER LO SPETTACOLO

Titolo QUESTA E' LA VITA

Metraggio { dichiarato ..... / accertato 2760

Marca: FORTUNIA FILM

XVII CENTO LIRE

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

La Titanus presenta un film prodotto dalla Fortunia film: « **QUESTA E' LA VITA** » da 4 novelle di Luigi Pirandello - Montaggio di Eraldo da Roma - Scenografia di Peppino Piccolo - Costumi di Maria De Matteis - Truccatore Amato Garbini - Fonici Alberto Bartolomei e Giovanni Rossi - Musiche di Carlo Innocenzi e Armando Trovajoli - Edizione musicale Alfa Film - Diretto da Ezio Carabella M.o Ammannini - Cantano Mario Abate, Domenico Modugno - Fotografie di Giuseppe La Torre - Organizzazione Generale Ignazio Balsamo - Direttore di Prod. Armando Grottini - Il film è stato girato negli stabilimenti Titanus su pellicola Kodak Plus X negativi e positivi Tecnostampa - Registrazione su apparecchi R.C.A..

I nomi, i personaggi e i fatti menzionati su questo film non hanno alcun riferimento a persone e vicende della vita reale.

LA GIARA sceneggiatura di Giorgio Pàstina con Turi Pandolfini, Natale Cirino, Tonio Nicotra.

IL VENTAGLINO sceneggiatura di Giorgio Sassani e Mario Soldati - Regia di Mario Soldati, con Miryam Bru.

LA PATENTE sceneggiatura di Vitaliano Brancati e Luigi Zampa, con Totò.

MARSINA STRETTA sceneggiatura dialoghi interpretazione e regia di Aldo Fabrizi con Lucia Bosè e Walter Chiari.

Altri interpreti: « La Giara » Domenico Modugno, Franca Gandolfi, Salvo Libassi, Carmelo di Giovanni, Tina Manna. « Il Ventaglino » Andreina Paul, Pina Piovani, Mario Corte, Giorgio Costantini, Antonio La Raina; « La Patente » Armenia Balducci, Mario Castellani, Nino Vingelli, Attilio Rapisarda, Anita Durante, Carlo Giuffrè; « Marsina stretta » Luigi Pavese, Carlo Romano, Lauro Gazzolo, Ada Dondini, Giovanni Grasso, Amelia Pellegrini, Paolo Ferrara, Jone Morino, Mariano Bottino - Aiuto registi: Paolo Bianchini, Sergio Leone, Cesare Olivieri, Salvatore Rosso - Segretaria di edizione Serena Benvenuti - Ispett. Prod. Aristodemo Pedri - Operatore macchina: Franco la Torre - Fonico Giovanni Rossi - Segretario prod. Egisto Peyre.

LA TRAMA

« **LA PATENTE** » — Si è sparsa in paese la voce che Rosario Chiarchiaro è un formidabile jettatore. A causa di questa diceria nessuno vuole dargli lavoro. La situazione è drammatica. Egli sporge querela contro due paesani sorpresi a toccare ferro al suo apparire. Dal momento che giuridicamente i due querelati non sono punibili dal codice penale, egli è convinto che la assoluzione dei due costituirà il riconoscimento legale della forza malefica che egli esercita sul prossimo. Solo così potrà farsi pagare dai superstiziosi compaesani, per togliere loro il pericolo della sua nefanda presenza.

« **MARSINA STRETTA** » — Il professor Gori non ha mai indossato in vita sua una marsina, ma quando una delle sue allieve Cesara Reis, va sposa, è costretto ad indossare una vecchia marsina presa in affitto. In casa Reis si trova di fronte ad una triste realtà: Durante la notte è morta la mamma di Cesara. Il prof. Gori riesce a convincere Cesara perchè le nozze siano celebrate ugualmente per rispettare la precisa volontà della defunta che, in vita, aveva sempre sognato di poter morire sapendo sposata la figliola. Il prof. Gori ringrazia il destino di avergli riserbato la tortura di quella marsina capestro che, ben o male, lo ha aiutato a compiere un'opera buona.

« **LA GIARA** » — Don Lolò è un ricco ed avaro proprietario di un grande oliveto. Più per ragioni economiche che sentimentali, è particolarmente orgoglioso di una « giara ». Improvvisamente la giara viene trovata rotta. Zi Dima, il conciapentole, viene ad aggiustarla e per lavorare meglio, entra nella « giara ». Quando è già tornata come nuova, Zi Dima chiede che lo aiutino ad uscire attraverso il collo della giara. E' un guaio. La testa riesce a venir fuori ma le spalle e la gobba, no. Conseguenza: o rompere di nuovo la giara o lasciarvi Zi Dima dentro. Zi Dima dice: Se volete che lo esca dovete mantenermi perchè questo è un vero sequestro di persona. Don Lolò sostiene invece che si tratta di una violazione di domicilio trattandosi di una giara di sua proprietà. Zi Dima viene lasciato in quella penosa situazione nella speranza che si decida a pagare per farsi liberare. Zi Dima, convinto che non vi è altra possibilità chiama dei raccoglitori di olive e regala loro il denaro che avrebbe dovuto sborsare a Don Lolò a patto che essi l'utilizzino facendo baldoria intorno alla giara. In piena notte Don Lolò furibondo per il chiasso piomba nel bel mezzo della festa e con un poderoso calcio manda ruzzoloni la giara. Al termine della corsa la giara si rompe di nuovo in maniera irreparabile, ma per colpa di Don Lolò: Zi Dima è libero, ed ha vinto.

« **IL VENTAGLINO** » — Tuta una giovane e bella provinciale entra in un giardino pubblico con in braccio un suo bimbo di sette mesi. Chiede l'elemosina: ella è venuta in città perchè l'amante le ha imposto di mettersi a fare la balia. Tutto è andato bene fino a quando ha potuto allattare, poi il latte le è venuto a mancare ed ella è stata costretta a chiedere la elemosina. Gli uomini che passano la lasciano gli occhi addosso. Pulibonda, Tuta fa per coprirsi il seno, ma comincia a farsi in lei l'idea che è da stupidi chiedere l'elemosina quando si è giovani e belle. Coi soldi dell'elemosina, acquista un ventaglino di carta e scoprendosi ostentatamente il seno, comincia a farsi vento e sorridere alle persone che passano. Ella ha deciso: la strada dell'onestà non è una strada comoda.

Si rilascia il presente nulla osta a termine dell'art. 10 del regolamento 24 settembre 1923 n. 3287, quale duplicato del nulla osta concesso 22 GEN. 1954 sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne in qualsiasi modo l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2. .....

FILM NAZIONALE AMMESSO ALLA PROGRAMMAZIONE OBBLIGATORIA, AL CONTRIBUTO DEL 10% E D AL CONTRIBUTO SUPPLEMENTARE DELL'8% (2°, 2° ed ultimo comma dell'art. 14 della legge 22-12-1949, n° 958)

p. IL DIRETTORE GENERALE

Il Sottosegretario di Stato

ROMA li - 5 GIU. 1954

P.to ERMINI

N. 47518

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: " I DUE SANCULOTTI „ (colore)

Metraggio { dichiarato 2600 / accertato 2593

Produzione: Flora Film - s. r. l. / Variety Film - s. r. l.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

TRAMA

PARIGI 1789. — Mentre la rivoluzione sta per abbattersi sulla Francia, giungono a Parigi Ciccio e Franco La Capra che, ignari di quanto sta per accadere, cercano fiduciosi una occupazione presso un loro conoscente.
All'arrivo sono notati da un personaggio di Corte, che, trovando Franco molto rassomigliante al conte d'Artois, se lo porta a Corte e se ne serve per controfigura di quest'ultimo per oscuri maneggi politici.
A seguito di tanto, Ciccio e Franco passano molte pericolose peripezie sino a rischiare la ghigliottina.
Ma alla fine vengono salvati dalla Primula Rossa e ritornano in Sicilia.

TITOLI

La VARIETY FILM presenta FRANCO FRANCHI e CICCIO INGRASSIA IN « I DUE SANCULOTTI ».

Una Produzione FLORA FILM - VARIETY FILM.
Realizzata da LEO CEVENINI e VITTORIO MARTINO

con BARBARA CARROL - HEIDI HANSEN - UMBERTO D'ORSI - ADRIANO MICANTONI - ORESTE VIANELLO - LUIGI PAVESE - GIUSTINO DURANO - VALENTINO MACCHI (C.s.c.) - MARY ARDEN - GINO BUZZANCA - VITTORIO CRAMER - SILVANO TRANQUILLI - LUCIANA VINCENZI.

Soggetto, sceneggiatura, dialoghi: Marcello Ciorciolini - Giorgio Simonelli - Dino Verde.
Direttore fotografia: Tino Santoni.
Aiuto regista: Giuliano Carnimeo.
Segretaria edizione: Vittoria Vigorelli.
Operatore alla macchina: Gianni Bergamini.
Tecnico suono: Pietro Spadoni.
Montatrice: Giuliana Attenni.
Ispettori produzione: Manlio Dalla Pria - Sergio Nasca (C.S.C.).
Truccatori: Franco Di Girolamo - Walter Cossu.
Parrucchiera: Anna Cristofani.
Architetto scenografo: Nedo Azzini.
Costumi: delle Case: Tigano - Lo Faro e Veste R.T.C.
Commento musicale di: Piero Umiliani.
diretto dall'autore - *Edizioni Musicali:* Nazionalmusic - Milano:
Direttore produzione: Folco Laudati (A.D.C.).
Regìa: Giorgio Simonelli.
Produzione eseguita negli Stabilimenti della S.p.a. CINECITTA'.
Colori della TECHNICOLOR - TECHNISCOPE.
« Parigi - Luglio 1789. — La rivoluzione sta per abbattersi, come un torrente in piena, sull'arroganza della Nobiltà! ».

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il 12 AGO.1966 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) .....

Roma, li 12 AGO.1966

P. O. C.
IL DIRETTORE DELLA DIVISIONE

IL MINISTRO
f.to SARTI

A. Conti - 7-65 (100.000)

N. 58836

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: "ARMIAMOCI E PARTITE"

Metraggio { dichiarato 2800 / accertato 2790

Produzione: GORIZ FILM S.p.A.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Nazionalità: ITALIANA
Produzione: GORIZ FILM S.p.A.
Regìa: NANDO CECERO
Interpreti: FRANCO FRANCHI - CICCIO INGRASSIA - PHILIPPE CLAY - MARTINE BROCHARD
Distribuzione: CINERIZ DISTRIBUTORI ASSOCIATI S.p.A.

T R A M A

Due italiani vengono naturalizzati francesi il giorno prima dello scoppio della prima guerra mondiale. Vengono subito mandati al fronte, dove i due maldestri creano una serie di guai all'esercito francese. Una bella spia tedesca narcotizza il generale comandante il settore operazione e i due soldati, improvvisati telefonisti, credendo di averlo fulminato con un corto circuito, scappano trascinandosi dietro il corpo del generale creduto morto nell'interno di farlo apparire ucciso in battaglia. Da qui nasce una serie di avventure comiche che terminano con la conquista delle postazioni tedesche da parte dei due sprovveduti.

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il 2 SET. 1971 a termine della legge 21 aprile 1962 n. 161, salvo i diritti di autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1°) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altre e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2°) .....

Roma, li 13 OTT. 1971

PER COPIA CONFORME
IL DIRETTORE DI DIVISIONE
(Dott. Antonio D'Orazio)

IL MINISTRO

F.to EVANGELISTI

cinestampa roma 8-68 tel. 859182

N. 45047

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO del TURISMO e dello SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

Titolo: **I FIGLI DEL LEOPARDO**

Metraggio { dichiarato ..... / accertato 2562

Marca: **ULTRA FILM s.p.a.**
SICILIA Cinematografica s.p.a.

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

La vicenda, ambientata in Sicilia durante la guerra di irredentismo, ha inizio con un mancato assalto dei banditi alla carrozza del marchese Tulicò detto il Leopardo, per il sopraggiungere di un drappello di garibaldini. Il marchese avuta via libera, si reca indi in casa di Maria Rosa per troncare la relazione sentimentale, deciso com'è di passare ad un rapporto fondato su una più utile contropartita economica. A questo punto subentrano in scena i due figli di Maria Rosa, figli che ella non conosceva, e da qui si diparte una serie di avventure rocambolesche, fino al momento in cui la storia ha termine con Maria Rosa che in punto di morte esterna il desiderio di unirsi in matrimonio con il marchese, E, questi, suo malgrado, dopo aver perduto l'occasione di una vantaggiosa sistemazione si ritrova sposato, e nel contempo con due figli a carico.

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso il 24 APR. 1965 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, salvo i diritti di autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservazione delle seguenti prescrizioni:

1) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne in qualsiasi modo l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2) .....

Roma, li 27 APR. 1965

p. c. c.
(Dr. G. De Tomasi)

IL MINISTRO
f.to Micara

s.a.e.t. - roma

26

Mod. 129 (A)

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO del TURISMO e dello SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

Domanda di revisione

39917

23 MAR 1963

Il sottoscritto Adele Greco *residente a* Roma

Via Sommacampagna 28 *legale rappresentante della Ditta* Titanus s.p.a.

con sede a Roma *domanda, in nome e per conto della Ditta stessa, la revisione della pellicola intitolata :* IL GATTOPARDO

della marca : "Titanus"s.p.a. *nazionalità* italiana

dichiarando che la pellicola stessa viene per la prima volta sottoposta alla revisione.

Lunghezza dichiarata metri ..... *accertata metri* 5392

Roma, li ..... p. "Titanus" S.p.A.

U. Terenzi - Roma, Via Marrati, Tel. 820.302

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Goffredo Lombardo presenta Burt Lancaster in un film di Luchino Visconti IL GATTOPARDO con Claudia Cardinale e Alain Delon dal romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa(Feltrinelli Editore-Milano) adattato e sceneggiato da Suso Cecchi D'Amico-Enrico Medioli-Pasquale Festa Campanile-Massimo Franciosa e Luchino Visconti- con Paolo Stoppa- Rina Morelli-Romolo Valli-Mario Girotti-Lucilla Morlacchi- Giuliano Gemma- Ida Galli Ottavia Piccolo- Carlo Valenzano- Brook Fuller- Anna Maria Bottino- Lola Braccini-Marino Masé- Howard N. Rubien-Tina Lattanzi- Marcella Rovena-Rina de Liguoro-Valerio Ruggeri-Giovanni Melisenda-Carlo Lolli- Franco Gulà- Vittorio Duse- Vanni Materassi- Giuseppe Stagnitti- Carmelo Artale-Olimpia Cavalli- Anna Maria Surdo- Alina Zalewska- Winni Riva- Stelvio Rosi- Carlo Palmucci-Dante Posani- Rosolino Bua- Ivo Garrani- Leslie French e Serge Reggiani- Una produzione Titanus- coproduzione Italo Francese Titanus S.N.P.C.=S.G.C.= Aiuti registi: Rinaldo Ricci- Albino Cocco- operatori alla macchina: Nino Cristiani- Enrico Cignitti- Giuseppe Maccari-Tecnico del suono: Mario Messina-Fotografo di scena: G.B. Poletto- Truccatore: Alberto De Rossi- Parrucchiere:Maria Angelina=Amalia Paoletti-Costumi della Ditta Safas- I costumi dei signori Lancaster e Delon sono di Reanda= tessuti della Ditta Filippo Haas e Figli= arredamento:Giorgio Pes, Laudonia Hercolani=costumi di Pieo Tosi= scenografia di Mario Garbuglia= Musica di Nino Rota diretta da Franco Ferrara :un valzer inedito di Giuseppe Verdi=montaggio:mario Serandrei=direttori di produzione:Enzo Provenzali=Giorgio Adriani= realizzato da Pietro Notarianni= fotografia di Giuseppe Rotunno= regia di Luchino Visconti:

NAZIONALE

LA TRAMA: Siamo nel 1860: La Sicilia è in fermento per lo sbarco dei 1000: Uomini nuovi portano idee nuove in una delle più chiuse roccaforti della società feudale. Su questo sfondo storico sociale, si svolgono le vicende di una famiglia dell'alta aristocrazia isolana e del piccolo mondo di religiosi, contadini, ad essa in qualchemodo legati.

Domina la scena la figura di Don Fabrizio Corbera, principe di Salina (detto il Gattopardo) che con occhio disincantato vede il mutare dei tempi, anche se incapace di adegarvisi. Pure segue con benevolenza appena velata da un'amara ironia, il romanzo d'amore fra l'affascinante e opportunista nipote Tancredi e Angelica, la bella e ricca figlia di un rappresentante della "razza nuova".

- -

La IV Sezione della Commissione di revisione cinematografica, riunita il 25 marzo 1963 il film, esprime parere favorevole alla concessione del nulla osta di proiezione in pubblico, senza alcuna limitazione di età. Esprime altresì parere favorevole alla esportazione.

Giuseppe Talamo
E. Wolff
Luigi Luscieri
Ugolini
V. Puppo

Vista la legge 21 aprile 1962, n. 161;

Vista la ricevuta del versamento in conto corrente postale n. 1/11270 *dell' Ufficio* Roma *intestato al Ricevitore del Registro di Roma per il pagamento della tassa di L.* 137.000

Su conforme parere espresso dalla Commissione di revisione cinematografica di 1° grado.

DECRETA

NULLA OSTA alla rappresentazione in pubblico del film Il gattopardo

ed a condizione che siano osservate le seguenti prescrizioni:

1. di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altre e di non alternarne, in qualsiasi modo l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2.

FILM NAZIONALE AMMESSO ALLA PROGRAMMAZIONE OBBLIGATORIA ED AL CONTRIBUTO DEL 16% (legge 31 - 7 - 1956 N.° 897 e legge 22 - 12 - 1959 N. 1097) p. IL DIRETTORE GENERALE

Ai fini esclusivi della revisione, se ne autorizza anche l'esportazione.

Questo film non è soggetto a revisione per l'esportazione.

Roma, li 26 MAR 1963

IL MINISTRO
Folchi

N.B. - Il presente modulo non è valido se non munito del timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo - Direzione Generale dello Spettacolo

N. 43353

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: "MATRIMONIO ALL'ITALIANA"

Metraggio { dichiarato mt. 3.285 / accertato 2974

Produzione: COMPAGNIA CINEMATOGRAFICA CHAMPION S. p. A. Piazza d'Ara Coeli, 1 - Roma

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

A sedici anni Filumena Marturano è finita in una casa chiusa di Napoli, dove durante la guerra conosce Domenico Soriano, un giovane proprietario di un bar-paticceria. Fra i due nasce una relazione che durerà per molti anni. Filumena è innamorata di Domenico e male sopporta l'ambiente equivoco nel quale è costretta a vivere. Domenico decide di farla andare ad abitare in un suo appartementino, poi la impiega come cassiera nel suo bar e infine accetta di portarla nella sua casa dove egli vive con la vecchia madre, dove, in realtà, Filumena è considerata poco più di una serva.

La vecchia madre muore e mentre Domenico si concede lunghe vacanze, avventure Filumena manda avanti il bar, aspettando fedele ogni ritorno dell'amante. Ma i tradimenti di Domenico diventano sempre più sfacciati: ora si è invaghito di una giovane che vuole mettere come cassiera nel bar e sposare.

Un giorno un taxi riporta a casa in stato di incoscienza. Il medico non riesce a capire di che malattia si tratti, ma è evidente che Filumena sta morendo. In un momento di lucidità chiede di vedere un sacerdote. Domenico, toccato dalla drammaticità della situazione, accetta di sposare Filumena in extremis. Appena celebrato il rito, Filumena riacquista le forze. Il suo piano, accuratamente architettato, ha dato i risultati voluti.

Quando Domenico scopre la verità corrono parole cattive, tanto più che Filumena gli rivela di avere tre figli, che d'ora in poi si chiameranno Soriano, come suo marito. E c'è un altro particolare che Domenico non deve ignorare: dei tre giovani, uno è suo figlio, ma Domenico non saprà mai quale sia perchè tutti e tre devono essere trattati allo stesso modo. Domenico, esasperato manda via di casa Filumena e ottiene che il matrimonio sia considerato nullo. Rimasto solo, un dubbio lo tormenta: qual'è suo figlio?

FILM NAZIONALE AMMESSO ALLA PROGRAMMAZIONE OBBLIGATORIA ED AL CONTRIBUTO DEL 15% (Legge 16-2-1953 n. 74) IL DIRETTORE GENERALE

15 LUG 1964

Si rilascia il presente duplicato di nulla osta concesso a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161, e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1ª) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e le scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo, l'ordine senza autorizzazione del Ministero.

2ª) VIETATO AI MINORI DEGLI ANNI 14

P. c. c.
(Dr. C. de Tomasi)

Roma, li 25 NOV 1964

IL MINISTRO
F.to Lombardi

A. Conti - 5-62 (180.000)

Michele, il meccanico, oppure Umberto, lo studente, oppure Riccardo, il guantaio? Cerca di ricordare ogni dettaglio del passato, interroga e studia i tre giovani per scoprire una rassomiglianza, un particolare che gli permetta di riconoscere suo figlio, supplica Filumena di dirgli la verità.
Ma è tutto inutile. Per avere accanto a se suo figlio c'è un solo mezzo. Sposare legalmente Filumena. E Domenico cede.

TITOLI DI TESTA

Interfilm - Carlo Ponti presenta Sophia Loren e Marcello Matroianni in un film di Vittorio De Sica "MATRIMONIO ALL'ITALIANA" - tratto dalla commedia "Filumena Marturano" di Eduardo De Filippo - Sceneggiatura di: Eduardo De Filippo, Renato Castellani, Tonino Guerra, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi- con: Aldo Puglisi, Tecla Scarano, Vito Moricone, Gianni Ridolfi, Generoso Cortini, Rita Piccione, Lino Mattera, Grazia Gresi, Alberto Gastaldi, Anna Santoro, Alfio Vita, D'Onofrio Antonietta, Enza Maggi, Raffaello Rossi Bussola, Mara Marilli (C.S.C.) - Musiche di Armando Trovajoli dirette dall'Autore - Edizioni Musicali A.T.A. - Scenografia di Carlo Egidi - Costumi Sophia Loren e Marcello Mastroianni: Piero Tosi - Montaggio di Adriana Novelli - Ispettore di produzione: Claudio Mancini, Alfredo Melidoni, Elmo De Sica - Segretario: Giorgio Russo - Produzione Napoli: Mario Abussi, Vittorio Bucci - Aiuto registi: Luisa Alessandri, Franco Indovina, Franco Montemurro - Script girl: Elvira D'Amico - Costumista: Vera Marzot - Ufficio Stampa: Matteo Spinola - Operatori alla Macchina: Cristiani Michele, Franco Di Giacomo - Arredatori: Dario Micheli - Fonici: Ennio Sensi e Cauteri - Recordista: Vittorio De Sisti (C.S.C.) - Aiuto Montaggio: Marisa Letti - Trucco Sig.ra Loren: Giuseppe Annunziata, Ada Palombi - Trucco Sig. Mastroianni: Giuseppe Banchelli, Amalia Paoletti - Costumi: Annamode - I vestiti di Marcello Mastroianni sono della sartoria Zenobi - Direttore della fotografia: Roberto Gerardi (A.I.C.) - Organizzazione Generale: Jone Tuzi (A.D.C.) - Prodotto da CARLO PONTI - Diretto da Vittorio DE SICA - Negativo Eastmancolor - Sviluppo e Stampa: Boschi - Stabilimenti: Titanus Appia - Registrazioni: International Recording -
Tutti i personaggi e gli eventi di questo film sono immaginari. Ogni riferimento a fatti, cose, persone della vita reale è puramente casuale.-
Una co-produzione italo-francese: Campagnia Cinematografica Champion s.p.a. - Roma - Les Films Concordia - Paris -

N. 86501

REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

TITOLO: "MATRIMONIO ALL'ITALIANA" II EDIZIONE 1991 - 16/MM

Metraggio dichiarato 1.084

Metraggio accertato 1084 Marca: COMPAGNIA CINEMATOGRAFICA CHAMPION SPA

DESCRIZIONE DEL SOGGETTO

Interpreti: SOPHIA LOREN / MARCELLO MASTROIANNI.
Regia: VITTORIO DE SICA.

TRAMA

A sedici anni Filumena Marturano è finita in una casa chiusa di Napoli, dove durante la guerra conosce Domenico Soriano, un giovane proprietario di un bar-pasticceria. Fra i due nasce una relazione che durerà per molti anni. Filumena è innamorata di Domenico e male sopporta l'ambiente equivoco nel quale è costretta a vivere. Domenico decide di farla andare ad abitare in un suo appartamentino, poi la impiega come cassiera nel suo bar e infine accetta di portarla nella sua casa dove egli vive con la vecchia madre, dove, in realtà Filumena è considerata poco più di una serva. La vecchia madre muore e mentre Domenico si concede lunghe vacanze, avventure, Filumena manda avanti il bar, aspettando fedele ogni ritorno dell'amante. Ma i tradimenti di Domenico diventano sempre più sfacciati: ora si è invaghito di una giovane che vuole mettere come cassiera nel bar e sposare. Un giorno un taxi riporta a casa Filumena in stato di incoscienza. Il medico non riesce a capire di che malattia si tratti, ma è evidente che Filumena sta morendo. In un momento di lucidità chiede di vedere un sacerdote. Domenico, toccato dalla drammaticità della situazione, accetta di sposare Filumena in extremis. Appena celebrato il rito, Filumena riacquista le forze. Il suo piano, accuratamente architettato, ha dato i risultati voluti. Quando Domenico scopre la verità corrono cattive parole tanto più che Filumena gli rivela di avere tre figli che d'ora in poi si chiameranno Soriano, come suo marito. E c'è anche un altro particolare che Domenico non deve ignorare: dei tre giovani, uno è suo figlio, ma Domenico nonn saprà mai quale sia perché tutti e tre devono essere trattati alla stesso modo. Domenico, esasperato, manda via di casa Filumena e ottiene che il matrimonio sia considerato nullo. Ma rimasto solo, un dubbio lo tormenta: qual'è suo figlio? Michele il meccanico, oppure Umberto, lo studente, oppure Riccardo, il guantaio? Cerca di ricordare ogni dettaglio del passato, interroga e studia i tre giovani per scoprire una rassomiglianza, un particolare che gli permette di riconoscere suo figlio, supplica Filumena di dirgli la verità. Ma è tutto inutile. Per avere accanto a se suo figlio c'è solo un mezzo. Sposare legalmente Filumena. E Domenico cede.

RISPETTO ALLA PRECEDENTE EDIZIONE SONO STATE APPORTATE LE SEGUENTI MODIFICHE:

2° Parte: -scena in cui Filumena Marturano è all'ingresso della casa chiusa e viene scelta da un cliente -
mt 2

Autorizzazione valida
solo per pellicole a 16 m/m
ininfiammabili.

Si rilascia il presente duplicato di NULLA OSTA concesso il 16 APR. 1991 a termine della legge 21 aprile 1962, n. 161 salvo i diritti d'autore ai sensi della vigente legge speciale e sotto l'osservanza delle seguenti prescrizioni:

1) di non modificare in guisa alcuna il titolo, i sottotitoli e le scritture della pellicola, di non sostituire i quadri e scene relative, di non aggiungerne altri e di non alterarne, in qualsiasi modo l'ordine, senza autorizzazione del Ministero.

2)

Roma, 16 APR. 1991

Visto per copia conforme
Il Primo Dirigente
della Divisione II°
ESERCIZIO E PROGRAMMAZ.
SPETTACOLI CINEMAT. E TEATRALI
(Dr. Massimo Pallotti)

IL MINISTRO
F.to Luciano Rebulla

STAMPATI PER LA CINEMATOGRAFIA
CORVO - Via Morgagni, 25 - 00161 Roma

Matrimonio all'Italiana

TESTO 1: La Società Champion in data 25 luglio 1964 inoltra richiesta di appello per la revoca del divieto di visione per i minori degli anni 14.

TESTO 2: Un foglio con carta intestata del Ministero riporta delle annotazioni, con firma non leggibile, che riporta:
"E necessario sopprimere le scene:
- 1) di un cliente che dice "io non ho consumato... e la sequenza della mathresse che protesta.
- 2) di Mastroianni che esclama: "ogni volta che abbasso i pantaloni suona l'allarme".
- 3) la sequenza di Mastroianni che palpeggia voluttuosamente le cosce di Sophia.
(...) Ponti se possibile fare i tagli". (senza data)

Il Gattopardo

TESTO 1: Lettera della società Titanus Distribuzione indirizzata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, contenuta nel fascicolo del n.o. 36130: "Con la presente Vi autorizziamo a rilasciare alla San Paolo Film i visti censura per il passo ridotto dei seguenti film:- Io ti amo- Violenza per una monaca- Nel sole- Italiani brava gente- Pronto c'è una certa Giuliana per te- Starblack- Non stuzzicate la zanzara- Se non avessi più te- Mi vedrai tornare- Vendetta di Spartacus- Ragazzo che sorride- Il giorno più corto- Romolo e Remo- Questi fantasmi- Policarpo Ufficiale di scrittura- Totò diabolicus- Maciste nelle miniere di re Salomone.- Il Gattopardo- Franco e Ciccio sul sentiero di guerra- Le meravigliose avventure di Marco Polo."(01.06.1971)

Questa è la vita

TESTO 1: Il film "La patente (Questa è la vita)" n.o. 15863 è costituito da 4 episodi: "La giara" regia di Giorgio Pastina, "Il ventaglino" regia di Mario Soldati, "La patente" regia di Luigi Zampa e "Marsina stretta" regia di Aldo Fabrizi.

TESTO 2: Lettera della Fortunia Films (firma Felice Zappulla) indirizzata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo:"La Fortunia Films (...) chiede con la presente a codesto On.le Ministero l'autorizzazione al cambio del titolo del film.La Fortunia Films ritiene che l'esito commerciale quasi completamente

negativo del film, nonostante gli ottimi nomi dei registi e degli interpreti, fu dovuto al titolo con il quale il film fu editato, titolo che, al lume della esperienza e per concorde parere di noleggiatori ed esercenti, deve considerarsi assolutamente sbagliato.Sarebbe pertanto intenzione della Fortunia Films riproporre al giudizio del pubblico il film (...) con un nuovo titolo (...) di uno degli episodi del film stesso, e cioè LA PATENTE (...)"(27.2.1961)

TESTO 3: Lettera della Sezione VIII Cinematografia indirizzata all'A.G.I.S. e all'A.N.I.C.A.:"Si comunica (...) che in data 22 aprile 1961, la Società "Fortunia Films" è stata autorizzata a cambiare il titolo del film nazionale "QUESTA E' LA VITA" con quello di "LA PATENTE", a condizione che il titolo originario sia mantenuto come sottotitolo e posto in adeguata evidenza su tutto il materiale pubblicitario (...)"

TESTO 4: Nel fascicolo sono conservati alcuni contratti di cessione

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Volumi:

- ABRUZZESE A., *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia 1992.
- ADORNO T. W., HORKHEIMER M., *Dialettica dell'Illuminismo* [1947], Einaudi, Torino 1997.
- ADORNO T. W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa* [1951], Einaudi, Torino 2005.
- ALBERONI F., *Consumi e società*, Il Mulino, Bologna 1964.
- ALMANSI G., *Amica ironia*, Garzanti, Milano 1984.
- ID., *La ragion comica*, Feltrinelli, Milano 1986.
- ANGELINI F., *Petrolini. La maschera e la storia*, Laterza, Bari 1984.
- ARISTOTELE, *Poetica* [334-330 a.C. ca.], D. Lanza (a cura di), Rizzoli, Milano 1987.
- ARGENTIERI M., *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974.
- ARNOLDY É., *Pour une histoire culturelle du cinéma*, Éditions du Céfal, Liège 2004.
- ARVIDSSON A., *Marketing Modernity. Italian Advertising from Fascism to Postmodernity*, Routledge, London-New York 2003.
- BACHTIN M., *Tvorcesto Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965; tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2001.
- BARTHES R., *Miti d'oggi* [1957], Einaudi, Torino 1994.
- BERNARDI S. (a cura di) *Si fa per ridere... Ma è una cosa seria. Aspetti del cinema comico italiano dal dopoguerra a oggi*, La Casa Usher, Firenze 1985.

- BERGSON H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 1900; tr. it. *Il riso: saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano 1991.
- BERTETTO P., *La macchina del cinema*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- ID. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- ID., *Microfilosofia del cinema*, Marsilio, Venezia 2013.
- BILTEREYST D., TREVERI GENNARI D. (a cura di), *Moralizing Cinema: Film, Catholicism and Power*, Routledge, New York 2014.
- BODEI R., *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Feltrinelli, Milano 2002.
- BORDWELL D., THOMPSON K., *Storia del cinema. Un'introduzione*, McGraw-Hill, Milano 2010.
- BORSELLINO N., *La tradizione del comico: letteratura e teatro da Dante a Belli*, Garzanti, Milano 1989.
- BOURDIEU P., *La distinzione. Critica sociale del gusto* [1979], Il Mulino, Bologna 1983.
- ID., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2005.
- BRUNETTA G.P., *Buio in sala: cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia 1997.
- ID., *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- ID., *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1979-82.
- BUSCARINO M., *Dei Pupi*, V. Venturini, F. Taviani (a cura di), Electa, Milano 2003.
- CALABRESE O., *Carosello o dell'educazione serale*, CLUSF, Firenze 1975.
- CALDIRON O. (a cura di), *Totò e la gaia scienza*, Bulzoni, Roma 2004.
- CAPUZZO P. (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2003.

- CARPICEI S. (a cura di), *Pietro Germi. Viaggio nel cinema italiano*, Massenzio, Roma 1995.
- CAROCCI E., *Attraverso le immagini. Tre saggi sull'emozione cinematografica*, Bulzoni, Roma 2012.
- CASETTI F., *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993.
- CHIARINI G., *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Pàtron, Bologna 1979.
- COLARIZI S., *Storia del Novecento italiano*, BUR, Milano 2002.
- COLOMBO F., *Boom. Storia di quelli che non hanno fatto il '68*, Rizzoli, Milano 2008.
- ID., *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998.
- COMAND M. P., *Dino Risi. Il sorpasso*, Lindau, Torino 2002.
- CROCE G., *Tutto il meglio di Carosello, 1957 – 1977*, Einaudi, Torino 2008.
- CURTI R., DI ROCCO A., *Visioni proibite. I film vietati dalla censura italiana (dal 1969 a oggi)*, Lindau, Torino 2015.
- D'AMICO M., *La commedia all'italiana: il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- D'ANGELI C., PADUANO G., *Il comico*, il Mulino, Bologna 1999.
- DE ANGELIS R., *Cafè chantant: personaggi e interpreti*, S. De Matteis (a cura di), La Casa Usher, Firenze 1984.
- DE GAETANO R., (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita,* Vol. 1, Mimesis, Milano-Udine 2014.
- DELEUZE G., *L'image-mouvement*, in Id., *Cinéma*, tome 1, Les Éditions de Minuit, Paris 1983.
- ID., *L'image-temps*, in Id., *Cinéma*, tome 2, Les Éditions de Minuit, Paris 1983.
- DE MATTEIS S., LOMBARDI M., SOMARÉ M. (a cura di), *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi 1890 – 1970*, Feltrinelli, Milano 1980.

- DI PALMA G., *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni, Roma 1991.
- ECO U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1964.
- ELSAESSER T., HAGENER M., *Teorie del film*, Einaudi, Torino 2009.
- EUGENI R., *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*, Vita & Pensiero, Milano 1999.
- ID., *Semiotica dei media: le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma 2010.
- FALDINI F., FOFI G., *L'avventurosa storia del cinema italiano*, Cineteca del Comune di Bologna, Bologna 2009.
- FANCHI M., SAINATI A. (a cura di), *Al cinema: spettatore, spettatori, pubblico*, Vita & Pensiero, Milano 2001.
- FANCHI M., *Identità mediatiche: televisione e cinema nelle storie di vita di due generazioni di spettatori*, Franco Angeli, Milano 2002.
- ID., *L'audience: storia e teorie*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014.
- FERRONI G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1975.
- ID. (a cura di), *Ambiguità del comico*, Sellerio, Palermo 1983.
- FISKE J., *Reading the Popular*, Unwin Hyman-Methuen, Boston (MA) - London 1989.
- ID., *Understanding Popular Culture*, Unwin Hyman, Boston (MA) 1989.
- FOFI G., *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Mondadori, Milano 2004.
- ID., *Il cinema italiano: servi e padroni*, Feltrinelli, Milano 1971.
- ID., *L'immigrazione meridionale a Torino*, Feltrinelli, Milano 1964.
- FORGACS D., GUNDLE S., *Cultura di massa e società italiana (1936-1954)*, Il Mulino, Bologna 1992.
- FORNARI F., *La comunicazione spiritosa. Il motto di spirito da Freud a oggi*, Sansoni, Firenze 1982.

- FREEDBERG D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, G. Perini (trad. di), Einaudi, Torino 2009.
- FREUD S., *Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [1972], vol. V, Boringhieri, Torino, 1981.
- GARINEI L., GIOVANNINI M., *Quarant'anni di teatro musicale all'italiana*, Rizzoli, Milano 1985.
- GIACOVELLI E., *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, Roma 1995.
- GILI J. A., *Arrivano i mostri: i volti della commedia italiana*, Cappelli, Bologna 1980.
- GIUSTI M., *Il grande libro di carosello*, Sperling & Kupfer, Piacenza 1995.
- ID., *Dizionario dei film italiani stracult*, Frassinelli, Milano 2004.
- GUNDLE S., *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995.
- GRAMSCI A., *Quaderni del carcere*, V. Gerratana (a cura di), Vol. 3, quad. 12-29 (1932-1935), Einaudi, Torino 2007.
- ID., *La letteratura popolare* [1929-30], Editori Riuniti, Roma 1993.
- GRANDE M., *Abiti nuziali e biglietti di banca. La società della commedia nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1986.
- ID., *La commedia all'italiana*, O. Caldiron (a cura di), Bulzoni, Roma 2003.
- GROCHOWSKA-REITER A., *Commedia all'italiana come specchio di stereotipi veicolati dal dialetto. Un approccio sociolinguistico*, Peter Lang GmbH 2016.
- GÜNSBERG M., *Italian cinema. Gender and genre*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
- HALL S., *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali* [1980-2000], Meltemi, Roma 2006.
- HALL S., DUGAY P. (eds), *Questions of Cultural Identity*, Sage, London 1996.

- HANNERZ U., *La diversità culturale* [1996], il Mulino, Bologna 2001.
- HERZFELD M., *Intimità culturale: antropologia e nazionalismo*, E. Nicolcencov (trad. di), L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2003.
- HIRSCHMANN E. C., HOLLBROOK M. C., *Postmodern Consumer Research: The Study of Consumption as Text*, Sage, Newbury Park (CA) 1993.
- KATZ E., LAZARSFELD P., *L'influenza personale nelle comunicazioni di massa* [1955], ERI, Torino 1968.
- LACASSIN F., *Pour une contre-histoire du cinéma*, Institut Lumière, Paris 1994.
- LANDY M., *Italian cinema*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- LAVAGETTO M., *Un caso di censura. Il Rigoletto*, Il Formichiere, Milano 1979.
- LE BON G., *Psicologia delle folle* [1895], Longanesi, Milano 1970.
- MAJORANA B., *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania: storia e documenti*, Bulzoni, Roma 2008.
- MARABELLO C., *Malìa. La Sicilia come set cinematografico*, Rizzoli, Milano 2010.
- MASECCHIA A., *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Kaplan, Torino 2012.
- METZ C., *Cinema e Psicanalisi*, Marsilio, Venezia 2006.
- MICCICHÉ L., *Cinema italiano: gli anni 60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002.
- ID., *Cinema italiano degli anni '70: cronache 1969-1978*, Marsilio, Venezia 1980.
- ID., *Patrie visioni: saggi sul cinema italiano, 1930-1980*, Tinazzi G., Torri B. (a cura di), Marsilio, Venezia 2010.
- ID. (a cura di), *Una vita difficile di Dino Risi. Risate amare nel lungo dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2000.

- Ministero per i Beni Culturali e Ambientali in collaborazione con Associazione Antonio de Curtis, *Totò partenopeo e parte napoletano. Il teatro, la poesia, la musica*, Marsilio, Venezia 1998.
- MORA E. (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Vita & Pensiero, Milano 2005.
- MORIN E., *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa* [1962], Il Mulino, Bologna 1963.
- MORREALE E., *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma 2009.
- MOSCARIELLO A., *Gag. Guida alla comicità slapstick. Da Stanlio e Ollio ad Aldo, Giovanni e Giacomo*, Audino, Roma 2009.
- NAPOLITANO R. (a cura di), *Commedia all'italiana. Angolazioni e controcampi*, Gangemi Editore, Roma 1986.
- ORLANDO F., *Due letture freudiane: Fedra e il Misantropo* [1971], Einaudi, Torino 1997.
- ORTOLEVA P., *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- PASOLINI P.P., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 2002.
- PASQUALINO A., *L'opera dei pupi* [1977], Sellerio, Palermo 2008.
- PIEROTTI F., *La seduzione dello spettro: storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Recco 2012.
- QUAGLIETTI L., *Storia economico politica del cinema italiano: 1945-1980*, Editori Riuniti, Roma 1980.
- REICH J., *Beyond the latin lover. Marcello Mastroianni, masculinity and Italian cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2004.
- SALZA G., *Spazzatura. La prima guida mondiale al trash*, Costa & Nolan, Genova 1994.

- SAMMARCO P., *La revisione cinematografica e il controllo dell'audiovisivo: principi e regole giuridiche*, Il Mulino, Bologna 2014.
- SANGUINETI T., *Italia taglia*, Editori Associati, Ancona-Milano 1999.
- SESTI M., *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini e Castoldi, Milano 1997.
- SIMON R. K., *Trash Culture: Popular Culture and the Great Tradition*, University of California Press, Berkeley (CA) 1999.
- SPINAZZOLA V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia (1945-1965)* [1965], Bulzoni, Roma 1985.
- STEIGER J., *Interpreting Film: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1992.
- ID., *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*, New York University Press, London-New York 2000.
- SUBINI T., *La doppia vita di Francesco giullare di Dio. Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, Libraccio, Milano 2013.
- ID., *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Lindau, Torino 2009.
- TEDESCHI TURCO A., *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi*, Cierre Edizioni, Verona 2005.
- TOMASELLO D., *Ma cos'è questa crisi. Letteratura e cinema nell'Italia del malessere*, il Mulino, Bologna 2013.
- VALENTINI P., *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Vita e Pensiero, Milano 2002.
- VENTAVOLI B., *Al diavolo la celebrità. Steno dal «Marc'Aurelio» alla televisione. 50 anni di cinema e spettacolo in Italia*, Lindau, Torino 1999.
- VENTURINI V. (a cura di), *Dal cunto all'opera dei pupi: il teatro di Cuticchio*, Dino Audino, Roma 2003.
- VERDONE M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Comune di Rovereto (Manfrini), Rovereto 1990.

- VIGANÒ D., *Un cinema ogni campanile. Chiesa e cinema nella diocesi di Milano*, Il Castoro, Milano 1997.
- VILLA F. (a cura di), *Cinema e cultura popolare nell'Italia degli anni Cinquanta*, Vita & Pensiero, Milano 1995.

Articoli, interviste, recensioni e saggi:

- ALLEN R., *From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film Theory*, in «Screen», n. 31, 1990, pp. 347-56.
- BERUTTI F., *Fino all'ultimo respiro*, in «Rivista del cinematografo», Vol. XXXVIII, n. 10, ottobre 1965, p. 510.
- BIANCHI P., *Hollywood, Italia*, in «Allegoria», n. 68, luglio/dicembre 2013, pp. 123-131.
- BIAMONTE S. G., *La parte di Petrolini*, in «Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica», Vol. VI, n. 102, gennaio 1953, pp. 43-45.
- BLASETTI A., *Lunario*, in «Rivista del cinematografo», Vol. XXXVIII, n. 10, ottobre 1965, p. 511.
- BRUNETTA G. P., *Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960-1993*, in Id., *Storia del cinema italiano*, Vol. 4, Editori Riuniti, Roma 1998.
- ID., *Un cinema per ogni campanile*, in G. Gori, S. Pivano (a cura di), *Bianco e nero. Gli anni del cinema di parrocchia*, Maggioli, Rimini 1981, p. 29.
- CAPOZZI R., Recensione su *Guido Almansi. Amica Ironia*, in «Quaderni d'italianistica», Volume 7, n. 2, 1986, pp. 258-261.
- CASTELLANI L., *Omerico isterico generico chimerico*, in «Rivista del cinematografo», Vol. XXXIX, n. 4, aprile 1966, pp. 278-280.
- COLOMBO F. (a cura di), *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, numero monografico di «Comunicazioni sociali», I, genn.-apr. 2001.

- ID., *Il mondo in una palla di vetro. L'indagine indiziaria sul prodotto culturale*, in F. Colombo, R. Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, case histories*, Carocci, Roma 2001.
- CORBUCCI G., *I "latrin lovers" delle platee sottoproletarie*, in «Cinema Nuovo», Vol. XVI, n. 186, mar-apr 1967, pp. 114-118.
- DE MATTEIS S., *Per una storia dei generi popolari nel Novecento*, in F. Angelini, *Petrolini. La maschera e la storia*, Laterza, Roma-Bari 1984, pp. 99-106.
- EUGENI R., FARINOTTI L., *Territori di confine. Contributi per una cartografia dei generi cinematografici*, in «Comunicazioni sociali», Vol. XXIV, n. 2, mag-ago 2002.
- FANCHI M., *Pubblici: le molteplici identità dello spettatore cinematografico fra gli anni trenta e gli anni sessanta*, in R. Eugeni, D.E. Viganò (a cura di), *Attraverso lo schermo: cinema e cultura cattolica in Italia*, EdS, Roma 2006, pp. 115-127.
- GHELLI N., *Petrolini, una galleria di tipi umani*, in «Rivista del cinematografo», Vol. XXX, n. 4, aprile 1957, p. 131.
- GHEZZI E., *Postilla su Amarcord*, in «Il falcone maltese: rivista di cinema», Vol. I, marzo 1974, pp. 37-38.
- GIORI M., *Quadri piccanti e spettacoli indecentissimi: la ricezione dell'osceno come attrazione*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, Lupetti, Milano 2008, pp. 267-291.
- GRANDE M., *L'insolito nel popolare*, in V. Zagarrio (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Marsilio, Venezia 1988.

- ID., *Un ballo in maschera*, in A. Ottai, P. Quarenghi (a cura di), *L'arte della commedia. Atti del Convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*, Bulzoni, Roma 1990.
- LAGNY M., *Cinéma et histoire culturelle*, in «Cinémathèque», I, 1992, pp. 7-16.
- LODATO N., *Prolegomeni a Partitissima*, in «Filmcritica: mensile di studi cinematografici», Vol. XVIII, n. 182, ottobre 1967.
- MAJORANA B., *Italia Napoli, parlatrice dell'opera dei pupi catanese*, in «Archivio per la storia delle donne», Vol. 2, M. D'Auria, Napoli 2005, pp. 187-248.
- MANZOLI G., *Cinema popolare, cinema tout court. Il Potëmkin, tra Adorno e Fantozzi e qualche considerazione sul pornografico*, in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma 2006.
- ID., *Diavolo per ridere. L'esorciccio, o l'effetto retroattivo di una parodia perfetta*, in «Cineforum», Vol. XLI, n. 1 (401), gen-feb 2001, pp. 10-11.
- MELDOLESI C., *L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, in Id., *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 17-55.
- PANTIERI J., *Lettera privata a Luigi M. Pignatiello* (Presidente A.C.E.C.), 10 settembre 1971.
- PASOLINI P. P., *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* [1955], Garzanti, Milano 1992.
- ID., *Il caso di un intellettuale*, in Id., *Il caos*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 22-26.
- PELLIZZARI L., *Le lune del cinema*, in «Cineforum», Vol. XLIII, n. 6 (426), giu-lug 2003, pp. 98-103.

- PESCE A., *Contro la dilagante pornografia cinematografica dobbiamo fare tutti qualcosa*, in «Madre», a. LXXVII, n. 5, maggio 1965, pp. 26-30.
- ID., *Cinema d'oggi e disarmo ideologico*, in «Cineforum», Vol. VII, n. 64, aprile 1967, pp. 305-325.
- PIEROTTI F., ROSSI G.M., VITELLA F., *Il cinema nei quotidiani*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX 1954/1959, Marsilio, Venezia 2004, pp. 531-544.
- ROZZONI C., *Il riso di Molière. Teatro e impersonalità*, in «Itinera - Rivista di filosofia e di teoria delle arti», n. 2, 2011, pp. 163-186.
- SEGRE C., *I mondi possibili di Don Chisciotte*, in Critica del testo, IX / 1-2, 2006.
- TRECCA S., *Il racconto filmico del Chisciotte. Due esempi di trasposizione cinematografica del capolavoro cervantino*, in *Critica del testo*, IX / 1-2, 2006.
- VIGANÒ D., *Il progetto cattolico sul cinema: i pionieri*, in R. De Berti (a cura di), *Un secolo di cinema a Milano*, Il Castoro, Milano 1996, p. 139.
- VIGANÒ D., *Vox populi vox Dei. L'opinione pubblica nella Chiesa*, in «Vita Pastorale», a. XCIII, 2 febbraio 2005, pp. 86-87.
- VIGNI F., *La censura*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X – 1960/1964, Venezia-Roma, Marsilio/Edizioni di Bianco&Nero, 2001.

Sitografia:

- Associazione Generale Italiana dello Spettacolo (AGIS), http://www.agisweb.it/.
- Documentario: *Franco e Ciccio – Una coppia in fotografia* di Luca Mancini, in «Il Documento. Raccolta documentari, video inchieste & diffusione cultura», 6 gennaio 2013,

http://ildocumento.it/cinema/franco-e-ciccio-una-coppia-in-fotografia.html.

- GAROFOLI F., *Pasolini: sul dialetto*, in «Pagine corsare - Saggistica», Rai Educational, http://www.pasolini.net/saggistica_PPP&dialetto.htm.
- *I cattolici e il cinema in Italia tra gli anni 40 e gli anni '70*, http://users.unimi.it/cattoliciecinema/.
- GRIMALDI G., *Don Chisciotte e Sancio Panza (1963)*, in «La Cineteca di Caino», http://cinetecadicaino.blogspot.it/2012/01/don-chisciotte-e-sancio-panza-1968.html.
- Italia Taglia, http://www.italiataglia.it/.
- PEZZOTTA A., *Il "popolare" e la marginalità del critico. Appunti e materiali dagli anni Cinquanta al trash*, http://amsacta.unibo.it/3035/1/Il_popolare_e_la_marginalit%C3%A0_del_critico._Appunti_e_materiali_dagli_anni_Cinquanta_al_trash.pdf.
- PIO XI, *Vigilanti cura. Lettera enciclica sul cinema 1936*, http://www.fidae.it/AreaLibera/AreeTematiche/Educazioni/Multimediale/PIO%20XI,%20Vigilanti%20cura.pdf.
- [Redazione], *Cinematografo e moralità pubblica*, in «La Civiltà Cattolica» a. 65, vol. IV, n. 1546, 21 novembre 1914.
- Sale della Comunità. Cinema, Teatro, Cultura (ACEC), http://www.saledellacomunita.it/acec2/s2magazine/index1.jsp?idPagina=1780.
- SUBINI T., *I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica*, in «Arabeschi», n. 6, luglio-dicembre 2015, https://www.academia.edu/17718371/I_cattolici_e_l_osceno_tra_censura_amministrativa_e_revisione_cinematografica_Arabeschi_n._6_luglio-dicembre_2015.
- Unione Cattolica Stampa Italiana (UCSI), http://www.ucsi.it/.