

L'ORDINE DEI DISCORSI

Prospettiva mancata per un neorealismo metatestuale

Preso dalla vita. Una commedia del neorealismo di Dino Risi e Fabio Carpi.

di [Francesco D'Asero](#) – 13 Marzo 2022



– È un miracolo – mormora Assunta
– No, – ghigna Fantoni spalancando la bocca da ranocchio,
– è il cinema.

Dino Risi, Fabio Carpi

La scelta di pubblicare *Preso dalla vita. Una commedia del neorealismo*, uno dei tanti progetti mai realizzati di Dino Risi, ha oggi un valore inestimabile. Non solo perché consente di riscoprire l'ennesimo testo di sagace ironia di uno degli autori di riferimento della commedia cinematografica italiana, ma in modo particolare perché permette di gettare, a distanza di più di mezzo secolo, uno sguardo inedito sul panorama produttivo della stagione più fertile e vitale del nostro cinema, quella del neorealismo, attraverso la prospettiva (coraggiosa, per molti aspetti) dell'opera «metatestuale». **In *Preso dalla vita*, titolo del film nel film che rimanda direttamente a un certo modo di concepire e teorizzare il cinema, queste due direttrici complementari rappresentano i principali**

strumenti della riflessione del regista e dello sceneggiatore Fabio Carpi (firma di molti dei successi di Risi, da *A porte chiuse* a *Il vedovo*, sino a *Vedo nudo*) che mirano a realizzare uno spaccato, di consueta intelligenza caustica, sullo stato dell'arte cinematografica nazionale ai postumi dell'esperienza neorealista. La spinosa tematica, affrontata con l'inequivocabile piglio satirico del cineasta milanese, è al centro del trattamento del 1959 (frutto di molteplici stesure pregresse che fanno risalire l'idea del film almeno ai primissimi anni cinquanta) recentemente [editato](#) dalla collana *Dillinger - scrigni di cinema* (ETS) diretta da Augusto Sainati, già artefice nel 2016 della divulgazione del [progetto](#) (mai realizzato) di Mario Monicelli e Furio Scarpelli in onore di Niccolò Paganini.

Steve Della Casa e Matteo Pollone, curatori del volume, guidando il lettore all'interno della narrazione, conducono un'analisi efficace del rapporto tra Risi e i due elementi sollevati dalla sua commedia: la prima parte della sezione introduttiva, elaborata da Della Casa, rappresenta un breve ma accurato *excursus* sul contrastato rapporto tra l'opera risiana (e più in generale di quella dell'intera generazione di registi che darà vita alla commedia all'italiana) e il fenomeno neorealista, evidenziandone gli esiti più significativi e il travagliato rapporto con la ricezione critica; la seconda, frutto delle riflessioni di Pollone, ha come obiettivo quello di contestualizzare la componente autoriflessiva all'interno del cinema di Risi, elemento determinante che accompagna la sua produzione dai debutti nella forma breve di *Buio in sala* (1950) fino ai lungometraggi della maturità artistica *Telefoni bianchi* (1976) e *Sono fotogenico* (1980).

Non è la solita idea.

Tutti sono capaci di avere un'idea. Ma questa è un'idea produttiva. Si tratta di mettere in piedi un film partendo da zero. Senza una lira. Anche la storia è secondaria. L'importante è l'idea.

- È anche un'opera buona, non puoi negarmi il tuo aiuto. Ricordati che un giorno o l'altro potresti trovarti anche tu nelle sue condizioni...

Ha cominciato così, sempre allo stesso modo, una decina di telefonate. E sei hanno risposto di sì, che ci stanno: sei colleghi, uno sceneggiatore, un operatore, un paio d'attori e due attrici fuori moda, sei vecchi amici sono disposti a fare "l'opera buona", a dare una mano a Leone Rosati, uno dei Maestri del neorealismo, per tornare a galla.

È questa l'idea produttiva di Fantoni. Recuperare un grande nome, Leone Rosati, riportarlo alla ribalta, dargli la possibilità di fare un altro dei suoi grandi films

(Risi, Carpi 2021, p. 22).

Il legame tra gli autori della commedia italiana e la modernità cinematografica del dopoguerra rappresenta da sempre un'annosa questione sulla quale tutt'oggi è difficile far chiarezza. Racconta Marco Risi, all'interno della prefazione che precede le osservazioni dei due curatori, che suo padre, a differenza di molti colleghi (celebre fu il caso di Luigi Comencini), non disdegnasse in alcun modo la definizione di "neorealismo rosa" e che al contrario considerasse i suoi film del dopoguerra come «il racconto di come vivevano i giovani del popolo negli anni cinquanta» (*ivi*, p. 5), così come sosteneva che «era impossibile non considerare *Il sorpasso* come un film che sapeva raccontare alla perfezione gli anni sessanta, con il boom economico e tutto quanto ne conseguiva» (*ibidem*).

Intervistato da Tatti Sanguineti nel 2006 in merito al rapporto con la contemporaneità artistica della prima parte della sua carriera fu lo stesso Risi a dichiarare: «**Il neorealismo l'ho fatto perché lo facevano tutti. Perché neorealismo voleva dire non avere i soldi per fare un film**». Nascono così, sia per necessità produttive e sia per volontà autoriale, pellicole che riescono a coniugare, con grande maestria, le forme della commedia popolare con gli stilemi neorealisti, ottenendo risultati spesso poco apprezzati dagli esegeti ma di grande successo commerciale: *Il segno di Venere* (1955), *Pane, amore, e...* (1955), *Poveri ma belli* (1956), *Belle ma povere* (1957) e molti altri. Ancor prima, a soli tre anni di distanza dal cupo affresco del sistema divistico hollywoodiano offerto da *Viale del tramonto* (Wilder, 1950), Risi aveva ribaltato quell'immaginario attraverso *Il viale della speranza* (1953) – nome oltremodo romantico per definire la via Tuscolana, che congiunge il centro urbano agli stabilimenti di Cinecittà – trasferendo sul grande schermo le ambizioni di tre aspiranti attrici che si scontrano con la cinica realtà del mondo dello spettacolo.

Seppur l'idea alla base del secondo lungometraggio diretto da Risi non fosse completamente inedita – un precedente di chiara fama è rappresentato inevitabilmente da *Bellissima* (Visconti, 1951), che già aveva restituito un punto di vista critico nei confronti del neorealismo – ***Il viale della speranza*, unico esemplare drammatico nella filmografia di Risi degli anni cinquanta, anticipava alcune delle tematiche affrontate poi in *Preso dalla vita*: dalla dilagante disoccupazione dell'Italia postbellica alle insidie illusorie create dalla settima arte.** Ed è lo stesso trattamento scritto con Carpi a delineare, a sua volta, un simbolico ponte tematico con molte delle atmosfere ricorrenti nel cinema di Risi: basti considerare l'ambientazione descritta nelle prime pagine del volume, una metropoli immersa nel caldo estivo che anticipa gli incipit di molte pellicole

future, dal più noto *Il sorpasso* (1962) fino ad arrivare a *L'ombrellone* (1965).

È un pomeriggio d'estate. Roma affoga in un'afa torpida e sonnolenta. Le strade deserte battute dal sole guidano l'occhio verso le fontane barocche. Sembra lo scenario di una città morta. Giacomo Fantoni è l'unica cosa viva che si muova nella grande piazza deserta ai limiti dei Parioli. Corre coi suoi cento chili di grasso, suda e corre stringendo al petto una borsa di cuoio finché non raggiunge un taxi e vi crolla dentro accasciandosi contro il sedile (*ivi*, p. 5).

Ironia della sorte: a pochi anni di distanza, nella sua variante femminile, in *Preso dalla vita*, episodio (anch'esso basato su un grottesco meccanismo metalinguistico) del più celebre *I mostri* (1963), **il dogma neorealista del "non attore" viene tradotto testualmente nel rapimento coatto di una anziana interprete letteralmente "presa" dalla strada.**

Riferimenti bibliografici

F. Scarpelli, M. Monicelli, *Storia meravigliosa di Niccolò Paganini. Un progetto per un film non fatto*, a cura di G. Scarpelli, Edizioni ETS, Pisa 2016.

Dino Risi, Fabio Carpi, *Preso dalla vita. Una commedia del neorealismo*, a cura di S. Della Casa, M. Pollone, Edizioni ETS, Pisa 2021.