NOMI PROPRI

La camminata di Alberto Sordi

Un omaggio all'attore nel centenario della nascita.

di *Emiliano Morreale* — 13 Aprile 2020

Alberto Sordi simbolo dell'Italia. Specchio di (poche) virtù e (molti) vizi. È vero, perfino banale, e negli anni '80 lo stesso Sordi, con la fortunata antologia televisiva *Storia di un italiano*, si era auto-consacrato in questa direzione, montando ampi brani dei suoi film come se raccontassero un unico personaggio che di volta in volta attraversava un pezzo di storia d'Italia. L'idea era di porsi come figura esemplare dell'italiano nel Novecento: un esempio, se non integralmente positivo, almeno da guardare con indulgenza. In effetti, i film da lui interpretati sono stati proprio questo, in una grande creazione individuale a cui hanno dato fondamentali contributi in molti: Rodolfo Sonego ovviamente, ma anche, di volta in volta, Fellini, Fulci, Monicelli, Steno, Risi, Comencini, Age e Scarpelli, Zavattini. Sordi è questo, ma anche il contrario. Anzi, è questo *perché* è anche il contrario. **È la storia di un italiano, la sua, ma ancor meglio la storia di un iper-italiano, nel senso dell'iperrealismo: un'imitazione allucinata, disturbante**. Lo ha notato con precisione Gianni Amelio: Sordi è un «marziano antipatico» che non fa nulla per consolare, che va «non solo controcorrente, ma contronatura».

Non è un caso che ci metta del tempo a essere accettato dagli italiani. **Forse somiglia**

***troppo*, e in modo troppo originale**. Lo raccontava spesso Monicelli, e lo ricorda il volume recentissimo e documentatissimo di Alberto Anile: a teatro, all'inizio, le sue performance erano così provocatorie che il pubblico reagiva in maniera scomposta, dando in escandescenze, come davanti a un Carmelo Bene del varietà. E al cinema i primi 10-12 anni di carriera sono nerissimi: Sordi è considerato un veleno per il botteghino, tanto che Fellini, pur di averlo nei *Vitelloni* (1953), deve accettare che il suo nome non compaia sui manifesti. Nella commedia leggera degli anni '50 emerge poco a poco come un grumo di cattiveria e di eccesso, un'eccezione: *Il seduttore* (1954), *L'arte di arrangiarsi* (1954), *Un eroe dei nostri tempi* (1955) o *Lo scapolo* (1955), sono già commedia all'italiana quando la commedia all'italiana non c'è ancora: sociale e cattiva, di maschi adulti borghesi infantili e vigliacchi, fino al coronamento de *Il vedovo* (1959).

In molti, a questo punto, sono ammirati e perplessi. Pasolini, poco prima di cominciare a scrivere il soggetto di *Accattone* (1961), nella sua breve stagione di critico su "Il Reporter", lo contrappone come esempio di piccolo-borghese alla popolare Magnani, lo ammira terrorizzato («è un riso di cui un po' ci si vergogna»):

> È la comicità che nasce dall'attrito, con la variopinta e standardizzata società moderna, di un uomo il cui infantilismo anziché produrre ingenuità, candore, bontà, disponibilità, ha prodotto egoismo, vigliaccheria, opportunismo, crudeltà.

E perché diventi un vero grande comico universale gli augura **«un po' di senso critico: un po' di cattiveria intellettuale, finalmente, dopo tanta cattiveria viscerale!»**, ossia, paradossalmente, «quel tanto di pietà, cioè di conoscenza di sé e del mondo», che all'attore manca.

Allo stesso modo si esprime nel '62 Ettore Capriolo, storico del teatro e traduttore (noto alle cronache per essere stato aggredito trent'anni dopo da un estremista islamico che cercava il recapito di Salman Rushdie). Descrivendo il suo personaggio come «la maschera perfetta dell'italiano degli anni cinquanta, democristiani al potere, inchini al parroco, un pizzico di dolce vita e tanto, tanto, sottogoverno», insomma **un misto di «mammismo, conformismo e provincialismo»**, Capriolo così conclude, con acute notazioni tecniche:

> Potremmo dire che **Sordi non *vive* il personaggio, ma lo *racconta* come se si trovasse al caffè e dovesse descriverlo agli amici**. È, lo sanno tutti, il principio basilare della recitazione epica nella gloriosa formulazione brechtiana della "Scena di strada", ma è anche, e soprattutto (almeno nel caso specifico), la tecnica dell'attore di varietà che, costretto dalle esigenze del mestiere a interpretare tutta una serie di sketch, non può evidentemente immedesimarsi in ognuno dei suoi personaggi e che, proponendosi intenti più o meno satirici, deve necessariamente controllare lo sviluppo di ogni figura tenendo conto delle reazioni immediate del pubblico.

Quando il discorso sembra farsi più serio, chiosa il critico, Sordi taglia verso l'epigramma, e proprio questo gli impedisce di fare un salto.

Capriolo e Pasolini scrivono proprio nel momento in cui Sordi sta facendo il salto invocato e previsto. Infatti già un paio d'anni dopo, dando conto della "commedia all'italiana", il corrispondente di "Positif" mette al centro proprio Sordi e l'evoluzione del suo personaggio, sottolineando la novità di titoli come *Mafioso* e *Una vita difficile*, e il suo diventare pienamente "nazionale". E anche Mario Soldati, recensendo *Il maestro di Vigevano*, nota la crescita dell'attore, che nella prima fase sembrava anche a lui ingabbiato da un eccesso di dinamismo:

> Ci pareva, insomma, che oltre la portentosa facilità mimica di Sordi, oltre il suo ritmo elettricamente anticipato e sincopato, oltre la sua recitazione tecnicamente umanissima, non ci fosse niente, o molto poco: che uno degli attori più comunicativi del mondo non avesse niente, o molto poco, da comunicare.

Come nel sonetto del Belli: «...'Na pisciatina, 'na sarvereggina / e 'n zanta pace ce n'annamo a letto».

Paradossalmente, **Sordi diventa l'italiano-tipo nel momento di maggior fiducia nelle sorti del nostro Paese**. **E la sua ricchezza è proprio di mostrarne le speranze e le ombre**. Tra *Un americano a Roma* (1954) e il suo esordio alla regia (*Fumo di Londra*, 1966)

ci sono oltre 50 film, di cui una ventina memorabili. È negli anni del miracolo economico che i caratteri incarnati da Sordi entrano in consonanza perfetta con l'Italia. Sono gli anni in cui "Alberto Sordi" può anche farsi fucilare dagli austriaci (*La grande guerra*, 1959), imbracciare il mitra e lanciarsi nella Resistenza (*Tutti a casa*, 1960), o schiaffeggiare Claudio Gora commendatore simbolo del boom più rapace (*Una vita difficile*, 1961). Solo lui, d'altronde, può permettersi destini così abietti: fare il killer per Cosa Nostra (*Mafioso*, 1962), vendere orfani agli americani (*Il giudizio universale*, 1961) o letteralmente il proprio occhio (*Il boom*, 1964), pur rimanendo miracolosamente nell'ambito della commedia.

La sua recitazione si fa sfumata, nella direzione di una maggior verosimiglianza e aderenza ai personaggi. **Il Sordi iniziale rimaneva un corpo felicemente estraneo ai film**, scantonava con quel "brechtismo da varietà" di cui parla Capriolo verso l'*a parte* o la danza (la sua camminata spostato in avanti, molle e sbilanciata, è l'epitome di una disinvoltura che letteralmente si sporge verso gli altri prepotente e vistosa, ma in fondo disadattata), con picchi isterici che rendono a tratti il suo infantilismo quasi *queer*. Nei film dei primi anni '60 invece il suo eccesso viene smorzato, o piuttosto reso funzionale. **Rimangono, nei film di quel periodo, scatti e scarti, innalzamenti di tono stridulo, ma alternati a improvvisi sottotono, momenti in cui l'attore è del tutto al servizio del personaggio**. Esemplare una scena, quasi invisibile a una prima occhiata, di *Tutti a casa*, film in cui sembra che letteralmente si segua il passaggio di Sordi da maschera comica (all'inizio, saltellante in divisa) a personaggio.

Quando il tenente Innocenzi incontra un gruppo di suoi soldati proletari, che lo criticano per essere fuggito, ha un momento di reazione sopra le righe, torna il comico puro che "fa" il tizio colto in castagna (è quello «speciale falsetto di gola» di cui parla Maurizio Grande, che «svela a tradimento la viltà del personaggio, doppiata a sorpresa dalla risata di petto, che funziona come una clausola irridente agli sforzi del personaggio per dare credito alle sue parole»). Ma, complice anche un raccordo di montaggio frettoloso, nell'inquadratura successiva l'attore ha cambiato posizione ed espressione: ha le spalle più basse, il volto compresso, accigliato, e interpreta il prosieguo della scena in maniera diversa, come se la recita sociale gli fosse più pesante, più amara. Se è vero, come scrive Grande, che «Sordi è perfettamente consonante con lo *spirito del travestitismo* che tiene in vita i suoi eroi smargiassi, nei quali il travestimento incessante mira a far perdere le tracce di una possibile identità psicologica e sociale», **nei film del boom l'infantilismo e il travestitismo, a confronto con la storia e società, diventano drammatici**. **E nel decennio successivo la sua maschera muta ancora**.

La sua stagione felice declina quando l'attore comincia sciaguratamente a dirigere i

propri film, spesso sprecando spunti notevoli. Dalla metà degli anni '60 i ruoli memorabili sono più radi: *Il medico della mutua* (1968), in parte il trafficante d'armi di *Finché c'è guerra c'è speranza* (1974), e soprattutto *Lo scopone scientifico* (1972) di Comencini, mirabile quartetto d'attori e kammerspiel di lotta di classe. **A quel punto la maschera si scinde e si polarizza: è Vittima** (*Detenuto in attesa di giudizio* e *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata*, 1971), **o Mostro che diventa Vittima** (*La più bella serata della mia vita*, 1973), **o Vittima che diventa Mostro** (*Un borghese piccolo piccolo*, 1977).

L'espressione-tipo è sempre più spaurita: spalle chine e braccia aperte; occhi sgranati, voce rotta, implorante, come sull'orlo di un pianto plateale, da mendicante. L'italiano di Sordi finisce idealmente con *Un borghese piccolo piccolo*, atroce capolavoro (e colpisce che Monicelli nel finale mandi la vittima-mostro Sordi, ormai divenuto un presumibile serial killer, a pedinare e forse uccidere un ragazzo che è Ettore Garofolo, il figlio di *Mamma Roma*). Dopo, l'attore non creerà più maschere e personaggi memorabili, se non in riepiloghi quasi filologici come certi episodi dei *Nuovi mostri* (1980) o *Il marchese del Grillo* (1982), che va alle origini del suo mondo, alla Roma papalina di Belli.

Sordi attore e personaggio è infatti un grande riassunto esasperato della nostra storia, nel mimetismo e nell'eccesso. Goffredo Fofi, all'inizio della sua caleidoscopica monografia, situa idealmente la nascita dell'attore sotto la congiunzione astrale degli incontri romani tra Gogol' e Belli — due conservatori anarchici, grotteschi e massimalisti*. E forse non si può più ridere con Sordi, nell'Italia di oggi. O forse sì, ma come di un mondo lontano, in cui l'orrore del suo personaggio si integra con la testimonianza di un paese vivo e con il sogno di un "paese mancato".

Riferimenti bibliografici

A. Anile, *Alberto Sordi*, Edizioni Sabinae, Roma 2020.
E. Capriolo, *Il personaggio Alberto Sordi*, in *Film 1962*, a cura di Vittorio Spinazzola, Feltrinelli, Milano 1962.
G. Fofi, *La comédie du miracle*, "Positif", n. 60, maggio 1964.
G. Fofi, *Alberto Sordi, L'Italia in bianco e nero*, Mondadori, Milano 2000 (contiene anche il saggio di Gianni Amelio, *Sordi contronatura*).
M. Grande, *Costruttori di maschere* (1990), poi in Id., *Il cinema di Saturno*, Bulzoni, Roma 1992.
P.P. Pasolini, *La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono*, "Il Reporter", 19 gennaio 1960, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999.
M. Soldati, *Sordi e Petri*, "L'Europeo", 19 gennaio 1964, poi in Id., *Da spettatore*, Mondadori, Milano 1973.

* Quando lavoravo alla Cineteca Nazionale, durante l'inventario del Fondo Sordi finirono per diversi mesi nella mia stanza i volumi di proprietà dell'attore: fra tanti romanzi di Soldati, campeggiava il primo tomo dell'antologia *Gli anarchici*, curata nel 1971 da Gian Mario Bravo per la Utet. È difficile immaginarsi Sordi appassionato lettore di William Godwin o Max Stirner, ma quella scritta oro sul dorso rosso faceva

comunque, lì in mezzo, una curiosa impressione.

> Alberto Sordi, Roma 1920 – Roma 2003