

**«Una verità inafferrabile e d'altronde scontata»
Alberto Sordi come inconscio politico della storia repubblicana:
genealogia e modelli**

Gianni Crippa*

ABSTRACT

In *Cinema e pubblico*, Vittorio Spinazzola dedica un capitolo alla figura di Alberto Sordi, e ne mette in rilievo la natura divistica a dispetto di uno stile recitativo anti-naturalistico. Una particolare teoria della recitazione, che metta al centro il ruolo del corpo dell'attore, permette di comprendere come, proprio in virtù di una simile contraddizione apparente, Sordi sia riuscito al tempo stesso a elaborare film dopo film un macro-personaggio in cui gran parte degli italiani si è identificata e a proporre la ridondanza della sua presenza fisica nella forma del 'ritorno del rimosso', ovvero dell'«inconscio politico» dell'Italia repubblicana.

Parole-chiave. Alberto Sordi; Recitazione; Commedia all'italiana; Vittorio Spinazzola; Inconscio politico

In *Cinema e pubblico*, Vittorio Spinazzola dedicates a chapter to Alberto Sordi, highlighting his star-like nature despite his anti-naturalistic acting style. A particular theory of acting, which places the actor's body at the center, allows us to understand how, precisely by virtue of this apparent contradiction, Sordi managed, film after film, to simultaneously develop a macro-character with whom a large portion of Italians identified, and to propose the redundancy of his physical presence as a 'return to the repressed', that is, the 'political unconscious' of the Italian Republic.

Keywords. Alberto Sordi; Acting; Commedia all'italiana; Vittorio Spinazzola; Political subconscious

* Gianni Crippa, Ricercatore indipendente, gianni.crippa@outlook.it

Teoria. L'attore: un corpo

Alle interpretazioni di Alberto Sordi, Vittorio Spinazzola dedica un intero capitolo di *Cinema e pubblico*, arrivando a concludere che l'attore propone: «Una recitazione a freddo [...], tutta di testa: tendente a un effetto di estraniamento che è agli antipodi del processo di immedesimazione tra attore e personaggio da cui nasce il divo»¹. Nella sua complessità e precisione, tale affermazione sembra avere il potere di mostrare «ciò che rende la teoria [...] desiderabile»². Ossia, se è vero che la riflessione di Spinazzola può essere considerata teoricamente poco strutturata nei suoi presupposti, l'intelligenza delle sue conclusioni invita a collocarla in un orizzonte teorico più articolato per offrir loro un fondamento più sicuro, ma soprattutto per correggere alcune incomprensioni rispetto alla ricaduta del lavoro recitativo di Sordi che emergono in altre parti del capitolo e pervenire a conclusioni più ampie³.

In proposito, a partire da ciò che Richard Maltby definisce la singolare «co-presenza di due identità nello stesso corpo»⁴, si può affermare che le pratiche recitative si collocano tra due polarità – naturalistica e anti-naturalistica – che determinano principalmente una maggiore o minore visibilità dell'attore dietro (o dentro) il personaggio e, quindi, nella necessità per chi analizza la performance di saper attribuire la responsabilità delle dinamiche gestuali al primo o al secondo⁵.

Un passo in avanti rispetto a queste posizioni può essere rintracciato nella riflessione di Ernest Mathijs, che parla della «interpretazione referenziale», in cui: «il referente [...] può [...] essere considerato come la mobilitazione da parte di

¹ V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Go-ware, Firenze 2019, pos. 4869.

² A. TAYLOR, *Introduction: Acting, Casually and Theoretically Speaking*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Id., Routledge, New York 2012, pp. 2-3 (trad. mia).

³ Cfr. M. GRANDE, *Il cinema di Saturno*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 127-131.

⁴ R. MALTBY, *Hollywood Cinema*, Blakwell Publishing Ltd, Malden 1995, p. 383 (trad. mia).

⁵ Cfr. J. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1990, p. 51; C. VINCENTI, *L'arte di guardare gli attori*, Marsilio, Venezia 2007, p. 142; B. KING, *Articulating Stardom*, in «Screen», n. 5, 1985, p. 30; M. GRANDE, *L'ombra e il fantasma*, in *Cinematecnica. Percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, a cura di F. Borin, R. Ellero, Bulzoni, Roma 2001, pp. 215-227.

un attore della propria persona professionale, o persino come un atto diventato culturalmente canonico o cliché⁶. Qui, la riflessione attorno allo specifico delle tecniche interpretative incontra quella più sociologicamente connotata dedicata alle 'star' – il «divo» nelle parole di Spinazzola. Da intendersi come costruito socio-semiotico complesso⁷, la star non può che richiamarsi alla visibilità dell'attore da concepire in termini di immediata riconoscibilità⁸. Tuttavia, secondo Mathijs la riconoscibilità dell'attore, e quindi la sua condizione di star, può dipendere anche da un raccordo di elementi eminentemente testuali e intertestuali. Ed è proprio in quest'ottica che risulta sanata la contraddizione colta da Spinazzola in Sordi, il quale può permettersi di investire in una recitazione anti-naturalistica ma al tempo stesso su tale insistenza semica può fondare una grande riconoscibilità.

È dunque possibile affermare che a qualificare in maniera complessa la carriera sordiana è l'intreccio tra asse sincronico e diacronico delle sue interpretazioni, con la costruzione isolata dei singoli personaggi che intende ricercare l'invisibilità dell'attore e, al contrario, la serie di interpretazioni omogenee che si succedono in maniera frequente, rinforzano la riconoscibilità di Sordi e invitano a tenere insieme i personaggi a cui egli ha dato vita. È ciò che Francesca Cantore segnala spiegando che in Sordi: «Una gestualità ricorrente [...] vale a costruire una sorta di super-personaggio che nel corso degli anni, dei film, delle performance cresce e si evolve con il suo interprete»⁹.

Si può in proposito affermare che Sordi: «torna sempre allo stesso posto»¹⁰ nella stessa maniera del Reale lacaniano. E quindi, se si può pensare ai singoli personaggi come alla catena dei significanti attraverso cui si struttura il desiderio, Sordi assume dunque i tratti della pulsione rimossa e dell'«oggetto piccolo a», da intendersi come 'oggetto causa del desiderio'. Ogni interpretazione sordiana, cioè,

⁶ E. MATHIJS, *From Being to Acting: Performance in Cult Cinema*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 141 (trad. mia).

⁷ Cfr. R. DYER, *Star*, Kaplan, Torino 2009.

⁸ Cfr. P. McDONALD, *Story and Show. The Basic Contradiction of Film Star Acting*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 172.

⁹ F. CANTORE, *Il trasformista. Alberto Sordi, l'Italia, il cinema*, Bulzoni, Roma 2023, p. 144.

¹⁰ J. LACAN, *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi. 1964*, Einaudi, Torino 1973, p. 49.

sembra configurarsi come la volontà da parte del personaggio di prendere le distanze dall'attore e dalla sua presenza fisica, il cui rifiuto si configura perciò come il vero motore della recitazione.

È in proposito ulteriormente chiarificatore ciò che Lacan scrive nelle stesse pagine in merito al meccanismo della ripetizione: «Ripetizione non è riproduzione [...]. La ripetizione appare, inizialmente [come] *la resistenza del soggetto* [...] che diviene [...] ripetizione in atto»¹¹. Perciò, se la ripetizione del corpo della star si configura per lo spettatore come una 'riproduzione', come l'incontro con una presenza che determina il personaggio prima ancora che questo agisca e ne rende ogni movimento una sorta di emanazione o attributo secondario di essa¹², il ritorno del volto di Sordi, al contrario, determina nello spettatore un'attesa per i gesti dei personaggi che dall'attore prendono costantemente – ripetutamente – le distanze.¹³

La dinamica ha tratti spinoziani, per come ce li presenta Gilles Deleuze:

Il corpo è composto da un'infinità di parti estese, che si combinano costituendo i rapporti corrispondenti ad un'essenza. Ma tale composizione non si confonde con essa [...]. Diversamente, l'essenza singolare è un gradiente di potenza, cioè è una soglia di intensità. Spinoza chiama "essenza singolare" una quantità intensiva. Ciascuno di noi è definito da rapporti di composizione tra parti estese, ma anche da combinazioni intensive, l'essenza singolare¹⁴.

In quest'ottica, la presenza del divo rinnova un'intensità individuale, mentre il ritorno di Sordi si configura come una costante ricombinazione delle parti estese e l'identità dell'attore va riconosciuta a partire da quello che Deleuze chiama il «rapporto differenziale» che determina la conservazione di un'individualità anche a fronte delle modificazioni delle parti del corpo, e che trova un decisivo elemento

¹¹ *Ivi*, pp. 50-51.

¹² Cfr. McDONALD, *Story and Show: The Basic Contradiction of Film Star Acting*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 180; S.M. CARNICKE, *The Screen Actor's "First Self" and "Second Self". John Wayne and Coquelin's Acting Theory*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 198.

¹³ Cfr. MALTBY, *Hollywood Cinema*, cit., 2003, p. 395.

¹⁴ G. DELEUZE, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Verona 2013, p. 65.

di raccordo nel rilancio di gesti o guizzi vocali e recitativi consueti¹⁵.

Ciò che si impone sul lungo termine (e che le pagine di Spinazzola non individuano, fermandosi ai film del 1964), è proprio come questa operazione assuma sempre più i tratti di un vero e proprio rifiuto che – ovviamente nell'elaborazione fittizia delle scelte attoriali – procede dal personaggio verso l'attore. Nelle prossime pagine valuteremo: 1) come una simile dinamica emerga già nelle prime interpretazioni di rilievo, 2) quali modelli recitativi caratteristici si impongono in termini diacronici e 3) che significato più ampio si possa assegnare a una simile strategia recitativa.

Sincronia. Due film

Cominciamo soffermandoci su un passo rilevante di *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli¹⁶, ovvero quando il Tenente Gallina reagisce al verso che gli rivolge un militare. Sordi, inizialmente, ride apertamente alle parole del tenente, con la volontà evidente di schierarsi dalla sua parte. La risata, tuttavia, si spegne del tutto in un'inquadratura successiva, precisamente alla frase dell'ufficiale: «Del resto, la voglia di ridere vi passerà fin troppo presto». In questo momento, Sordi spalanca per un istante gli occhi per l'emozione che Paul Ekman definisce una «miscela di paura-sorpresa»¹⁷. La sincerità di questo atteggiamento si contrappone e smaschera l'ipocrisia della risata precedente, la cui natura eminentemente sociale, peraltro, si rivela anche attraverso: «La mancata partecipazione delle sopracciglia»¹⁸.

La reazione sincera, però, si fa percepire immediatamente come un «lapsus gestuale»¹⁹, e la configurazione formale della ripresa è fondamentale in propo-

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 158.

¹⁶ Per tale scelta, cfr. P. McDONALD, *Why Study Film Acting? Some Opening Reflections*, in *More than a Method*, a cura di C. Baron et al., Wayne State University Press, Detroit 2004, p. 32.

¹⁷ P. EKMAN, W.V. FRIESER, *Giù la maschera: Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, Giunti, Firenze 2017, p. 177. Cfr. M. SMITH, *Cinema, evoluzione, neuroscienze. Un'estetica naturalizzata del film*, Dino Audino, Roma 2022.

¹⁸ P. EKMAN, *I volti della menzogna. Gli indizi dell'inganno nei rapporti interpersonali, negli affari, nella politica, nei tribunali*, Giunti, Firenze 2009, p. 137. Per un'interpretazione di natura neurologica pertinente, cfr. W. BROWN, *Is Acting a Form of Simulation or Being? Acting and Mirror Neurons*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di Taylor, cit., p. 112.

¹⁹ EKMAN, *I volti della menzogna*, cit., p. 88.

sito²⁰, visto che Sordi è inquadrato di profilo. Per di più, proprio nel momento in cui sbarra gli occhi, Jacovacci-Sordi lascia cadere le braccia in basso e per risollevarle deve aiutarsi con le mani. Insomma, ciò a cui siamo di fronte è, non solo l'ipocrisia del personaggio, ma principalmente la necessità per quest'ultimo di gestire il proprio corpo a partire da esigenze socialmente connotate e alienanti²¹. Ciò che quindi si delinea è una sorta di inconsistenza corporea che si fa dunque interpretare come un tentativo di esautorare la presenza dell'attore, cui peraltro le mollezze della fisionomia sordiana offrono un'agevolazione.

Se la reazione di Jacovacci si inserisce in quella che Spinazzola, commentando *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini, definisce «una serie di choc puramente emotivi»²², è importante sottolineare come la conseguenza che ne deriva non coinvolge movimenti interiori complessi che conducono a un'evoluzione del personaggio²³. Spinazzola, attento a rintracciare principalmente nella forma della narrazione la capacità di far incontrare: «la ricognizione di una realtà di ingiustizia e miseria [...] con un appello a tutti gli uomini di buona volontà in quanto consapevoli del legame che sempre unisce le vicissitudini del singolo alla sorte comune»²⁴, e quindi critico rispetto al ritorno nella *Grande guerra* dell'«antico mito paternalistico della spontaneità popolare»²⁵, sembra non individuare che le strategie recitative di Sordi si delineano come un'ulteriore dimensione formale in cui le contraddizioni di tono e di trama si compongono in maniera più complessa e significativa, facendo emergere un dato sociologicamente e ideologicamente rilevante: che l'incertezza del personaggio è priva di ogni radicamento psicologico ed è puramente determinata dalla situazione caotica e indecifrabile in cui si trova ad agire.

²⁰ Cfr. MALTBY, *Hollywood Cinema*, cit., p. 409.

²¹ Andrea Bini scrive: «L'alienazione è la chiave che spiega gli sgradevoli personaggi maschili creati da Alberto Sordi». A. BINI, *Male anxiety and psychopathology in film*, Palgrave MacMillan, New York 2015, p. 76. Anche Alberto Zambenedetti sottolinea tale condizione individuando nei personaggi sordiani un «sé fratturato». Cfr. A. ZAMBENEDETTI, *Acting Across Borders: Mobility and Identity in Italian Cinema*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, p. 178.

²² SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4921.

²³ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., p. 6.

²⁴ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 1146.

²⁵ *Ivi*, pos. 4921.

Una simile situazione ritorna anche in *Una vita difficile* (1961) di Dino Risi, nonostante l'apparente sussulto psicologico conclusivo del protagonista interpretato da Sordi, Silvio Magnozzi. Soffermiamoci in particolare sul momento in cui Magnozzi-Sordi decide di non accettare l'offerta molto generosa di un imprenditore, allorché la moglie (Lea Massari) si alza di notte e lo trova in cucina addormentato su una sedia. Appena lo chiama, Magnozzi si sveglia e sbarra gli occhi e guarda quasi in macchina, rivolgendosi praticamente al pubblico extra-diegetico, in una di quelle dinamiche di recitazione «presentazionale» che diventeranno caratteristiche dell'interpretazione sordiana²⁶. La catatonia che deriva dagli occhi sbarrati viene però corretta rapidamente con una postura ambigua delle sopracciglia, che non sono sollevate e perciò non rinforzano l'eventuale espressione di sorpresa estrema o di choc²⁷. È dunque evidente che il personaggio tiene sotto stretto controllo le reazioni fisionomiche, che di lì a poco vengono persino piegate a un'espressione rabbiosa²⁸, e si può pensare che, più in generale, per prendere la scelta, sempre il personaggio abbia addomesticato il corpo (dell'attore) fino a sedarlo, e il sonno e lo sguardo fisso al risveglio sono lì a dimostrarlo.

Dunque, Magnozzi, che certamente a livello strettamente drammaturgico agisce in relazione alle sue idee, mostrando ciò che Spinazzola definisce «una coscienza civica addirittura intemerata»²⁹, in termini recitativi e più ampiamente cinematografici appare più ambiguo, configurandosi come un personaggio le cui «azioni tradiscono un desiderio narcisistico di riconoscimento pubblico»³⁰ e meno tormentato da un profondo dilemma.

«La sovrapposizione dall'esterno del motivo umanitario»³¹ che Spinazzola opportunamente contesta alla costruzione del personaggio interpretato da Sordi,

²⁶ Cfr. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 40.

²⁷ Cfr. EKMAN, FRIESER, *Giù la maschera*, cit., p. 128.

²⁸ Cfr. *Ivi*, p. 119. Rodolfo Sonogo significativamente ricorda come Sordi spingesse perché Magnozzi accettasse i soldi dell'imprenditore, cfr. T. SANGUINETI, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonogo e il suo cinema*, Adelphi, Milano 2015, p. 129.

²⁹ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4921.

³⁰ BINI, *Male anxiety*, cit., p. 129.

³¹ *Ivi*, pos. 4921.

viene dunque indebolita dalla capacità di quest'ultimo di risolvere le scelte solo in superficie, solo a livello del personaggio, escludendo un'eventuale partecipazione dell'attore – e quindi del suo corpo – e ogni riflessione più profonda o privatamente connotata. Insomma, l'ipocrisia non ha minor rilievo soltanto perché si fa carico di valori positivi e questi ultimi non impediscono di fare emergere del personaggio una natura, se non proprio superficiale, quantomeno inesorabilmente alienata.

Se nel finale di *Una vita difficile*, nel rapporto tra lo schiaffo tirato al suo datore di lavoro e gli sguardi rivolti alla moglie, è ancora possibile leggere l'«incoerenza espressiva come un segno di complessità psicologica»³², e individuare perciò il difetto di «autoironia» segnalato da Spinazzola rispetto al film, nel corso della carriera, col prevalere di una gestualità ricorrente, anche momenti simili si faranno intendere sempre più in termini referenziali piuttosto che secondo una prospettiva naturalistica. Ed è proprio in questa maniera che il macro-personaggio finisce per definirsi a partire dalla rimozione della presenza dell'attore, e specificatamente attraverso il rifiuto del suo intervento corporeo.

Ovvero: mentre è sempre più evidente che Sordi c'è dietro i personaggi, è sempre più evidente che questi ultimi ne rifiutano un intervento dall'interno. Procedendo nella sua carriera, quindi, a 'tornare allo stesso posto' sarà semplicemente lui, col suo volto e i suoi gesti che si configureranno esclusivamente come segni – referenziali – della sua presenza, e ogni personaggio costruirà la propria estrema libertà proprio a dispetto di tale ridondanza, da intendersi dunque nella prospettiva del sintomo e del ritorno del rimosso più che della sostanza spinoziana.

Diacronia. Tre modelli

Se la funzione genealogica dei due film analizzati riesce a trovare il suo compimento nei film successivi è soprattutto perché si struttura su tre modelli ben definiti: 1) il ricorso marcato al ruolo delle divise, 2) l'insistenza su una «recita-recitata» o una «recita interna alla recita»³³ secondo la strategia di una regia intradiegetica e, infine, 3) la messa in scena allegorica del corpo ingombrante e fuori controllo.

³² NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 80.

³³ Cfr. M. POMERANCE, *Performed Performance and The Man Who Knew Too Much*, in *Theorizing Film Acting*, a cura di TAYLOR, cit., pp. 62-75.

1) Se già in *La grande guerra* la divisa assolve un ruolo determinante in termini di strutturazione del corpo e quindi della figura del personaggio³⁴, tutto ciò trova l'esito più iconograficamente efficace in *Il vigile* (1960) di Luigi Zampa. Già all'inizio del film, si può notare come Otello investa sull'abbigliamento per conseguire un'identità sociale, se non fosse che la passeggiata per strada con la giacca da camera damascata gli conferisce un carattere ridicolo rispetto al contesto in cui si muove. Si può pensare di riconoscere nei suoi atteggiamenti, ancora di più che in quelli di Nando Moriconi di *Un americano a Roma* (1954) di Steno, quelli di «una sorta di vitellone proletario»³⁵, perché ne ha tutta la supponenza. A derivarne è un corto-circuito evidente col contesto in cui egli agisce, e la divisa si configura proprio come lo strumento per comporre tale condizione.

Appena la indossa, Sordi viene inquadrato in una carrellata ravvicinata verso l'alto, che lo coglie in una postura marziale (una: «posa mussoliniana»³⁶). Le sue stesse parole sottolineano questa vera e propria metamorfosi. La situazione, dunque, è quella solita di un personaggio che lavora contro il corpo dell'attore a cui preferisce una soluzione strutturante che proviene dall'esterno ed è socialmente connotata. In verità, appena inizia a camminare l'ingombro del 'nuovo corpo' si fa sentire e le movenze si rivelano rigide e incerte. L'esoscheletro non svolge immediatamente la sua funzione in mancanza di una consistenza interna, ovvero non può sostituire in maniera totale un corpo assente.

Risulta nondimeno interessante soffermarsi anche su un momento del film in cui Otello non indossa la divisa, ovvero nell'occasione in cui il padre gli confessa di avergli sempre mentito in merito alle proprie gesta eroiche. È proprio il caso di dire che, in questo caso, Sordi nell'alternativa «fare una faccia, essere una faccia»³⁷ preferisce la prima soluzione. Ciò comporta che Otello diventi padrone

³⁴ Anche a partire dall'abbigliamento, è possibile leggere le interpretazioni di Sordi e Gassman secondo i principi presenti in V. AMIEL, *Marlon Brando, et la cape de Balzac*, in *Jeu d'acteur: Corps et gestes au cinema*, C. Damour, PUS, Strasbourg 2016, p. 31.

³⁵ SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4780. Cfr. anche BINI, *Male anxiety*, cit., p.121.

³⁶ *Ivi*, p. 123.

³⁷ M. SESTI, *La maschera e il nulla. Note occasionali per una metafisica dell'attore*, in *L'attore nel cinema italiano contemporaneo. Storia, performance, immagine*, a cura di P. Armocida, A. Minuz, p. 243. Per l'espressione «fare le facce», cfr. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 63.

delle espressioni contro la volontà dell'attore di prestargli una mimica naturalistica, o comunque psicologicamente connotata, investendo inoltre su quella recitazione presentazionale che lo mette in relazione diretta col pubblico del film e che l'impostazione dell'inquadratura asseconda chiaramente.

E probabilmente al pubblico piace proprio questo personaggio che lo interpella direttamente³⁸ e mostra un margine di mobilità di comportamento importante, e il successo del film – Spinazzola parla di trionfo³⁹ – convince Sordi di aver intrapreso la strada giusta per l'elaborazione del proprio personale 'divismo'.

2) Anche il camice bianco del dottor Tersilli può essere considerato alla stregua di una divisa. Tuttavia, in *Il medico della mutua* (1968) di Luigi Zampa, di maggior interesse risulta un secondo modello recitativo-drammaturgico, quello legato alla 'recita-recitata'.

In proposito c'è una scena significativa all'inizio del film. Il medico e la madre (Nadia Primavera) stanno seduti l'uno accanto all'altra sul divano, con quest'ultima che legge un lungo elenco di statistiche per pianificare le mosse successive. Tersilli prima rivolge lo sguardo alla madre, quindi osserva la moglie Teresa (Sara Franchetti). L'esitazione del protagonista non rimanda però a un dilemma psicologico: più semplicemente Tersilli desidera comprendere se la moglie approvi le parole della madre, e si trova perciò sospeso tra due istanze registiche. Gli occhiali che indossa, in proposito, non servono soltanto a proporre un'identificazione con la figura materna, bensì anche a mascherare quei «segnali rapidi» che potrebbero far emergere una posizione più personale⁴⁰.

Se Teresa solleva dall'incertezza Guido e per buona parte del film si sottomette alle istruzioni registiche della suocera, a interferire rispetto al progetto materno interviene un'altra donna matura, ovvero Amelia (Bice Valori), la vedova del dottore che lascia i pazienti al protagonista e ne fa la fortuna (almeno economica). Rispetto a queste due donne, il personaggio appare a tutti gli effetti un fantoccio e Sordi sembra soddisfare a pieno il desiderio di Gordon Craig, secondo cui: «L'attore deve andarsene e al suo posto deve intervenire una figura inanimata

³⁸ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., p. 125.

³⁹ Cfr. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 6691.

⁴⁰ EKMAN, FREISER, *Giù la maschera*, cit., p. 22.

possiamo chiamarla Supermarionetta [...]. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi»⁴¹. È in questa prospettiva che la figura del Dottor Tersilli assume una caratura allegorica rispetto alle dinamiche recitative sordiane e che altrettanto allegorico si configura il suo svenimento che apre il film ma chiude l'intera vicenda. Anche se, in proposito, un esempio certamente più rilevante si può trovare in *Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe compaesana illibata* (1971) ancora di Zampa.

3) Qui Sordi interpreta il ruolo di Amedeo Battipaglia e la caratura allegorica della sua condizione è messa in rilievo già in termini drammaturgici attraverso lo scambio di identità che dà avvio alla vicenda. Amedeo, infatti, per sposare Carmela (Claudia Cardinale) interpreta Giuseppe (Riccardo Garrone), e in questa maniera si trova preso in mezzo tra un corpo che rifiuta e un'identità che desidererebbe conseguire. È proprio tale confusione identitaria che si trova scolpita sul volto del personaggio.

Per tutto il film, Amedeo tiene (quasi) costantemente le sopracciglia alzate senza tuttavia sollevare le palpebre, e ciò: «può [...] indicare una sorpresa meno interessata o vagamente inebetita, ma [...] possiamo prenderla per un indizio di simulazione»⁴². La sua perplessità costante, quindi, sostiene un atteggiamento ipocrita che tuttavia non c'entra con una menzogna deliberata, bensì va intesa come una forma di adattamento sociale su cui gioca certamente un ruolo determinante la sua condizione di emigrato⁴³. Se da un lato si può pensare che Amedeo porti alle estreme conseguenze l'idea che: «una buona interpretazione è ciò che serve per essere accettati e avere successo in società»⁴⁴, dall'altro lato la recitazione referenziale, ovvero il richiamo di atteggiamenti già sperimentati in altri film, apparso altrove magari psicologicamente autentici, trova in questa occasione una sorta di sclerotizzazione che rende l'atteggiamento del personaggio quanto meno ambiguo.

Da ciò peraltro deriva l'impressione che Amedeo reciti in maniera costante per due pubblici: uno intra- e uno extra-diegetico, della cui presenza sembra quasi

⁴¹ G. CRAIG, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 52-53.

⁴² EKMAN, FREISER, *Giù la maschera*, cit., p. 196.

⁴³ Cfr. CANTORE, *Il trasformista*, cit., pp. 147-151.

⁴⁴ BINI, *Male anxiety*, cit., p. 9.

consapevole⁴⁵. Ma alla luce di tale investimento estremo sullo stile presentazionale non importa nemmeno più comprendere se Amedeo sia consapevolmente ipocrita o meno. A contare, semmai, è che non ci sia spazio per fratture attraverso cui l'attore possa esprimere anche sé stesso in un'interpretazione più immedesimata. Ed è forse proprio perché il rifiuto del corpo – ripetiamolo: da intendersi come rifiuto della presenza immedesimata dell'attore nel personaggio – in questa occasione raggiunge i livelli estremi che il corpo di Amedeo si ribella attraverso delle crisi epilettiche⁴⁶.

Conclusione. L'inconscio politico

Dunque, a lungo tenuto a bada o rimosso nella forma di una recitazione meditata, in una certa fase dei film sordiani il corpo ritorna proprio come il rimosso freudiano. Ma tutto ciò non può che essere interpretato in un'ottica storica e sociale, dal momento che il corpo rimosso nella persona di Alberto Sordi si configura come il corpo del macro-personaggio in cui gran parte del pubblico italiano si è identificato⁴⁷. È in questa prospettiva che il corpo rifiutato di Sordi si configura come il corrispettivo della volontà del pubblico italiano di rifiutare un ancoraggio concreto e vincolante al proprio comportamento, per potersi muovere liberamente anche tra scelte contraddittorie.

Proprio come il Reale, Sordi che torna in maniera insistita di film in film si configura come il vero e proprio «inconscio politico» dell'Italia repubblicana nel senso specifico che all'espressione ha assegnato Fredric Jameson⁴⁸. E quindi, coi film di Sordi: «Ci troviamo di fronte a narrazioni [...] in cui la Storia è comunque presente: scopirla, conoscerla equivale a reperirne l'inconscio politico. In questo

⁴⁵ Cfr. NAREMORE, *Acting in the Cinema*, cit., p. 30.

⁴⁶ La gestione del corpo inerte trova la sua rappresentazione allegorica più esasperata in *Un borghese piccolo piccolo* (Mario Monicelli, 1977).

⁴⁷ Cfr. S. RIGOLETTO, *The Italian Comedy of the Economic Miracle: L'italiano medio and Strategies of Gender Exclusion*, in *Italy on screen: national identity and Italian imaginary*, a cura di L. Bolton, C. Siggers Manson, Peter Lang, Bern 2010, p. 34; S. PATRIARCA, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 251.

⁴⁸ Cfr. F. JAMESON, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Garzanti, Milano 1990.

senso, essa non può essere un referente, ma solo una causa assente»⁴⁹. Ecco, se Sordi e il suo corpo sono la Storia secondo questa prospettiva, i personaggi interpretati dall'attore vanno intesi proprio come l'effetto di tale causa assente, e se appaiono come «un costruito in cui entrano in gioco vari impulsi contraddittori»⁵⁰ è perché derivano la loro configurazione prendendo le distanze dalla presenza dell'attore che ogni volta incombe: nota-ma-oscura, familiare-ma-non-troppo – è proprio il caso di dire: *Unheimlich*.

Se alla luce della riflessione di Andrea Bini è possibile pensare al *boom* economico italiano come a un Mito («usando la definizione di Lévi-Strauss di mito come “soluzione ideale di contraddizioni reali”») che si innesta su un «vuoto simbolico» emerso nel secondo dopoguerra, allora Sordi è la declinazione più concreta ed evidente di tale Mito⁵¹. E le interpretazioni di Sordi si rivelano le più adeguate a incarnare una simile condizione epocale nella misura in cui i suoi personaggi – e in ultima istanza il macro-personaggio che deriva dal loro accostamento –, rifiutando il corpo dell'attore, si scavano all'interno proprio il vuoto richiamato da Bini. Dunque, se negli anni in cui comincia a imporsi la commedia all'italiana Sordi può «dare al suo personaggio una dimensione esplicitamente positiva»⁵² e, in questa maniera, può pervenire all'apice della sua celebrità e avviare la sua condizione divistica, è perché ha trovato in un lavoro recitativo capillare – di tipo microfisico – la possibilità di correggere in maniera quasi inavvertibile alcuni tratti narrativi all'apparenza meno criticamente consapevoli rispetto alla realtà sociale italiana.

Tuttavia, «la lacuna nell'ordine simbolico italiano e la verità fittizia che lo sostiene»⁵³ non vanno rimandati esclusivamente alla «scomparsa dei vecchi va-

⁴⁹ M. GATTO, *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 132.

⁵⁰ S. GUNDLE, *The question of Italian National Character and the Limits of Commedia all'italiana*, in *A Companion to Italian Cinema*, in a cura di F. Burke, Wiley Blackwall, Malden 2017, p. 203 (trad. mia). Le dichiarazioni pubbliche di Sordi non hanno aiutato a fare chiarezza rispetto a tali contraddizioni. Cfr. B. PALOMBELLI, *Sordi: i miei personaggi, forse scomodi ma veri*, in «la Repubblica», 8 luglio 1994; G. FOFI, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Mondadori, Milano 2004, p. 181.

⁵¹ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., pp. 8, 108.

⁵² SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico*, cit., pos. 4882.

⁵³ *Ivi*, p. 124

lori»⁵⁴, ma rivelano piuttosto una caratura storico-politica ancora più destabilizzante.

Commentando *Una questione privata* (1963) di Fenoglio, Spinazzola – in questo caso il lucido e raffinato critico letterario – scrive che ciò che si impone nella vicenda è: «una risposta di verità, destinata a rimanere inafferrabile e d'altronde scontata»⁵⁵, che ovviamente, secondo una simbologia nemmeno troppo oscura, da privata diventa inevitabilmente pubblica. Ecco, nel corpo di Sordi e nel suo rifiuto trova espressione, in una maniera ancora più indiretta e per questo ancora più godibile, proprio la consapevolezza che una verità storica condivisa in merito alle vicende che hanno condotto alla nascita della Repubblica esiste ma è inaccessibile, e risulta tanto più determinante quanto più viene rimossa. È in quest'ottica che si può riconoscere – e probabilmente il pubblico istintivamente riconosce – in questi personaggi la figura dell'italiano «liberato dalla storia»⁵⁶.

Così, quando Michele-Moretti in *Ecce bombo* (1978) grida: «Te lo meriti Alberto Sordi», probabilmente intende affermare che l'italiano medio si merita non tanto i personaggi sordiani che ne svelano i vizi profondi, quanto proprio l'attore che come l'inconscio torna ogni volta per sottrarsi, per nascondere la verità originaria su cui poggia la fragilità italiana, e nel frattempo costringe il pubblico a godere di un piacere che ne rivela però la natura meschina. Perché: «Sordi [...] è il nostro io nascosto, è il nostro codice estremo, è la nostra vera realtà. Sordi espone il nostro orrore e anche ci libera dal nostro orrore»⁵⁷.

⁵⁴ Cfr. BINI, *Male anxiety*, cit., pp. 6, 8.

⁵⁵ V. SPINAZZOLA, *Letteratura e popolo borghese*, Go-ware, Firenze 2018, pos. 4148.

⁵⁶ M. GRANDE, *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Milano 2006, p. 76.

⁵⁷ FOI, *Alberto Sordi*, cit., p. 163.