

Una vita difficile? La società dei consumi secondo Dino Risi

A difficult life? The consumer society according to Dino Risi

Italian cinema describes with considerable attention the profound transformations that took place in relation to consumer goods and practices between 1950 and 1973. Dino Risi is one of the most sensitive directors in representing the Italians' adaptation to this rapidly changing context. My essay analyses some of his movies, directed between 1957 and 1968 – from the beginning of the economic boom to the years of student protests – to understand Risi's perspective both on Italian habits of that period and the relation of this new lifestyle with different aspects of material culture.

Keywords: 1) Dino Risi; 2) Italian cinema; 3) consumer goods; 4) Italian style comedy; 5) lifestyles.

Durante il venticinquennio che si estende dal 1950 al 1973 la crescita economica fa segnare nel nostro Paese un incremento record con un'autentica impennata del reddito medio pro capite e della spesa sostenuta per i consumi. Nello stesso periodo mutano sensibilmente le abitudini degli italiani e si diffondono sempre più massicciamente i beni durevoli, a partire dagli elettrodomestici e dalle automobili. Il cinema racconta con notevole attenzione i profondi cambiamenti intervenuti in relazione alle pratiche e ai beni di consumo: infatti, se da una parte molti film conferiscono ai prodotti commerciali un'importanza e un peso finora sconosciuti sul piano figurativo, dall'altra tematizzano il modo in cui quegli stessi prodotti incidono sull'esistenza dei cittadini attraverso l'acquisizione di abitudini e stili di vita inediti, al punto tale da riconfigurare in misura significativa gli orizzonti della loro esperienza.

Se è vero che «come un filo rosso, i consumi corrono lungo tutte le vicende del paese, contribuendo a creare un'identità e a dare un linguaggio comune agli italiani» (Scarpellini 2008, VIII), il progetto di ricerca Prin 2017 *Il pollo ruspante Il cinema e la nuova cultura dei consumi in Italia* - all'interno del quale il presente saggio si iscrive - intende dare risposta a una serie di domande: in che modo il nostro cinema ha raccontato il processo di adattamento da parte degli individui a un contesto in via di progressiva trasformazione così rapido e intenso da rischiare di risultare traumatico per i soggetti interessati? A predominare è stata la capacità di previsione, il rispecchiamento dell'esistente, la parodia, o magari uno sguardo critico se non addirittura polemico? E ancora, è lecito individuare un mutamento tendenziale di prospettiva nell'ottica con cui è stato rappresentato il vissuto quotidiano così strettamente legato ai diversi aspetti della cultura materiale?

Ovviamente non è possibile fornire una risposta definitiva a tali questioni; tuttavia, riteniamo sensato delimitare il campo d'indagine al genere commedia, tendenzialmente il più attento nel rappresentare i modelli comportamentali in via di diffusione all'interno di una società ancora in larga misura di stampo tradizionale, almeno nel corso degli anni Cinquanta. In particolare, ci pare opportuno concentrarci su alcuni film diretti da Dino Risi, forse in assoluto il regista maggiormente dotato di una sensibilità quasi raddomantica nel cogliere le dinamiche socio-economiche e i loro effetti nella cosiddetta «età d'oro del capitalismo». Questa sua spiccata propensione a osservare con sagacia le abitudini e gli stili di vita dei suoi simili gli ha permesso di restituirne una visione

personale ma al contempo profondamente radicata nella realtà quotidianamente sperimentata dagli italiani¹.

Naturalmente, l'immagine che nei suoi film emerge non è mai speculare rispetto all'universo sociale raffigurato ma è frutto della mediazione di una serie di spinte di diversa natura, talora contrastanti². A questo proposito, ci sembra pertinente considerare il cinema «come un “diario collettivo”, cioè una forma di biografia nazionale che contiene i contributi e le annotazioni di un intero popolo» (Gundle 2021, 12), soprattutto nei decenni della nostra ricerca, durante i quali «il medium occupava una posizione centrale nella comunicazione sociale» (*ibid.*). Questa considerazione espressa recentemente da Stephen Gundle risulta particolarmente calzante per l'opera di Risi e per alcuni suoi film in modo specifico³. Cominceremo esaminando la trilogia costituita da *Poveri ma belli* (1957), *Belle ma povere* (1957) e *Poveri milionari* (1959), che si colloca alle soglie del boom economico. Proseguiremo con *Il sorpasso* (1962) e *Il giovedì* (1964), realizzati in una fase immediatamente successiva alla vertiginosa crescita, apparentemente inarrestabile, vissuta dal nostro Paese in quegli anni. E concluderemo con *Il profeta* (1968), girato quando ormai i limiti del boom condotto a marce forzate erano evidenti e ancor più evidenti apparivano i relativi costi che i singoli individui dovevano sobbarcarsi sul piano umano e sociale.

Il benessere imminente

Un elemento che subito colpisce nella trilogia di *Poveri ma belli* è la scelta di raccontare l'itinerario tracciato dai quattro giovani coprotagonisti di tutti e tre i film come se ciascuno di questi ultimi fosse parte di un unico macrotesto, volto a restituire un segmento cruciale della vita condotta da Salvatore, Romolo, Annamaria e Marisa. Per cui la tentazione, rischiosa ma quasi irresistibile, è quella di assistere alla loro parabola esistenziale (dall'adolescenza fino al matrimonio) come se, in filigrana, questa alludesse al cammino percorso dall'intera società italiana – soprattutto dalle giovani generazioni - in un momento di trasformazione profonda e di intensa crescita sul piano socio-economico. L'atmosfera gioiosa e spensierata comunicata dalle vicende narrate da Risi restituisce la sensazione di uno sguardo ottimistico e tutto sommato complice con cui i tre film osservano il vivace microcosmo capitolino agitato da stimoli e pulsioni che rinviano a fenomeni di portata ben più ampia.

Poveri ma belli, realizzato grazie a un'operazione *low cost* pianificata a tavolino dal produttore Goffredo Lombardo e dalla Titanus, si trasforma in un esempio virtuoso a cui guardano con estremo interesse gli addetti ai lavori del nostro cinema. Forse è proprio il calcolo rigoroso degli ingredienti da impiegare per tentar di conseguire il massimo risultato con il minimo sforzo sul piano finanziario – la realizzazione di un film popolare a basso budget – a spiegare la felice coesistenza di peculiarità

¹ La particolare acutezza di Risi nell'osservare il comportamento degli individui appare coerente con una sua confessione che equivale a un'autentica dichiarazione di poetica (Dino Risi 2004, 232): «Avrei voluto sempre essere invisibile, anche da ragazzo. Mi piaceva guardare la vita degli altri [...]. E mi sarebbe piaciuto guardare i film che passano nell'anticamera del cervello di ognuno di noi [...]. Guardare la vita. E i suoi colori».

² A proposito dell'immagine offerta di una determinata società sullo schermo, vengono in mente le riflessioni contenute in una monografia pubblicata molti anni fa da Pierre Sorlin. Secondo lo studioso francese, i film «costituiscono uno degli strumenti di cui una società dispone per mettersi in scena e mostrarsi» (Sorlin 1979, 312); del resto, «quello che troviamo al cinema è una proiezione, una rappresentazione costruita, il contrario di un'immagine ingenua. Il film mette in scena il mondo e per questo è uno dei luoghi in cui continuamente prende forma l'ideologia» (*ivi*, 311).

³ Uno dei più acuti esegeti dell'opera del regista ha osservato: Dino Risi «è un agnostico che crede nella vita come manifestazione biologica e, quindi, ama rappresentare tutto ciò che è vivo e vitale, osservarne i movimenti dinamici e le connessioni con i suoi simili e con il mondo fisico. Egli osserva, scruta, colleziona personaggi e comportamenti» (Viganò 1977, 19).

solo apparentemente inconciliabili. Perché nel film la precisione geometrica con cui si dispiega il racconto coesiste con una verve tuttora coinvolgente, frutto della capacità di restituire il senso di apertura insito in uno spaccato sociale ormai pronto ad assimilare stili di vita del tutto inediti⁴.

Le vivaci schermaglie sentimentali che animano il film conducono a un finale lieto, contrassegnato dalla creazione di due nuove coppie: Romolo e Salvatore, i due amici intimi e dirimpettai, dopo essersi vanamente contesi la seduttiva Giovanna, cedono alle rassicuranti lusinghe domestiche di Annamaria e di Marisa, le loro rispettive sorelle. *Poveri ma belli* mette in scena una società in bilico tra la fedeltà dimostrata a un universo di valori tradizionali e il richiamo potentissimo esercitato da prodotti commerciali e da abitudini e pratiche di consumo riconducibili innanzitutto alla cura del corpo e alla sua valorizzazione in chiave seduttiva. Non a caso, il critico Guido Aristarco scrisse che il film «segna in misura sino a oggi mai raggiunta il passaggio dal neorealismo al neoerotismo» (Aristarco 1957, 155). Numerosi potrebbero essere gli esempi in tale direzione. Poco dopo l'inizio, Marisa mostra al fratello Romolo un paio di calze di seta che intende regalare quella sera stessa all'amica del cuore Annamaria nel giorno del suo quindicesimo compleanno, suscitando il disappunto del personaggio interpretato da Maurizio Arena. Più tardi, Salvatore si cosparge i capelli di brillantina Fiori d'Arabia, quella che, aggiunge – probabilmente facendo il verso a una pubblicità – «vi assicura il successo nella vita». Ma forse l'esempio più eclatante di un prodotto legato alla valorizzazione del corpo in chiave seduttiva è quello che riguarda il reggicalze appoggiato da Marisa su una sedia, scatenando la reazione risentita del gelosissimo Romolo⁵.

Perfino la sfera dei beni di consumo legati all'ambito culturale viene lambita dal film, anche se naturalmente si tratta di forme di cultura alla portata dei giovani protagonisti, bulli e popolani. È Salvatore a elogiare dapprima un libro di fantascienza, *Il cittadino dello spazio*, per poi citare la rivista di divulgazione *Scienza e vita*, quale fonte per lui di conoscenza scientifica ma anche spunto di riflessione sul rapporto tra i sessi, in una prospettiva a suo modo romantica: «Che saremmo noi senza le donne? Come le piante senza clorofilla? L'ho letto su *Scienza e vita*. La clorofilla gli dà la luce alle piante e così le donne a noi».

Accanto ai rassicuranti spazi domestici dei protagonisti, costituiti dalle due abitazioni disposte simmetricamente e comunicanti attraverso un terrazzo/ballatoio, vi sono altri luoghi che rivestono un peso fondamentale nell'economia espressiva di *Poveri ma belli*, a dimostrazione di come le modifiche conseguenti all'acquisizione di nuovi standard esistenziali legati ai consumi siano ormai state introiettate da sceneggiatori e registi al punto da costituire parte integrante del racconto filmico. Il primo di questi luoghi privilegiati è la sartoria artigianale gestita dal padre di Giovanna, di cui i due protagonisti maschili divengono clienti ma solo per entrare in confidenza con la giovane. Nell'abile tessitura imbastita dagli sceneggiatori e dal regista sul versante narrativo e visivo, non è certo un caso che Giovanna appaia per la prima volta proprio al di là della porta

⁴ Ha dichiarato a questo proposito il regista: «È un film fatto a tavolino, col regolo calcolatore. Un puzzle, si mettono in scena i pezzi e alla fine il disegno dev'essere completo. C'era un'idea libera, fresca, spontanea, e poi una costruzione quasi matematica» (Dino Risi 1978, 262). Un decennio dopo, questa «costruzione quasi matematica» alla base di *Poveri ma belli* è stata indagata in modo assai puntuale da Giorgio De Vincenti, al cui contributo si rinvia (De Vincenti 1988). In anni relativamente più recenti, il film di Risi è stato oggetto di un'attenta analisi anche da parte di Francesco Di Pace (Di Pace 1993).

⁵ A proposito del valore simbolico attribuito a oggetti legati all'abbigliamento, vale la pena di segnalare un articolo comparso in *Annabella* (Arena 1959, 37), che racconta lo scambio d'abiti portato a termine da Gregory Peck, in visita a Roma, e Maurizio Arena. Nella circostanza, Peck dona ad Arena i pantaloni indossati durante le riprese di *Duello al sole* (*Duel in the Sun*, K. Vidor, 1946), mentre l'attore romano ricambia con una delle camicie portate in *Poveri ma belli*. Del resto, spie di un processo di americanizzazione dei consumi conosciuto dalla nostra società affiorano qua e là in diverse inquadrature del film di Risi: come quando Romolo tira fuori da un taschino della camicia alcuni chewing gum offrendone uno a Salvatore mentre i due amici passeggiano a Piazza Navona, con indosso jeans Lee.

d'ingresso del negozio sartoriale, intenta a pulirne i vetri, inquadrata in modo tale da far sfoggio del proprio corpo (**Fig. 1**), quasi questo fosse un bene di lusso da esporre in vetrina, anzi «un articolo», come osserva estasiato uno dei cinque adolescenti che fanno da coro rumoroso alle minute imprese quotidiane portate a termine da Salvatore e da Romolo.

Il secondo luogo cruciale è il negozio di dischi in cui Romolo lavora svogliatamente e in maniera saltuaria al servizio dello zio Mario, *tombreur des femmes* di mezza età, e dove fanno bella mostra di sé oggetti espressione della tecnologia per l'epoca più avanzata quali giradischi, registratori, perfino un frigorifero e alcuni televisori (**Fig. 2**). Ed è proprio qua - da «Mario Brutti / la Radio per tutti» (è questo lo slogan che pubblicizza il negozio) - che si svolgono alcune schermaglie amorose tra Romolo e Giovanna. Per la verità, vi è anche un terzo ambiente assai significativo per il tipo di consumi correlato: è il ristorante Antica Roma, invero assai kitsch, dove Romolo conduce Giovanna. Di quando in quando compaiono in alcune inquadrature marche di oggetti: Radiomarelli nel negozio di dischi, i gelati Motta, la birra Peroni, il Vermouth Gancia nei pressi del bar collocato all'esterno dello stabilimento Ciriola, dove lavora come bagnino Salvatore, e anche il vassoio marcato Coca Cola, che adempie alla funzione impropria di gong durante l'improvvisato match di pugilato prefinale ingaggiato dai due amici. Inoltre, in diverse inquadrature si scorgono esemplari di Vespa, veicoli dotati di un elevato valore simbolico, su cui si spostano gli amici dei protagonisti. A predominare è, insomma, un atteggiamento a tratti quasi euforico nei confronti dell'imminente «grande trasformazione», destinata a stravolgere abitudini e ritmi di vita tradizionali, colti proprio nel momento del trapasso da un modello all'altro in un film che «celebra la mitologia di una società paleoconsumistica dove il benessere è in arrivo, ma non ha ancora attecchito» (Giacovelli 2015, 47).

Nel secondo film della trilogia, *Belle ma povere*, il punto di vista con cui si osservano i piccoli bisticci sentimentali tra le coppie di protagonisti muta sensibilmente; per accorgersene è sufficiente comparare il titolo dei due film: mentre in *Poveri ma belli* l'aspetto estetico sembra prevalere nonostante la condizione economica tutt'altro che florida, nel secondo accade esattamente l'opposto. In *Belle ma povere* predomina, infatti, l'attenzione per la conquista di un lavoro in grado di assicurare l'indipendenza sul piano economico e uno status sociale adeguato all'età adulta. Nel raccontare questo tentativo di raggiungere una condizione di autonomia, il film antepone la disponibilità finanziaria alla spensierata vitalità di *Poveri ma belli*. La logica economica si è insinuata nei rapporti sentimentali fino a condizionarne l'andamento, con una serie di fraintendimenti ed equivoci; così Marisa, che lavora come commessa in prova in un negozio di calzature dall'insegna di gusto autarchico (Calzature Moda Italica, **Fig. 3**), viene corteggiata da un giovane commerciante facendo sorgere sospetti infondati nel fidanzato Salvatore, pronto a rinfacciarle il presunto tradimento, ricondotto alla disponibilità di beni ritenuti efficaci strumenti di seduzione («C'ha la macchina, c'ha i soldi, è quello che vuoi, no?»), le dice Salvatore, riferendosi al suo timido corteggiatore). Spetta a Romolo farsi interprete di un orizzonte valoriale piccolo-borghese, fondato sulla ricerca di una realizzazione personale strettamente dipendente dalla posizione sociale occupata e dal successo raggiunto sul piano economico. Infatti, mentre l'evanescente Salvatore coltiva fantasie e sogni piuttosto velleitari e affidati al possesso di beni opulenti e palesemente irraggiungibili, Romolo più pragmaticamente si trasforma in un modesto imprenditore e apre un negozietto minuscolo di elettrodomestici, collocato in una sorta di anticamera rispetto a una tappezzeria ben più frequentata dai clienti.

La sequenza iniziale del terzo film della serie è ancora ambientata dove si erano concluse le vicende raccontate nel finale del precedente, a Piazza Navona, nel giorno delle duplici nozze tra le coppie (**Fig. 4**). Tuttavia, a dispetto di tale evidente legame, in *Poveri milionari* il panorama visivo appare radicalmente modificato al punto da risultare pressoché irriconoscibile, brulicante com'è di auto e

motocicli in movimento soprattutto lungo alcune strade centrali della Capitale, stracolme di individui indaffarati. È una realtà che salta agli occhi già dopo le prime cinque inquadrature del film, quelle che raccontano il percorso di un taxi carico di bagagli a bordo del quale si trovano i quattro neosposi, frutto di riprese basate su un accentuato impiego dello zoom e del teleobiettivo. Sono proprio queste inquadrature iniziali – tra le poche ambientate in esterni autentici in un film confinato per lo più in studio – a restituire efficacemente un senso di notevole pienezza, quasi di saturazione. Perfino il titolo, *Poveri milionari*, da cui è ormai assente ogni possibile riferimento all'aspetto estetico dei protagonisti e nel quale la particella avversativa è sostituita dall'accostamento tra un aggettivo e un sostantivo dall'effetto ossimorico, contribuisce a trasmettere il senso di un universo sensibilmente mutato, contraddistinto da una presenza sempre più marcata di prodotti, anche di lusso.

Dunque, *Poveri milionari*, film di per sé piuttosto debole e fragile, appare assai eloquente perché svela in maniera immediata alcune dinamiche della società italiana mettendo in luce la condizione di consumatori, comune ai personaggi della vicenda. Fin dalla sequenza successiva a quella dei titoli di testa con i quattro in partenza da Termini per Firenze, intenzionati a compiere il loro duplice viaggio di nozze, assistiamo a una serie di vicende che ruotano attorno alla presenza di merci e prodotti non sempre alla portata di tutti, contribuendo probabilmente ad alimentare negli spettatori un atteggiamento sempre più favorevole verso inedite pratiche e abitudini di consumo. Salvatore e Romolo si rimpinzano di pietanze costose nel vagone ristorante del treno diretto verso il capoluogo toscano; Romolo e Annamaria possono permettersi una casa dove andare a vivere, anche se poi alla fine verranno sfrattati insieme ai loro ospiti temporanei, Salvatore e Marisa. Ma è soprattutto l'incidente stradale di cui resta vittima Salvatore, investito dalla ricchissima Alice con lo shock mnestico che ne deriva, a propiziare un mutamento repentino, ponendo il giovane a contatto con beni voluttuari estranei alla sua condizione sociale. A partire da questo momento *Poveri milionari* ricorda per certi aspetti una delle tante commedie cosiddette dei telefoni bianchi, realizzate soprattutto negli ultimi anni del nostro cinema sonoro sotto il fascismo, visto che gran parte delle vicende raccontate è la conseguenza del trauma cranico subito dal personaggio interpretato da Renato Salvatori, all'origine del suo radicale cambiamento di status socio-economico, improvviso e del tutto inverosimile⁶.

Ma il luogo in assoluto più ricco di interesse è quello dei grandi magazzini di cui Alice è proprietaria, al punto da potersi permettere di nominare inopinatamente Salvatore, di cui si è innamorata, quale direttore generale. E certo il fatto che un ampio frammento di *Poveri milionari* sia ambientato all'interno di un emporio dove si vendono merci non può non richiamare alla mente *I grandi magazzini*, realizzato da Mario Camerini nel 1939. In alcune distinte sequenze assistiamo così all'esposizione di un profluvio di prodotti, stipati nei differenti reparti: dagli elettrodomestici, come il frigorifero acquistato da una cliente *agée* che per la consegna spera di poter contare sull'aitante Romolo, commesso in giacca e cravatta; ai giocattoli, associati a Salvatore in virtù delle peculiarità comportamentali che ne fanno un soggetto privilegiato per sperimentare continue regressioni infantili; fino a giungere all'abbigliamento e ai prodotti per il bagno, quando Salvatore – appena rinsavito dopo aver subito un secondo trauma cranico – sta per vedersi revocata la carica di direttore generale.

In realtà il brano più sorprendente di *Poveri milionari* è quello che si svolge nello spazio dei grandi magazzini adibito a vetrina animata, ovvero in un luogo piuttosto ampio nel quale è stata ricreata con molta cura un'abitazione completa in scala, arredata nei minimi dettagli. Qui l'assoluta

⁶ A proposito del livello parodico e della relativa esibizione dei codici di genere, ha osservato Adriano Aprà: «Il film più perfetto in questo senso è *Poveri milionari* di Risi, che possiamo anche considerare come l'ultima commedia degli anni cinquanta, quella cioè che chiude il periodo di apprendistato del codice con la sua definitiva parodia» (Aprà 1979, 205).

protagonista è Marisa, che Salvatore temporaneamente non riconosce più come sua legittima consorte ma dalla quale resta affascinato al punto da proporle di interpretare il ruolo della «moglie ideale nella casa ideale» (**Fig. 5**), quasi fosse un manichino in carne e ossa. In questa sorta di prefigurazione del Grande Fratello, delineato sulla base della rigida morale predominante nella società italiana di allora, a Marisa si chiede di incarnare il ruolo di una «ragazza giovane, semplice, bella e simpatica» e di «dare l'idea di brava sposa e perfetta di donna di casa», perché lei «deve saper cuocere e cucinare», fino ad apparire come «la ragazza che ognuno vorrebbe aver sposato, carina e semplice». Ma soprattutto – verrebbe fatto di chiosare – le si chiede di interpretare il ruolo di consumatrice provetta. Quando Marisa si sveglia, è inconsapevole di trovarsi in vetrina e quindi fa per spogliarsi, poi – dopo che è stata richiamata all'ordine – indossa con consumata malizia un paio di calze di seta e si cimenta con esiti assai goffi nelle vesti di cuoca e donna di casa, alle prese con elettrodomestici che dimostra di non saper padroneggiare. Insomma, il suo corpo subisce un processo di mercificazione trasformandosi esso stesso in un bene di consumo da ammirare e da acquisire, e ripropone così a distanza di un paio di anni e di film una dinamica già presente in *Poveri ma belli* ma adesso con implicazioni completamente diverse rispetto a quelle legate al prorompente corpo di Marisa Allasio nei panni di Giovanna, esposto nella vetrina della sartoria. Il finale con i quattro sfrattati da casa che da coniugati e in dolce attesa di eredi ripiegano verso le abitazioni da cui erano partiti fa segnare un ritorno ai luoghi d'origine, coronato dalla presenza di personaggi già noti. E così, dopo aver permesso agli spettatori di familiarizzare con vari aspetti della cultura materiale, ora – con il mancato ingresso nel mondo degli adulti da parte dei protagonisti – il film sembra voler alludere al difficile processo di trasformazione sperimentato dalla società italiana, in bilico tra un ripiegamento verso traiettorie esistenziali note e un'ansia di modernizzazione, alimentata dai modelli proposti dalla civiltà dei consumi e accompagnata sempre più spesso dal mito del successo.

Le crepe del boom e la fuga inutile

Gli anni '60 si configurano per Risi «come una sorta di liberazione dagli ultimi legami con un cinema che si voleva ad ogni costo positivo e propositivo o, all'estremo opposto, consolatorio» (Martini 1993, 26). Quello che rimane probabilmente il suo lungometraggio più celebre, *Il sorpasso*, è un film epocale, capace di esprimere un grado estremo di rappresentatività nel raffigurare luoghi tipici, beni di consumo diffusi e abitudini ricorrenti negli anni del boom con un atteggiamento solo apparentemente volto alla registrazione dell'esistente. Il viaggio compiuto da Bruno e da Roberto (**Fig. 6**) si trasforma in una sonda, capace di cogliere episodi significativi e figure esemplari della società italiana. Il film, definito da uno dei suoi sceneggiatori «una specie di apologo sull'Italia di quegli anni» (Ettore Scola in Fofi-Faldini 1981, 122) è intessuto di elementi che, rinviando in modo diretto al vissuto quotidiano del Paese, restituiscono la vivace dialettica tra stili di vita e modelli comportamentali profondamente radicati nella tradizione e l'ansia di adeguarsi a forme di modernità piuttosto chiassose. D'altronde, la struttura picaresca di *Il sorpasso* trasforma Bruno e Roberto in altrettanti osservatori d'eccezione, attenti a cogliere i segnali di un paesaggio umano e geografico in costante mutamento, favorendo il processo di immedesimazione nei loro confronti da parte degli spettatori. È sufficiente pensare alla quantità di insegne pubblicitarie che costellano i tratti di via Aurelia da loro percorsi, al pari dei luoghi in cui i due approdano (dal bar del motel al ristorante a Civitavecchia fino al night club Il Cormorano a Castiglione) e agli scenari in trasformazione sul piano umano: come quando Bruno invita Roberto (e con lui gli spettatori) a percepire la presenza di contadine scafate al punto da indossare «pantaloni Capri e reggiseno scaldato». In questo loro percorso è evidente il peso rivestito dalle automobili e in particolare dalla Lancia B24 compatta Aurelia su cui si sposta incessantemente Bruno Cortona,

dando sfogo al suo bisogno fisiologico di muoversi, quasi la macchina costituisse una sua propaggine⁷. La sua auto sportiva diventa una metafora, trasparente ma non per questo priva di efficacia, di una concezione dell'esistenza dinamica e frenetica, in linea con i ritmi esistenziali suggeriti dall'Italia consumistica del tempo, e finisce con l'acquisire lo status di autentica coprotagonista del film, lanciata in una corsa pazza, nonostante il viaggio di Bruno e di Roberto non abbia una meta ben precisa.

Ma è anche vero che durante il loro tragitto si sommano e si moltiplicano i segnali ferali che, presenti a livello dialogico o visivo, anticipano la tragica fine a cui andranno incontro Bruno e soprattutto Roberto⁸. È ciò che avviene quando i due s'imbattono in un incidente mortale nel quale è rimasto coinvolto un camion con a bordo un cospicuo carico di frigoriferi marcati Admiral (**Fig. 7**). Gli elettrodomestici, sparpagliati disordinatamente sull'asfalto dell'Aurelia, restituiscono il senso di una visione non proprio euforica della civiltà italiana dei consumi e delle merci, investendo un oggetto in quegli anni dotato di un valore altamente simbolico.

L'itinerario dei due protagonisti è contraddistinto anche dall'incontro con personaggi di successo, connotati tutti in modo alquanto negativo, che vivono in maniera consapevolmente orgogliosa il processo di arricchimento suggellato dalla presenza di alcuni *status symbol*. È il caso di Alfredino, il cugino di Roberto nostalgico del fascismo, avvocato di provincia il cui rango sociale è attestato dalla 1500 Fiat come anche dal matrimonio con la graziosa e placida Luisita, la «brava mogliettina silente che gli dice sempre sì», come osserva Roberto dialogando con se stesso grazie ai brevi monologhi interiori scanditi da una sorta di *voice over*. Oppure, ancora, è il caso di Bibì, ovvero sia Danilo Morelli, il fidanzato di Lilli, la figlia adolescente di Bruno, interpretata da Catherine Spaak, ovvero uno «di quelli che hanno sgobbato, di quelli che si sono fatti una posizione solida, che hanno tutte le carte in regola per far felice una donna», commenta la giovane, a dispetto di suo padre che lo considera un autentico «rudere». Infine, è il caso del commendatore varesotto, l'imprenditore incontrato al Cormorano che pensa solo ad accumulare ricchezze e la cui moglie sta per essere sedotta da Bruno.

Il loro peregrinare senza un obiettivo concreto assecondando esclusivamente un bisogno incontenibile di movimento, che dal personaggio più anziano si estende in maniera lenta ma inesorabile al più giovane, offre un'immagine per niente pacificata di alcune dinamiche conseguenti alla «grande trasformazione». Insomma, più che raccontare «l'ingresso del soggetto nella vita adulta e nella legge» (Grande 2003, 57) e una «forma di adattamento del soggetto al principio di prestazione che regola l'efficienza del singolo nei confronti dei canoni sociali» (*ivi*, 39), è come se il loro percorso fosse uno stratagemma per fuggire non solo dal principio di realtà ma anche dalla corruzione cui il tempo sottopone tutte le cose umane. Ed è come se la condizione di ossessiva dromomania da cui Bruno è affetto – una forma di difesa contro il tempo cronologico, quello scandito dalle lancette degli orologi così tanto presenti in alcune sequenze del film grazie alle molteplici indicazioni comunicate in modo insistito – fosse un modo per esorcizzare la morte.

Il giovedì è una sorta di diario della giornata trascorsa da Dino, separato dalla moglie, in compagnia del figlio Robertino, di otto anni, che lui non vede da un lustro (**Fig. 8**). Gli elementi che lo accomunano a *Il sorpasso* sono numerosi ed evidenti e investono innanzitutto la struttura dei due film: entrambi racconti di formazione assai poco tradizionali che comportano una trasformazione

⁷ Si leggano a questo proposito le osservazioni proposte da Mattia Cinquegrani nel saggio incluso in questo stesso numero di *L'Avventura*.

⁸ A proposito della «quantità degli indizi di pericolo» (Comand 2007, 48) che grava sulla corsa folle condotta da Bruno e Roberto a bordo della Lancia e sui «presentimenti funesti che pesano sul viaggio del *Sorpasso*» (*ivi*, 50), si veda la monografia dedicata da Mariapia Comand al film diretto da Risi.

nel rapporto tra i rispettivi protagonisti, un uomo della stessa età (quaranta anni), e un giovane uomo (*Il sorpasso*) o addirittura un bambino (nel caso di *Il giovedì*), il quale tuttavia appare ben più assennato e maturo dell'adulto. Ma questa inversione di ruoli rispetto alla consuetudine è controbilanciata da una robusta dose di tenerezza e di affetto che finirà col prevalere nella relazione tra padre e figlio, avvicinando i due in modo impreveduto, sia pure a conclusione di una giornata assai impegnativa, contraddistinta da un andamento itinerante e quasi episodico, come itinerante ed episodica era l'articolazione del racconto in *Il sorpasso*.

Il protagonista di *Il giovedì*, interpretato da Walter Chiari, è uno dei personaggi tratteggiati con maggior delicatezza e partecipazione in tutto il cinema di Risi, come se il regista avesse investito in modo particolare su questo film e su Dino, connotato con tratti autobiografici a partire dal suo nome. Dino è uno spiantato, un irregolare ed è ossessionato dal desiderio di non sfigurare verso il figlio, abituato a un tenore di vita ricco e scandito dalla rigida disciplina impostagli dalla madre e dalla nutrice svizzera. E dunque indossa in modo assai goffo una maschera, quella dell'uomo di successo, per nascondere il proprio fallimento, che equivarrebbe – lui ritiene – a un inappellabile giudizio negativo espresso da parte di Robertino nei suoi confronti. Nel rapporto col bambino risulta quindi decisivo il ruolo rivestito dai beni di consumo, il cui possesso sembra costituire l'indicatore più importante – se non l'unico – per valutare la sua rispettabilità come cittadino e padre.

Nel corso del film apprendiamo che Dino ha costantemente fallito sul piano professionale in tutte le attività alle quali si è dedicato e anche i suoi propositi per il futuro appaiono assai velleitari⁹. Questa sua inadeguatezza si percepisce innanzitutto attraverso il rapporto che stabilisce con gli oggetti e le merci, lasciando trasparire la sua incapacità di uniformarsi ai riti e ai ritmi caratteristici della moderna società dei consumi. E così, sperando di far colpo sul figlio, prende in affitto dal meccanico Spartaco una vecchia e mastodontica auto americana, una Chrysler, puntualmente sbeffeggiata da alcuni dei bambini in visita ai quali Dino conduce Robertino («non vedete che è un residuo di guerra?», è l'osservazione di uno di loro). Inoltre, Dino soffre il confronto a distanza con lo zio Eric, evidentemente il nuovo compagno dell'ex moglie, un industriale svizzero di prodotti chimici, che possiede addirittura un aereo personale. Ma soffre anche il confronto col fratello Marco, sistematosi come vice caposervizio del Genio civile in Puglia; quando la mamma gliene parla, la sua reazione immediata è di indirizzarle una promessa palesemente sovradimensionata rispetto al suo abituale tenore di vita: «Ti regalo – le dice Dino – un televisore grande così, a 25 pollici, con comandi elettronici. E ti regalo – aggiunge – anche una lavatrice e un bel frigorifero, anzi li compro tutti in blocco così mi fanno un bello sconto».

Il suo desiderio di suscitare una buona impressione nel figlio appare eloquente anche in occasione della sequenza ambientata in un negozio di giocattoli, pullulante di oggetti (**Fig. 9**). Una lunga carrellata laterale da sinistra a destra scopre le merci esposte in vendita, accompagnando il protagonista che propone al bambino di regalargli giocattoli costosi, mentre Robertino, che desidererebbe una modesta bussola da 500 lire, è costretto ad accettare un meccano gigante e dispendioso ma ormai desueto e demodé. Dino è un individuo anacronistico e questa sua incapacità di stare al passo coi tempi affiora immediatamente dopo, quando non è in grado di cogliere il significato dell'auspicio formulato da Robertino in risposta a una sua domanda; il figlio gli dice che da grande vorrebbe fare l'*explorace*, ovverosia l'esploratore astrale ma Dino non capisce perché

⁹ Come osservò Maurizio Ponzi recensendo il film: «Con il Dino del *Giovedì*, Risi ci offre un ritratto di uomo moderno intessuto da osservazioni che possono sembrare banali [...], ma distruggendo ulteriormente il personaggio spensierato, ci dice abbastanza chiaramente che nel nostro mondo non c'è posto per chi non si adegua; chi svicola dall'ingranaggio diventa un irregolare e ne subisce tutte le conseguenze» (Ponzi 1964, 282).

evidentemente – come gli fa notare la giovane commessa del negozio – «non legge i romanzi di Urania», evocando così una forma di consumo culturale diffusa in quel periodo.

Ma l'uomo è in difficoltà anche nei confronti del dinamismo che caratterizza il modo di agire e lo status tipico dei personaggi femminili, in particolare della compagna Elsa, verso la quale rivendica il diritto e il bisogno di non farsi ingabbiare in schemi esistenziali per lui asfittici e dunque non accettabili. Questo suo atteggiamento pare costituire una spia del protagonismo assoluto cui assurgono le donne italiane, molto ricettive non solo nei confronti della società dei consumi e dell'acquisizione di nuovi stili di vita ma anche capaci di ritagliarsi un'indipendenza sconosciuta fino a pochi anni prima¹⁰. Tuttavia, dopo l'incontro con le autentiche gemelle Kessler nello studio di registrazione dove si consuma l'ennesima e definitiva umiliazione cui è sottoposto di fronte al figlio, non gli resta che vuotare il sacco rivelando tutta la verità a Robertino, il quale reagisce esprimendogli il desiderio di andare a vivere insieme. La confessione cui Dino si lascia andare è innanzitutto un modo per svelare il suo rapporto fallimentare con la società capitalistica fondata sulla spasmodica ricerca del successo: «La macchina americana non è mia: l'ho presa a nolo. Non è vero che ho un ufficio e non ho manco un lavoro. E non ho neanche una lira. E di questo ti sei accorto anche tu, vero?». Il finale, delicatissimo e commovente, sembra suggerire che nonostante il cinema fosse parte integrante della società di massa, oltretutto in un ruolo di traino/guida, i beni materiali non «furono sempre presentati in una luce positiva sullo schermo» e il «passaggio dalla ricostruzione alla crescita economica» non «fu necessariamente rappresentato in modo poco problematico» (Gundle 2021, 12).

Questa considerazione trova una conferma immediata in *Il profeta* (1968), definito da uno dei due figli del regista, «da dimenticare» (Marco Risi 2020, 58) e considerato dal suo artefice «proprio un film sbagliato in pieno [...] per ragioni di fretta [...] per mancanza di tempo a disposizione» (Dino Risi in Faldini e Fofi 1981, 373). Il protagonista, interpretato da Vittorio Gassman, è un individuo che – per citare una sinossi d'epoca molto sintetica (*Il Giornale dello Spettacolo* 1967, 4) - «volle fuggire il mondo, si fece eremita, si ritrovò hippie, e la civiltà di consumi lo riassorbì».

In effetti, il quarantacinquenne Pietro Barca, costretto suo malgrado a comportarsi da consumatore perfettamente integrato nella società dell'epoca, sceglie di ribellarsi e fugge da Roma, dalla moglie e dalla esistenza di impiegato, rifugiandosi sul monte Soratte, dove conduce come un eremita «la vita primitiva di un Robinson Crusoe naufragato volontariamente e a pochi chilometri dalla civiltà, nutrendosi di quanto gli offrono la terra e una capra che è l'unica compagna», come precisa la *voice over* di un servizio televisivo appositamente dedicatogli. Questa sorta di novello Tarzan, anche quando è costretto dalle forze dell'ordine ad approdare nuovamente a Roma per sistemare carichi pendenti di natura giudiziaria, continua ad andare in giro «vestito come un troglodita», come gli rimprovera la moglie incontrata all'interno di un supermercato Sma, la cui insegna è ben visibile nel film. La sua personale ribellione nasce dalla volontà di contrapporsi radicalmente alle modalità comportamentali imposte dalla società dei consumi, come è evidente da un lunghissimo atto d'accusa da lui proferito mediante una specie di *voice over*, mentre si succedono inquadrature volte a illustrare in maniera oltremodo puntuale le differenti situazioni da lui evocate, quasi fossero altrettante tappe di una moderna *via crucis* cui ogni individuo deve sottostare. Pietro elenca le abitudini su cui si fonda la sua esistenza, assimilabile evidentemente a quella degli altri suoi simili, storditi dal consumismo: il possesso di una macchina, l'impiego alienante a reddito fisso, le serate trascorse facendosi bombardare dalla televisione in compagnia della consorte, vittima di scelte già «compiute da “gruppi di altruisti”», così lui li definisce. E poi ancora, come se tutto ciò non

¹⁰ Su questa caratteristica appena evidenziata, insistono – proprio con riferimento ad alcuni film di Risi al centro del nostro contributo – nelle loro monografie sia Natalie Fullwood (Fullwood 2015) sia Maggie Günsberg (Günsberg 2005).

bastasse, il matrimonio con la moglie considerata una «consumatrice perfetta», immersa in cucina e alle prese con un profluvio di elettrodomestici: macchina del caffè, bistecchiera, grattugia, spremifrutta, lavapiatti, forno, frullatore, tritacarne, tritagliaccio, coltello elettrico. Ma la *voce over* elenca anche altre occorrenze, non meno amare: la necessità di fare i conti con cibi tristi, dall'aspetto plastificato, consumati di fronte all'apparecchio televisivo in una condizione di assoluta passività; o, ancora, le cenate in trattorie romane sovraffollate oppure le escursioni estive, raggiunte dopo «quattro ore di macchina per fare venti chilometri, sotto un ombrellone in quarantesima fila e il bagno nel mare sporco di nafta», per poi immergersi nell'ingorgo del rientro verso la Capitale. Inoltre, Pietro denuncia anche il regime di competizione esasperata innescato dalla società dei consumi, costretto – com'era in passato, prima della sua fuga – ad ascoltare la moglie parlare «del nuovo frigorifero di sua sorella, più bello del nostro, della sua amica Valeria che aveva una parrucca molto più bella della sua e dell'ingegner Marcaccini, che aveva una macchina più bella della mia». Tuttavia, i propositi così esplicitamente enunciati vengono disattesi e, anzi, traditi malamente in breve tempo. Innamoratosi della giovane e sexy Maggie, che vive in una comune hippie e che nutre un debole soprattutto per i beni di lusso riconducibili al versante auto-moto sportive, Pietro deroga dalla sua lotta contro la civiltà dei consumi e contro la religione del denaro. E accetta perfino di girare uno spot a favore della pasta prodotta dall'industriale Bagni (Fig. 10), in onda per *Carosello*, in modo da regalare una Guzzi V7 all'amante che tuttavia sta per lasciarlo. Infine, fattosi di nuovo risucchiare dalla società dei consumi, Pietro decide di rientrare a pieno regime in questa logica dalla quale aveva preso le distanze, e raggiunge il successo definitivo grazie alla locanda dell'Eremita, di cui è il *dominus* assoluto, smerciando il mito del ribelle-santone che un tempo fu, benché ormai si sia trasformato nel contrario esatto, ovvero in una star mediatica dotata di un appeal non comune. Alla società dei consumi è impossibile sfuggire: è la morale che sembra comunicare il film di Risi, apologo sull'inutilità di ogni forma di ribellione e di contestazione, destinata a essere riassorbita rivelandosi anzi funzionale alla conservazione dello *status quo*. Questo è l'assunto di fondo di *Il profeta*, uscito proprio nell'anno della contestazione sessantottesca ma espresso in modo fin troppo diretto e con limitata efficacia. Tuttavia, il film nella sua didascalica programmaticità ha il merito di esplicitare un atteggiamento comune a una parte del cinema italiano. Insomma, la sensazione complessiva è che una visione sostanzialmente ottimistica della civiltà dei consumi e una rappresentazione particolarmente vivace - a tratti euforica - delle sue dinamiche, lasci presto il posto alla percezione di una fase di declino sempre più evidente se non addirittura a una denuncia dei mali a cui la sfrenata ricerca del successo, segnata dal possesso di denaro e di beni materiali, inevitabilmente conduce. Nel raccontare e nel rappresentare un periodo cruciale per l'evoluzione della nostra società, il cinema italiano sembra tracciare una parabola sospesa tra anticipazione, denuncia dei limiti e delle contraddizioni che comporta il proliferare e il diffondersi della cultura materiale, senza tuttavia indicare alcuna via d'uscita alternativa.

Riferimenti bibliografici

Anonimo. 1967. *Il Giornale dello Spettacolo*, 46: 4.

Aprà, Adriano. 1979. «Comencini e Risi: elogio del mestiere». In *Il cinema italiano degli anni '50*, a cura di Giorgio Tinazzi, Venezia: Marsilio, 201-209.

Arena, Maurizio. 1959. «Processo a Maurizio Arena». *Annabella*, 9: 36-37.

- Aristarco, Guido. 1957. «Poveri ma belli». *Cinema Nuovo*, 101: 155.
- Comand, Mariapia. 2007. *Dino Risi Il sorpasso*. Torino: Lindau (I ed.: 2002).
- De Vincenti, Giorgio. 1988. «Poveri ma belli. Un modello di erotismo nella commedia degli anni cinquanta». in *Dietro lo schermo. Ragionamenti sui modi di produzione cinematografici in Italia*, a cura di Vito Zaggarro, Venezia: Marsilio, 51-58.
- Di Pace, Francesco. 1993. «“Poveri ma belli” e la concorrenza americana», in *Mordi e fuggi. La commedia secondo Dino Risi*, a cura di Valerio Caprara, Venezia: Marsilio, 101-113.
- Faldini, Franca e Fofi, Goffredo (a cura di). 1981. *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*. Milano: Feltrinelli.
- Fullwood, Natalie. 2015. *Cinema, Gender, and Everyday Space Comedy, Italian Style*. London: Palgrave Macmillan.
- Giacovelli, Enrico. 2015. *C'era una volta la commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma: Gremese.
- Grande, Maurizio. 2003. *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron. Roma: Bulzoni.
- Gundle, Stephen. 2021. «Prefazione. Il cinema, i consumi e la società di massa», in Agnese Bertolotti, *Bisogni e desideri. Società, consumi e cinema in Italia dalla Ricostruzione al Boom*, Milano-Udine: Mimesis, 7-13.
- Günsberg, Maggie. 2005. *Italian Cinema Gender and Genre*. London: Palgrave, Macmillan.
- Martini, Andrea. 1993. «Elogio della cattiveria». In *Mordi e fuggi. La commedia secondo Dino Risi*, a cura di Valerio Caprara, Venezia: Marsilio, 25-33.
- Ponzi, Maurizio. 1968. «Il giovedì». *Filmcritica*, 145: 280-282.
- Risi, Dino. 1978. «Intervista a Dino Risi», a cura di Adriano Aprà e Patrizia Pistagnesi. in *Materiali sul cinema italiano degli anni '50*. Quaderno informativo n. 74. XIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema Pesaro, 259-263.
- Risi, Dino. 2004. *I miei mostri*. Milano: Mondadori.
- Risi, Marco. 2020. *Forte respiro rapido La mia vita con Dino Risi*. Milano: Mondadori.
- Scarpellini, Emanuela. 2008. *L'Italia dei consumi. Dalla Belle Époque al nuovo millennio*, Roma-Bari: Laterza.
- Sorlin, Pierre. 1979. *Sociologia del cinema*, Milano: Garzanti. Ed. or. 1977. *Sociologie du cinéma*, Paris: Éditions Aubier Montaigne.

Viganò, Aldo. 1977. *Dino Risi*. Milano: Moizzi.