

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Corso di laurea in

CITEM - Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

Fantozzi nell'immaginario collettivo italiano:
L'adattamento cinematografico di un
antieroe piccolo borghese

Tesi di laurea in

Forme Audiovisive della Cultura Popolare

Relatore Prof: Giacomo Manzoli

Correlatore Prof: Paolo Noto

Presentata da: Rachele Ermini

**Appello
Terzo**

**Anno accademico
2021-2022**

INDICE

INTRODUZIONE	3
1. DOPO IL 1948: SPERANZE E ASPETTATIVE	
<i>1.1 L'Italia sogna, o forse no?</i>	9
<i>1.2 Al cinema parlano di noi</i>	17
<i>1.3 Come nasce Fantozzi?</i>	23
2. DAL LIBRO AL FILM: DIFFERENZE E SIMILITUDINI	
<i>2.1 Il processo di adattamento: Paolo Villaggio diventa Fantozzi</i>	31
<i>2.2 Fantozzi</i>	38
<i>2.3 Il secondo tragico libro di Fantozzi/ Il secondo tragico Fantozzi</i>	45
<i>2.4 Fantozzi contro tutti</i>	51
3. OLTRE IL GUSTO	
<i>3.1 Fantozzi in termini di ricezione</i>	57
<i>3.2 Un approccio inclusivo: oltre il cinema</i>	69
<i>3.3 E Ugo Fantozzi?</i>	78
4. CONCLUSIONI	
<i>4.1 Cultura tollerante</i>	81
Bibliografia	84

INTRODUZIONE

*“...una forma di violenza simbolica
perpetrata dai forti a danno dei deboli...”¹*

Durante gli anni dell'Università, prima o dopo un esame, una lezione, fuori dalla biblioteca, mi è capitato spesso di conversare con i miei colleghi e parlare di cinema; delle nuove uscite, dei nostri registi preferiti, dei generi che più ci attraggono. Più di una volta ho avuto difficoltà a creare un vero dialogo. Solitamente, alle parole “Adoro Fantozzi!”, gli occhi dei colleghi si cercavano l'un l'altro quasi a dire: “Oh mio dio, non l'ha detto davvero?!”. Ho sempre difeso il mio antieroe e ammetto duramente che in più di un'occasione, di fronte all'ennesimo elogio di un film di Tarantino, ho sognato di rispondere: “È una cagata pazzesca!”. Ma con il tempo ho capito che spesso non è importante stabilire quale fra due film sia “migliore”, poiché l'aggettivo stesso è fuori luogo. Lo studio mi ha insegnato a contestualizzare. L'analisi dei prodotti culturali deve essere affrontata in termini di ricerca e soprattutto non può prescindere da una definizione aperta di cultura. Il contesto in cui si generano i prodotti culturali è riflesso di un determinato modo di pensare di una società. Il consumo è una scelta culturale.

Prima di tutto è bene tenere presente che il termine “cultura” deve abbracciare tutta una serie di comportamenti, atteggiamenti e scelte relative al vivere quotidianamente all'interno di un universo sociale, che possono cambiare nel tempo. Le scelte culturali degli individui dipendono strettamente dalla loro esperienza pregressa, cioè dal loro sistema di decodifica degli stimoli sociali che incontrano. Credo che questo punto sia fondamentale perché esula da ogni tipo di giudizio critico. Per cercare di capire il peso di questo fenomeno è necessario legittimare ogni tipo di scelta culturale, basarsi sul principio che i bisogni simbolici su cui poggia il consumo culturale non sono mai stupidi².

1 Marco Santoro in Pierre Bourdieu, Marco Santoro (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino 2001, p. XIV.

2 Giacomo Manzoli, *Popolare* in Carluccio Giulia, Malavasi Luca, Villa Federica, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci Editore, 2015, p. 253.

Scegliere di comprare un'automobile, un frigorifero, una lavatrice o un profumo, è assolutamente una scelta culturale. Scegliere un film è una scelta culturale. Anche in ambito cinematografico è necessario considerare tutte le variabili che contribuiscono, influenzano o limitano la creazione di un film.

Il corso di Forme audiovisive della Cultura popolare mi ha permesso, non di “rivalutare” determinati film, ma di coglierne “l'intelligenza sociale”³. Riconoscere cioè come abbiano “saputo mettere in scena con sintesi mirabili, spesso sottili e ambivalenti, talvolta irresistibili, un profondo mutamento sociale”⁴. È necessario limitare la ricerca a livello temporale, ma anche rendersi disponibili alle varie teorie e riflessioni elaborate sull'argomento.

Quello su cui vorrei fare chiarezza è che risulta estremamente difficile prendere una posizione netta, perché l'obiettivo deve essere quello di giustificare l'esistenza di un prodotto culturale per legittimare la sua creazione e la sua ricezione. In altri termini, tenere presente che ad ogni azione corrisponde una reazione, distaccarsi da quello che la cultura istituzionalmente intesa riconosce come giusto, lecito o plausibile e dare rilievo alla capacità decisionale degli individui.

Conoscere l'*habitus* di un individuo, inteso come “natura socialmente costruita”⁵, diventa quindi una questione cruciale. Al di là del gusto come concorrenza, indagare la produzione e il consumo come un “bisogno culturale” strettamente collegato all'agire sociale, in relazione ad altri fattori⁶. Perciò, è necessario condurre un'analisi sociologica, che indaghi la funzione di certi film, più che la loro forma⁷.

In relazione al ruolo dell'industria culturale Theodor W. Adorno, nel suo testo *Minima Moralia – Meditazioni della vita offesa*, attribuisce a quest'ultima una “sovranità effettiva”⁸ che “anziché adattarsi alle reazioni dei clienti, le crea o le inventa”⁹.

3 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci editore, 2018, p. 13.

4 Ibidem.

5 Marco Santoro in Pierre Bordieu, Marco Santoro (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. XVIII.

6 Cfr. Ivi p. XII. Pierre Bordieu sostiene che i “bisogni culturali” siano “strettamente connessi all'istruzione e all'origine sociale”.

7 Ibidem.

8 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, [1951], Torino, Einaudi, 2005, p. 241.

9 Ibidem.

Adorno riconosce l'industria culturale come un manipolatore i cui prodotti non sono creati a fronte di un'esigenza da parte dei consumatori, ma realizzati con stimoli che provengono dal suo interno. Stimoli che gli individui percepiscono attraverso un sistema di decodifica anch'esso dettato dall'industria.

Ma la sua avversione è ancora più evidente nei confronti dell'industria cinematografica. Parlando dei film, delegittima completamente il ruolo attivo delle masse, arrivando perfino a dire che “il cinema ha realizzato integralmente la trasformazione dei soggetti in funzioni sociali, al punto che le vittime, immemori di ogni conflitto, godono la loro disumanizzazione come umanità, come felicità e calore”¹⁰.

Per Adorno “la cultura popolare tradizionalmente intesa è sempre stata, fra le altre cose, il riflesso dei rapporti di potere e di sfruttamento”¹¹. Adorno quindi non riconosce la relazione intersociale tra la produzione di prodotti culturali e il loro consumo. Questo approccio produce degli effetti denigratori anche all'interno della produzione stessa. Mentre è fondamentale considerare che la produzione, come il consumo, sono meccanismi che funzionano secondo una reciprocità.

L'analisi non deve basarsi sull'elaborazione di una gerarchia storica dei prodotti culturali ma sulla loro contestualizzazione. Screditare il produttore o il consumatore genera una discriminazione e divisione all'interno del concetto stesso di cultura. Soprattutto produce uno scarto intellettuale non solo fra chi consuma e chi non consuma, ma anche fra cosa si consuma. Tutti noi consumiamo messaggi e negarlo presupporrebbe negare il processo democratico della cultura stessa. Significherebbe inoltre ignorare completamente il processo antropologico che ha permesso l'ingresso delle masse nella vita associata¹². Oltretutto “l'idea di una massa popolare come forza totalmente passiva e schematica è profondamente antisocialista”¹³.

10 Ivi, p. 248.

11 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, op. cit., p.33.

12 Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2017, p. 22.

13 Stuart Hall, *Appunti sulla decostruzione del termine 'popolare'*, in E. Mora (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Milano, Vita e Pensiero 2005, p. 163.

L'analisi di Stuart Hall si sofferma sul processo che ha portato al capitalismo industriale, durante il quale sarebbe nata quella distinzione tra una cultura che avrebbe dovuto ruotare intorno ad esso, e una cultura marginalizzata.

La classe capitalista aveva interesse a controllare la cultura delle classi popolari, in quanto la costituzione di un intero nuovo ordine sociale intorno al capitale stesso richiedeva un processo continuo, anche se intermittente, di ri-educazione nel senso più ampio del termine.

Ma uno dei principali “luoghi” di resistenza a queste forme, attraverso le quali si cercava di “riformare” il popolo, era proprio la tradizione popolare. Questo è il motivo per cui il concetto di cultura popolare è stato accostato, per lungo tempo, a questioni riguardanti la tradizione e gli stili di vita tradizionali ed è stato spesso erroneamente interpretato come il prodotto di un mero impulso conservatore, retrogrado e anacronistico¹⁴.

Per Hall, è vero che l'idea di cultura è strettamente legata al concetto di classe, più precisamente ad una lotta fra classi; ma questo non implica che “poiché una volta un segno è stato legato a un conflitto specifico, debba essere sempre l'espressione vitale di una determinata classe.”¹⁵

L'idea del conflitto deve essere un punto di partenza, cioè considerata come una relazione che esiste all'interno di una società e che non riguarda gli oggetti culturali, ma la loro incorporazione.¹⁶ Di conseguenza il processo di incorporazione è dato dalle condizioni materiali e sociali in cui gli individui agiscono, condizioni che si trasformano successivamente in consumi. In questo senso la forza della cultura, è la sua perenne contraddizione: “il significato di una forma culturale e la sua posizione nell'insieme delle relazioni culturali *non* sono intrinseci alla forma stessa, e la sua posizione non è stabile e fissata per sempre”¹⁷. I prodotti culturali agiscono senza dubbio sui consumatori, ma vengono anche messi in discussione da questi ultimi. Tralasciare questi aspetti presupporrebbe ignorare l'importanza del termine “relazione culturale”¹⁸.

Questo atteggiamento, come ho accennato in precedenza, legittimerebbe solo alcuni prodotti culturali e di conseguenza solo alcuni consumatori.

14 Ivi, pp.157-158.

15 Ivi, p. 171.

16 Ivi, p.168.

17 Ibidem.

18 Ivi, p.163.

Sembrerebbe quasi che i prodotti commerciali, intesi come “consumati da molti”, debbano essere necessariamente associati a prodotti “bassi”, peggio ancora di “basso livello culturale”. Al contrario, ritengo che così facendo si rischi di limitare il campo della produzione stessa, generando solo allora una massa di “drogati culturali”¹⁹ costretti a scelte culturali imposte.

Francesco Alberoni infatti parla dei consumi come “agire dotato di senso”²⁰, dimostrando che l'accettazione da parte del consumatore di un determinato prodotto non è automatica, ma influenza la stessa produzione²¹.

I bisogni, cioè, possono costituirsi in rapporto, o sotto lo stimolo dei beni presenti sul mercato, senza che i produttori possano operare arbitrariamente e prescindendo dalle scelte dei consumatori.[...] se i bisogni si costituiscono in rapporto alla esperienza dei beni, ciò non significa che data l'esposizione ad un certo bene, si ottenga un bisogno corrispondente²².

E anche se i beni acquistano un significato, quest'ultimo non è stabile, poiché per quanto il sistema di riferimento in cui si soggetti agiscono sia accettato, le “condizioni esistenziali”²³ dei consumatori fanno sì che non possa esistere una corrispondenza univoca²⁴. Credo che un metodo di approccio corretto per analizzare questo tipo di processi sia porsi nei confronti della storia con continue domande e infatti è così che intendo affrontare la mia ricerca.

La prima domanda da porsi è quindi: Qual è stata la portata dell'incorporazione dei prodotti culturali dopo il 1958? E di conseguenza: come il boom ha orientato la produzione di questi prodotti e viceversa? In particolare, quale direzione ha intrapreso il cinema italiano?

La mia analisi tratterà i cambiamenti storici, sociali e culturali che si sono verificati in Italia dal 1958 a circa la metà degli anni Settanta, di cui registi, interpreti, scrittori, si sono resi portavoce attraverso opere che hanno veicolato e rappresentato valori importanti nell'immaginario collettivo italiano di quegli anni e si soffermerà sulla creazione del personaggio del ragioniere Ugo Fantozzi.

19 Ibidem.

20 Francesco Alberoni, *Consumi e società*, Bologna, Il Mulino, 1964, p.13.

21 Ivi, p.49.

22 Ivi, pp 49-50.

23 Ivi, p.51.

24 Ibidem.

I prodotti culturali creati attorno a questo personaggio, sono stati spesso stereotipati e ricondotti quasi sempre all'interno di una produzione di genere lontana dalla forma estetica predominante.

Per quanto considerato “detestabile sia il linguaggio che l'immaginario di Fantozzi”²⁵ è impossibile “non prendere atto della loro efficacia, un'efficacia superiore a quella di qualsiasi altro romanzo o saggio, e paragonabile soltanto a pochi o pochissimi prodotti della TV o del cinema contemporaneo”²⁶.

La corazzata Potëmkin di Villaggio è proverbiale come i tre anni di militare a Cuneo di Totò, ma è ancora più interclassista e interregionale [...]; e 'fantozziano', 'fare come Fantozzi', sono diventate espressioni d'uso comune non in quanto designano uno stile o un modo di vedere il mondo [...] ma in quanto isolano, ritagliano e battezzano un determinato pezzo di mondo: la situazione fantozziana c'era già, solo che mancava la parola per definirla, e dunque nessuno l'aveva ancora messa bene a fuoco²⁷.

Dove e come nasce Fantozzi? Di chi parla Fantozzi, qual è il suo ruolo all' interno del panorama culturale italiano? Perché se ne parla in termini di “maschera italiana”²⁸?

In una seconda parte tratterò i percorsi produttivi intrapresi per la differenziazione tra personaggio letterario e cinematografico e metterò in evidenza le operazioni di adattamento. I libri e i rispettivi film che prenderò in esame sono *Fantozzi*, *Il secondo tragico Fantozzi* e *Fantozzi contro tutti*.

Nella terza e ultima parte cercherò di trarre alcune considerazioni e conclusioni sulle riflessioni elaborate nel mio saggio, prendendo spunto dalle teorie sulla ricezione dei prodotti culturali da parte del pubblico e dell'apparato critico.

25 Giunta Claudio, *Diventare Fantozzi in Una sterminata domenica. Saggi sul paese che amo*, il Mulino, Bologna, 2013, p.177.

26 Ivi, pp. 177-178.

27 Ivi, p.178.

28 Fabrizio Buratto, *Fantozzi una maschera italiana*, Torino, Lindau 2003.

1. DOPO IL 1948: SPERANZE E ASPETTATIVE

1.1 *L'Italia sogna, o forse no?*

Il 1948 è un anno decisivo per l'Italia. La svolta politica è conseguenza di un'esigenza nuova, un'esigenza di ricostruzione. Nelle elezioni del 18 Aprile la Democrazia cristiana ha battuto il Fronte Popolare, ottenendo il 48,5% dei voti. La corposa affluenza alle urne è simbolo di un sentimento di adesione collettiva alla rinascita. Molti sono stati i significati che gli storici hanno attribuito alla vittoria della Democrazia Cristiana: la paura del comunismo, il forte impegno della Chiesa, il sostegno degli Stati Uniti, il voto femminile. Unitamente a questo, la necessità di un periodo di pace sociale e di ricostruzione della serenità, che l'elettorato non percepiva nel voto al Fronte Popolare, legato allora a doppio filo con l'Unione Sovietica. Da adesso in poi vige un “principio di stabilità”²⁹, che porterà alla cosiddetta *conventium ad excludendum* nei confronti del Partito Comunista, che non andrà mai al governo nonostante raggiunga il voto di un terzo degli Italiani, mentre la Democrazia Cristiana governerà per oltre quarant'anni. Ma il desiderio di stabilità non si riflette solamente nelle scelte politiche; dopo aver perso la propria casa, mogli, mariti, figli, amici, mangiato il pane con la tessera, aver consegnato l'oro di famiglia in nome del regime, c'è bisogno di avere la certezza di potersi sentire normale.

Dieci anni dopo quel 1948, la società italiana si imbatte in uno dei processi più rivoluzionari e complessi della sua storia. Utilizzo volutamente il termine “imbattersi” perché per molti aspetti fu proprio così. Gran parte della società si ritrova immersa in una quantità di stimoli e possibilità alla quale non era preparata, oltretutto in un arco di tempo piuttosto breve. Dalla produttività industriale, al reddito nazionale, alla scolarizzazione, al consumo alimentare, le percentuali di crescita italiane subiscono una spinta colossale.

Altrettanto diversi sono i significati attribuiti al miracolo economico italiano.

²⁹ Marco Innocenti, *L'Italia del 1948. Quando De Gasperi battè Togliatti*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore, 1997, p. 78.

Credo che tale processo debba essere inteso come una vera e propria rivoluzione sociale e, soprattutto, antropologica, considerando il forte scarto economico-sociale relativo all'inizio degli anni Cinquanta. Nel 1951 solo il 7,4% degli italiani possiede acqua potabile, elettricità e servizi igienici; oltre il 42% vive di agricoltura, nel Sud è il 60 %. Per quanto riguarda la scolarizzazione i laureati rappresentano solo l'1% della popolazione; il 3,3% sono quelli con un diploma di media superiore; il 5,9% quelli con un diploma di scuola media inferiore; il 76% ha concluso le elementari; il 12,9% è analfabeta³⁰.

C'è da dire che rispetto ad altri fenomeni, quello della scolarizzazione avviene più lentamente, non cambiando di molto neanche dieci anni più tardi³¹. Mentre dal punto di vista economico e sociale, inteso come benessere collettivo ed individuale le percentuali crescono rapidamente.

Nel 1958 è percepibile un sensibile incremento del benessere che può essere riassunto in una serie di dati strutturali: il tasso annuo di crescita arriva al record del 6,3%, la produzione industriale inizia un trend che la porta al raddoppio in 5 anni (appunto dal 1958 al 1963), mentre il reddito pro capite aumenta a un ritmo superiore a quello di tutti gli altri paesi europei e ha riflessi immediati sui consumi, visibili dalla diffusione esponenziale di alcuni beni durevoli (il cosiddetto *standard package*)³².

Questi dati derivano dall'intreccio fra eventi di varia natura, politici, socio-culturali e nuove modalità di gestione dell'economia di stato. Ma le trasformazioni che interessano l'Italia degli anni Sessanta non riguardano unicamente la sfera economica. O meglio, i dati relativi alla crescita economica possono aver influenzato aspetti di natura diversa. “La società italiana conosce in un brevissimo volger d'anni una rottura davvero grande con il passato: nel modo di produrre e di consumare, di pensare e di sognare, di vivere il presente e di progettare il futuro”³³. La vera rivoluzione avviene a livello individuale. Guido Crainz parla di “aspettative crescenti”³⁴, non alludendo esclusivamente ad un'unanimità culturale, ma ponendo l'accento sulla questione della “soggettività”³⁵.

30 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, op. cit, pp. 83-85.

31 Ivi, p.85.

32 Ivi, p.86.

33 Guido Crainz, *Storia del miracolo economico*, Roma, Donzelli, 1996, 2005, p. VII.

34 Ivi p.140.

35 Ibidem.

L'aspetto interessante dell'analisi di Crainz sta proprio nel carattere *liberatorio* che egli attribuisce al consumo culturale di questo periodo storico.

Non è detto, ad esempio, che le “aspettative crescenti” siano omogenee e univoche. Può non essere unico, inoltre, il modello culturale che allora si definisce: ed è difficile pensarlo totalmente autonomo o totalmente dipendente dai messaggi lanciati dagli attori della produzione e della commercializzazione. Può prendere molte vie, insomma, la “liberazione” comunque connessa alla rottura del rapporto stretto fra consumi e bisogni essenziali³⁶.

Inoltre entra in gioco una questione generazionale. Chi aveva vissuto il fascismo o la guerra si trovava adesso nelle mani la possibilità di compiere una scelta basata sul proprio desiderio. Viene in qualche modo legittimato il potere della propria capacità decisionale e questo non può che essere guardato in termini di conquista sociale.

E distaccandomi volutamente dal pensiero che impone nelle scelte culturali degli individui un giudizio di valore, la domanda che mi pongo costantemente è se sia possibile schierarsi nettamente. Definire degradanti le conseguenze del boom economico è relativamente corretto. È vero che alla fine degli anni Sessanta l'Italia perde quell'ingenuità che l'aveva caratterizzata per i primi anni del boom, che il ruolo della pubblicità e in particolare della televisione hanno guidato e orientato le scelte dei nuovi consumatori, che la società del benessere si è trasformata successivamente nella “società dello spreco”, ma non si parla di individui completamente inermi, bensì di una società, anzi di individui che per la prima dopo tanto tempo acquisiscono il diritto di consumare; un diritto che trascina con sé l'idea di sentirsi come gli altri e integrarsi. È un pensiero “deludente” immaginare che le scelte consumistiche possano contribuire alla costruzione di un'identità sociale? Forse. Ma stiamo parlando di individui che uscivano da un periodo storico in cui il concetto di identità era andato perduto.

La rapidità con cui nuovi consumi si affermano *insieme* alla soddisfazione di antichi bisogni incide in profondità nella vita e nell'immaginario collettivo del paese. E la “possibilità” di accedere ai nuovi consumi è elemento altrettanto forte dell'accesso effettivo ad essi³⁷.

36 Ivi, pp.140-141.

37 Ivi, p.140.

Senza un approccio integrativo e olistico non è possibile comprendere la portata dei meccanismi e cambiamenti socioculturali di questo periodo storico.

Come ho accennato in precedenza, uno dei temi su cui la ricerca si è soffermata maggiormente è il rapporto tra consumi collettivi e privati all'interno della società italiana negli anni Sessanta.

Come spiega Enrica Asquer nella sua interessantissima indagine riguardo la vita dei ceti medi degli anni Sessanta, il lavoro di ricerca e studio delle abitudini private degli italiani non deve essere schiacciato in uno “stereotipo di adorazione acritica della società dei consumi”³⁸ ma utilizzata per definirne meglio i contorni e capirne le motivazioni. Nel libro della Asquer sono presenti squarci di “domesticità”³⁹ che fanno riflettere sull'importanza di un consumo che garantiva una sicurezza economica e un'intimità⁴⁰. La costruzione di una casa, di uno spazio domestico che finalmente potesse essere vissuto liberamente, con la propria famiglia, è strettamente legato a una questione di riscatto individuale. Il lavoro dell'autrice rivela coincidenze interessanti, legate alle memorie degli intervistati, che sembrano convergere tutte in una

memoria della ricostruzione, propria di ceti medi che si sono formati all'indomani della guerra e in un contesto progressivamente contraddistinto da nuove aspettative di benessere che mai hanno depotenziato una forte etica del lavoro e una pervasiva cultura della sicurezza sociale. Una generazione silenziosa, laboriosa, raccolta in questo sforzo di accumulazione di certezze⁴¹.

Nella caratterizzazione degli intervistati dall'autrice sembra prevalere l'aspetto relativo alla *prudenza*, in cui *concretezza* e *realismo* appaiono come tratti fondamentali per il raggiungimento della sicurezza sociale⁴². Il boom economico fa da sfondo anche allo sviluppo delle grandi imprese private e pubbliche. Nel terzo capitolo del suo libro, l'autrice parla della vita degli impiegati milanesi tra gli anni Sessanta e Settanta, rimarcando l'importanza che questi attribuivano al lavoro e alla famiglia.

38 Enrica Asquer, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza & Figli Spa, 2011, p. 84.

39 Ivi, p. IX.

40 Ibidem.

41 Ivi, p. 113.

42 Ivi, p.92.

L'autrice distingue infatti tra *business men* e *family men*⁴³, ovvero tra coloro che attribuivano al lavoro una possibilità di “ascesa individuale”⁴⁴ e fra quelli che lavoravano in funzione di una stabilità familiare.

Secondo i dati forniti dalla prima inchiesta sistematica disponibile, a fine anni settanta, a Milano il ritmo metropolitano sembrava essere uno e uno solo per tutti gli abitanti da mattina a sera. Ci si alzava alle 7 e si andava a dormire tutti insieme poco dopo le 23. Il primo dato che emergeva era la straordinaria omogeneità e rigidità dei comportamenti nella organizzazione delle scansioni della giornata quotidiana: non soltanto ci si svegliava e si andava a dormire più o meno tutti all'unisono, ma anche nel corso dell'anno ciascuno conduceva una vita sempre uguale a se stessa, con giornate organizzate sino all'ultimo minuto nello stesso identico modo⁴⁵.

Questi dati confermano un sentimento collettivo molto chiaro. Un sentimento che non ha soltanto giovato ad una generazione che usciva dal periodo più nero della storia contemporanea, ma che ha funzionato come trampolino di lancio per una serie di aspre criticità.

Nelle aziende, il ritmo produttivo era specchio di una gerarchia di potere molto forte. L'azienda si prefigurava come un unico ambiente, in funzione del quale, l'impiegato gestiva la propria quotidianità. Questo meccanismo del “lavora-spendi”⁴⁶ ha alimentato un forte sentimento materialista e ha prodotto certamente squilibri sociali che spesso si sono tradotti in scontri e lotte civili. Il miracolo economico infatti, forse per la sua propensione alle aspettative private, ha depotenziato lo spirito di comunità e solidarietà da cui traeva origine.

Ed è anche vero che sotto alla vocazione modernista, gli anni Sessanta nascondevano ancora tante ipocrisie, differenze di genere, tabù e antiche visioni del vivere sociale legate a una tradizione conservatrice⁴⁷. Nel capitolo conclusivo del suo libro, citando le parole di Fabrizio De Andrè, l'autrice mette in luce come in effetti una buona parte della generazione che aveva tratto vantaggio, soprattutto economico, dal miracolo, non abbia intercettato allo stesso modo eventi come il 1968.

43 Ivi, p.85.

44 Ivi, p.87.

45 Ivi, p.86.

46 Enrica Asquer, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, op. cit., p.93.

47 Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Roma, Donzelli, 2003, 2005, p.240.

Sembra quasi che abbia prevalso la scelta di far “restare fuori il disordine dalla porta di casa”⁴⁸, di tenerlo lontano dalla loro quotidianità tanto desiderata e ottenuta. Molti vedevano in quelle proteste quasi una rievocazione della violenza della guerra, un radicalismo di cui non volevano fare parte. Non si tratta di elogiare o criticare una cultura, bensì di giustificare l'esistenza di determinati comportamenti. Nelle parole degli impiegati cagliaritani e milanesi intervistati dalla Asquer cogliamo l'importanza di aggiornare la propria domesticità, di potersi presentare ad una futura sposa, di trasformare un bisogno in un “vizio”, di potersi permettere di spendere qualche lira in più per un vestito o un paio di scarpe⁴⁹.

Credo che sia sbagliato sminuire totalmente il ruolo di una parte di società. Non è vero che le preoccupazioni non erano presenti all'interno delle famiglie di impiegati, giovani sposi, pensionati. A questo proposito, trovo decisiva questa riflessione:

La società dei consumi post-bellica, di cui le coppie di sposi dei ceti medi anni sessanta sono state i primi attori e beneficiari, è apparsa contraddistinta da tratti specifici spesso trascurati. È dunque in parte da sfumare la tendenza storiografica che pone nel miracolo la genesi di una “civiltà del consumo” contrapposta a una “civiltà del patrimonio” dal momento che uno dei valori forti della cultura materiale dei protagonisti è risultato essere la durezza dei beni di consumo, spesso usata come metro della loro qualità⁵⁰.

D'altro canto, questi dati non nascondono la progressiva “politicizzazione” del consumismo. Soprattutto negli ambienti aziendali, forti disuguaglianze hanno contribuito a offuscare i sogni di milioni di individui che speravano di aver finalmente un luogo sicuro, in cui il concetto di lavoro abbracciava quello di sicurezza individuale e familiare. Guido Crainz individua il “declino del miracolo economico” tra l'estate del 1963 e il 1964. Fra le cause di questa crisi egli rileva errori di gestione che avrebbero portato all'aumento dei contrasti “fra i tumultuosi mutamenti nel vivere civile, nelle culture, nella sensibilità degli italiani e il più vischioso permanere degli apparati istituzionali, delle gerarchie ufficiali”⁵¹.

48 Enrica Asquer, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, op. cit., p. 163.

49 Ivi, p.112.

50 Ivi, pp. 171-172.

51 Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, cit., p.31.

La seconda metà degli anni Sessanta è l'anticamera di quello che poi nel 1968/1969 evolverà nel cosiddetto "autunno caldo", che a sua volta porterà alla riforma del diritto del lavoro. Questa sarà la prima grande riforma degli anni Settanta, la "stagione dei diritti" che però sarà affiancata da crisi economica e, soprattutto, dagli "anni di piombo".

Gli anni Settanta sono stati anni di grande sperimentazione, di eventi storici, politici, culturali e sociali che hanno segnato la storia italiana. Sono gli anni in cui alle problematiche relative al rapporto tra sfera pubblica e privata, si impone la questione sessuale, di genere, del crollo di tante certezze, aspettative sociali, lavorative, eventi politici e storici particolarmente significativi.

Frantumata fu la politica, dove in dieci anni, si alternarono ben tredici governi: uno presieduto da Cossiga, uno da Colombo, due da Moro, quattro da Rumor e cinque da Andreotti. Violenta fu la conflittualità, dominata dal terrorismo che provocò morti e feriti, tra cui Giangiacomo Feltrinelli e il commissario Calabresi nel 1971; quattro morti a Milano per una bomba lanciata da Gianfranco Bertoli nel 1973; rapimento del giudice Sossi, strage di Brescia e attentato all'Italicus nel 1974; uccisione del procuratore Coco e del magistrato Occorsio nel 1976; gambizzazione di Montanelli e uccisione di Casalegno e Croce nel 1977; uccisione del maresciallo Berardi e del Presidente Moro nel 1978; uccisione di Guido Rossa e di Emilio Alessandrini nel 1979. Disorientata fu la società costretta dagli eventi epocali a transitare da un assetto industriale a uno postindustriale⁵².

Le parole di Domenico De Masi restituiscono a pieno tutta la contraddizione degli anni Settanta. Riguardo lo sviluppo della società si erano ipotizzate due tendenze: "una prevedeva lo sviluppo crescente, per cui la società postindustriale sarebbe stata più grande, più ricca, più bella, più giusta di quella industriale; l'altra aveva seri dubbi su questa espansione e proponeva un ripiego sul piccolo e il bello"⁵³.

Sono gli anni delle stragi politiche e di una profonda crisi economica che precipita con la crisi petrolifera del 1973, bloccando l'economia europea e compromettendo molto i consumi privati. Il debito pubblico italiano crebbe a livelli esponenziali; fra il 1974 e il 1975 l'inflazione era attorno al 20-25%⁵⁴.

52 Domenico De Masi, *Anni settanta*, in Giancarlo De Cataldo (a cura di), *Vittorio Bachelet. Gli anni 70 tra speranze e disillusioni*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 2020, p.123.

53 Ivi, p.127.

54 Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, cit., p. 424.

Ma dal punto di vista sociologico gli anni Settanta sono stati terreno fertile per una serie di conquiste in ambito individuale e familiare. Si pensi alla Legge 300 (Statuto dei Lavoratori) del 20 Maggio 1970, al voto ai diciottenni, la legge sul divorzio, alla riforma sul Diritto di famiglia del 1975 che garantì la parità fra i coniugi e la Legge 194 del 1978.

In ambito musicale si consolida il *rock* e i *Sex Pistols* fanno conoscere al mondo il *punk*⁵⁵. Sono gli anni dei grandi risultati dello sport sul quale si riversano tensioni politiche delicatissime. Anni controversi sotto ogni aspetto anche a livello internazionale. Gli anni in cui i consumi riflettono una nuova modalità di gestire il proprio tempo libero e le relazioni sociali. Nascono le televisioni private, testimoni anch'esse di una nuova modalità di consumo personale.

Questi dati mi sono utili per inquadrare il contesto produttivo e ricettivo in cui il cinema ha operato; come ha intercettato questo cambiamento sociologico.

Nel paragrafo successivo tratterò una panoramica riguardo l'evoluzione del cinema dal secondo dopo guerra fino alla metà degli anni Settanta cercando di mettere in relazione le modalità di messa in scena con il contesto di produzione e ricezione culturale.

Inoltre mi soffermerò sul genere della commedia. Come questo genere si è evoluto, trasformato, e come è possibile parlare di una vera e propria diffusione di commedia popolare. Quali sono state le maschere della commedia e, soprattutto, su quali basi si è diffusa una sorta di diffidenza nei confronti dei film prodotti e consumati durante questo periodo.

55 Ernesto Assante, *La Musica*, in Giancarlo De Cataldo (a cura di), *Vittorio Bachelet. Gli anni 70 tra speranze e disillusioni*, op. cit., p. 179.

1.2 *Al cinema parlano di noi*

Dal 1958 in poi la produzione di film in Italia è smisurata. Limitando il campo e seguendo lo schema del professor Manzoli possiamo individuare quattro tipologie di autori: gli autori provenienti dal Neorealismo (Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Vittorio De Sica, Giuseppe De Santis); quelli apparsi sulla scena negli anni Cinquanta (Peri Paolo Pasolini, Marco Ferreri, Bernardo Bertolucci) insieme a quelli affermati (Michelangelo Antonioni, Federico Fellini) e a quelli che esplorano un cinema più radicale (Marco Bellocchio, Paolo e Vittorio Taviani, Carmelo Bene); quelli che si cimentano nel cinema di “genere” (Dario Argento, Sergio Leone); i registi “popolari” (Mario Monicelli, Dino Risi, Carlo Lizzani, Luigi Comencini, Pietro Germi, Ettore Scola, Nanni Loy) e i registi di un cinema politico-sociale (Francesco Rosi, Elio Petri)⁵⁶.

Di certo gli anni Sessanta costituiscono uno dei periodi più floridi per il cinema italiano e diverse sono state le modalità con cui quest'ultimo ha intercettato il miracolo economico. Sotto il profilo della distribuzione si riscontra una grande approvazione da parte del pubblico nazionale ed internazionale⁵⁷. Ma quello degli anni Sessanta è stato soprattutto un cinema che si è presentato come luogo di “riflessione/rifrazione culturale”⁵⁸.

Questioni tematiche, per esempio, come quella relativa al rapporto tra i personaggi di quei film e le vecchie e nuove tipologie sociali; o quella relativa al confronto tra i comportamenti e i valori diffusi nel sociale e quelli rappresentati/proposti dai film[...]; o all'autorappresentazione, nei film, di modi di pensare e di sentire socialmente rilevanti ⁵⁹.

La *Commedia all'italiana* ha trattato tematiche socialmente condivise, inaugurando una nuova modalità di messa in scena in cui ha prevalso la dimensione autoriflessiva.

56 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)* op. cit., pp 93-94.

57 Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol X-1960/1964*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, 2001, p.3.

58 Ibidem.

59 Ivi, pp. 3-4.

Il nucleo principale concerneva l'aver scoperto “che gli italiani amavano sentir parlare dei loro difetti, delle disfunzioni del loro sistema, delle bugie dei loro manuali di storia e di altri argomenti scomodi o imbarazzanti, solo a patto di poterci ridere sopra ⁶⁰”.

Comedy, Italian Style tells the story of the everyman (and, very occasionally, the everywoman) and their comic attempts to get by in a world of change. [...] Comedy, Italian Style lends itself particularly well to a study of gender, as the comic lens can bring normally veiled or disavowed social values into focus⁶¹.

Si parla di un nuovo soggetto e della sua difficile integrazione nel nuovo universo sociale. In particolare di come la quotidianità diventi un pretesto per affrontare dialettiche sociali fra “individualità e società, fra permanenza e mutamento, fra pericolo e rassicurazione, fra rischio e risarcimento, fra conflitto e sopravvivenza”⁶².

Maurizio Grande parla infatti proprio di “società della commedia”⁶³ e sottolinea come questo nuovo soggetto viva in un “imperfetto sociale”, all'interno del quale il senso dell' “anonimato” si istituisce come valore condiviso⁶⁴. Proprio questo spiega il rapporto biunivoco che esiste tra il tema della rappresentazione e quello della proposta da parte del cinema.

La commedia descrive in forme comiche il *malessere del soggetto che si fa io*: il soggetto che trasforma le pulsioni in desideri realizzabili, in obiettivi condivisi dalla società. È la forma di adattamento del soggetto al *principio di prestazione* che regola l'efficienza del singolo nei confronti dei canoni sociali, imponendo l'adattamento del soggetto al *principio di rappresentanza*, all'io come maschera sociale rassicurante e come “somialianza” e “parentela” con gli altri⁶⁵.

Il cinema quindi riproduce fedelmente uno scenario culturale ricco di ideologie nuove in cui sussistono questioni relative al consumo, all'aumento dei beni materiali e del tempo libero, alla velocità di costruzione nelle relazioni.

60 Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, La nave di Teseo, 2021, p.232.

61 Natalie Fullwood, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp.38-39 .

62 Maurizio Grande, Orio Caldiron (a cura di), *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 35.

63 Ivi, p. 29.

64 Ivi, p. 35.

65 Ivi, p. 39.

Ma anche e soprattutto quelle relative al difficile inserimento dell'individuo nel nuovo contesto sociale. La potenza del “*soggetto qualunque, come protagonista spontaneo, inconsapevole, post-eroico della vita sociale*”⁶⁶, sta nell'imprevedibilità della sua condotta. Non si tratta di un comico immediato, ma scaturito nel momento in cui si ha la consapevolezza che il soggetto non riuscirà ad uscire da un disagio. Prevalde nella messa in scena la presenza di un “soggetto 'infermo' che produce il comico nel momento in cui rivela la sproporzione fra la propria inadeguatezza e la pressione o le aspettative che la società proietta su di lui e alle quali egli stesso ha aderito”⁶⁷.

I personaggi della commedia, [...] brillano non per eccesso ma per difetto di qualità: sono deboli d'occhio, [...] duri d'orecchio (si pensi agli a parte, ai fra sé), quasi completamente privi d'olfatto e di gusto (se si baciano al buio possono benissimo sbagliare compagno o compagna, [...]); sono nostri parenti per debolezza e fragilità, hanno i nostri stessi limiti, talora pesino qualcuno in più. Tutto ciò che capita loro potrebbe capitare – forse è capitato, forse capiterà – anche a noi; [...]⁶⁸

L'ironia sull'inadeguatezza dei soggetti si sviluppa in corrispondenza di una immedesimazione in una condizione collettiva, di un sentire comune di quelle fragilità. Sono limiti che sanciscono l'appartenza alla società, caratteristiche acquisite e accettate. In questo senso fra individuo e società è presente una continua dialettica che non sancisce mai l'inizio e la fine di questa integrazione.

In tal modo, la commedia è *acronica* così come la tragedia è *cronica*, legata ad avvenimenti accaduti una volta per tutte e mai più ripetibili con quei personaggi o in quella forma. La commedia aspira ad una sorta di extratemporalità e di “perennità” nel rappresentare trame, eventi, vicende e figure sociali che riguardano il tema dell'*ingresso dell'individuo nella società*, la sua *installazione* nel mondo della norma, la sua sopravvivenza problematica in un mondo che prevede una alternanza insolubile fra desiderio e legge, fra lecito e illecito, fra interesse privato e morale, fra norma e infrazione, fra consuetudine e capriccio⁶⁹.

66 Ivi, p.35.

67 Ibidem.

68 Enrico Giovellani, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma, Gremese, 1995, p.8.

69 Maurizio Grande, Orio Caldiron (a cura di), *La commedia all'italiana*, op. cit., p.38.

Il processo bidirezionale riguarda anche la relazione fra situazione comica e pubblico stesso. Si esprime “una specie di immedesimazione immediata fra situazioni dei personaggi e situazioni dei destinatari”⁷⁰.

Le parole di Maurizio Grande, secondo cui “nella commedia si attua una confluenza tematica, modale, ideologica, espressiva, fra il *pubblico* e il *testo*” non devono scaturire la conseguente catalogazione della commedia in qualcosa di popolare e di conseguenza da sminuire. La potenza della commedia sta proprio nell’essere riuscita a rendere figure, temi, oggetti, luoghi universali.

In questo senso possiamo dire che la commedia è legata ad un modo di produzione simbolica del tutto speciale: quello del *risarcimento sociale* del soggetto costretto ad assumere l’identità come definizione e blocco delle pulsioni indiscriminate della soggettività. La commedia pone in campo la dialettica fra soggettività e identità, racconta in forme comiche e “popolari” la trasformazione del soggetto “pre-sociale” in soggetto sociale investendo il campo delle pulsioni e dei dispositivi simbolici per travestirli in forme del desiderio per lo più inappagabile⁷¹.

In riferimento al contesto storico in cui e di cui la commedia si nutre è possibile elaborare una riflessione interessante.

L’analisi di Paul di Maggio riguarda i rapporti tra cultura e disuguaglianza sociale. Secondo di Maggio la “gerarchia culturale” non è un fenomeno naturale ma è socialmente costruita⁷². Questo conduce a una categorizzazione che porta ad applicare una distinzione sociale in base al consumo. Il boom ha favorito la nascita delle aristocrazie economiche, che in nome di un benessere economico hanno stabilito luoghi e prodotti culturalmente alti⁷³. Anche in questo caso l’analisi deve andare più a fondo cercando di trovare le casuse che hanno portato ai meccanismi di gerarchizzazione culturale.

Questo tipo di riflessione non riguarda tanto il contesto del miracolo economico, piuttosto quello successivo.

70 Ivi, p. 46.

71 Maurizio Grande, Orio Caldiron (a cura di) *La commedia all’italiana*, op. cit., p.209.

72 Paul Di Maggio, *Organizzare la Cultura. Imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2009, p.25.

73 Giacomo Manzoli, *Popolare*, in Giulia Carluccio, Luca Malavasi, Federica Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci Editore, 2015, p.249.

Sono infatti numerose le critiche mosse al cinema italiano degli anni Settanta, per molti responsabile di una perdita di profondità e di quella poetica che lo aveva contraddistinto nei primi anni Sessanta.

Nel capitolo *La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni '60*⁷⁴, Gianni Canova, cita un film di Alessandro Blasetti, *Io, io, io...e gli altri*, realizzato nel 1966.

Secondo Canova il film

sintetizza e rivela alcune delle tendenze e delle occorrenze più significative di tutto il cinema italiano del quinquennio compreso fra il 1965 e il 1969: l'ipertrofia dell'io, il feticismo dell'identità, un'idea di socialità che non riesce ad esprimersi se non nella forma della giustapposizione di soggetti [...] nei confronti di tutto ciò che viene avvertito come "alterità"⁷⁵.

Il cinema parrebbe perdere la sua capacità di "fare società"⁷⁶. Il cinema non smette mai di fare società, si ridefinisce, si evolve in corrispondenza di un modo di vivere, di pensare, di sentire. Anche perché una società si riconfigura; e per quanto ci sia lo sforzo di mantenersi lontani da un giudizio estetico, alla fine si rischia sempre di essere "frantesi". Azzardo questa riflessione perché in termini di legittimazione culturale, ogni periodo assume un peso a livello storico e sociale. Oltretutto il periodo preso in considerazione inaugura in un certo senso la nascita di tutta una serie di osservazioni sul cinema italiano alquanto ambigue.

Questa tendenza deriva, a mio parere, prima di tutto da un crollo delle aspettative nei confronti della società in generale che si trovava in una sorta di stallo. In secondo luogo anche dalla presunzione di una buona parte della cultura italiana.

Si avvia infatti in quegli anni una sempre più ampia divaricazione fra "cinema d'autore" e "pratiche basse" destinata ad apparire vistosa negli anni della crisi, quando il "film medio" tenderà a sparire quasi totalmente, sostituito non già da nuove pratiche merceologiche, bensì da semplici fenomeni consumistici e dalla tendenza degli apparati cinematografici a determinarli⁷⁷.

74 Gianni Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. XI – 1965/1969*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, p. 3.

75 Ibidem.

76 Ivi, p.4.

77 Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Marsilio, 1995, p.336.

Guglielmo Pescatore pone la questione in termini ben diversi. L'autore evidenzia “l'errore di prospettiva nel guardare gli anni Settanta sulle basse idee”⁷⁸. La crisi più grande, di cui il cinema non è altro che riflesso, e in questo ha assolto il ruolo in maniera esemplare, avviene nella “negoiazione generazionale”⁷⁹.

Il contrasto tra generazioni non trova alcun momento di ricomposizione: i padri sono cornuti impotenti, frustrati, incapaci di dare sfogo al desiderio, mentre i giovani, attraverso un sistema di espressione del desiderio sessuale di natura completamente diversa, giungono a esiti tutto sommato positivi⁸⁰.

Alberto Crespi descrive gli anni Settanta come un decennio “nel quale i temi della giustizia, della sicurezza, della fiducia/sfiducia delle Istituzioni percorrono il cinema italiano come un filo rosso altamente visibile”⁸¹.

All'interno dei generi apparsi già tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta e a quelli che hanno preso corpo durante il decennio successivo, è possibile riscontrare una caratteristica comune: quella di “farsi interpreti di un senso di inadeguatezza”⁸². Nei musicarelli i giovani “manifestano l'insofferenza per il proprio stato di inferiorità anagrafica dettato da una cultura patriarcale che non è più sostenibile nell'evidenza dei fatti”⁸³; “Il western è un *altrove* archetipico e neutrale in cui si delineano inizialmente i connotati della postmodernità”⁸⁴; il poliziottesco inscena una specie di “parodia dell'esistenzialismo” e “della dialettica fra servo e padrone”⁸⁵; il *peplum* è il luogo in cui “il supereroismo assume in maniera spettacolare la forma plastica e iperbolica del benessere fatto corpo”⁸⁶; la commedia erotica “è un territorio frastagliato in cui si rinegoziano i rapporti di genere e si sancisce morbosamente la disfatta della nevrotica mascolinità tradizionale”⁸⁷.

78 Guglielmo Pescatore, *La cultura popolare degli anni Settanta tra cinema, televisione, radio e fumetto*, in *Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, De Bernardi Alberto, Romitelli Valerio, Cretella Chiara (a cura di), Bologna, Archetipolibri, 2009, p. 153.

79 Ivi, p.159.

80 Ivi, p. 160

81 Alberto Crespi, *Il cinema*, in Giancarlo De Cataldo (a cura di), *Vittorio Bachelet. Gli anni 70 tra speranze e disillusioni*, op. cit., p. 198.

82 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)* op. cit., p. 104.

83 Ibidem.

84 Ibidem.

85 Ibidem.

86 Ibidem.

87 Ibidem.

1.4 Come nasce Fantozzi?

*Pina, io ho una caratteristica: loro non lo sanno,
ma io sono indistruttibile..*

(*Fantozzi contro tutti*, Neri Parenti, 1980)

Chi è Fantozzi? L' impiegato di una “megaditta”, una delle tante sorte alle soglie degli anni Sessanta. Fa parte di quella che Luciano Bianciardi ne *L'integrazione* chiama “piccola borghesia impiegatizia”⁸⁸.

Se, nei primi decenni del secolo, essere impiegato significava appartenere a una media borghesia intenta ad ampliare l'area di benefici derivanti da tale posizione, col passare del tempo il tenore di vita dell'impiegato si è andato equiparando a quello dell'operaio il quale, frattanto, grazie all'organizzazione che si era dato, aveva vinto non poche battaglie sociali.

L'impiegato al contrario, ricevendo la delega di funzioni da parte del potere economico e politico, partecipa alle sue logiche e si lega a esso in nome di valori, quali la fedeltà, che gli impediscono di avanzare rivendicazioni egoistiche⁸⁹.

Sembrerebbe possedere i tratti di quell' "uomo medio" di cui Pasolini aveva previsto l'esistenza, il presunto figlio dell'Akakij Akakièvic di Gogol⁹⁰. È evidente l'influenza delle grandi maschere della commedia all'italiana, in particolare di “costruttori” di maschere, capaci di rendere “evidenti nel personaggio il trucco e la manipolazione in quanto tratti del carattere⁹¹”. Non solo, gli antenati di Fantozzi si possono ritrovare in moltissime operazioni letterarie e cinematografiche. Come rileva Fabrizio Buratto, prevale la matrice russa. Non solo per la somiglianza con il protagonista de *Il cappotto*, ma anche per quella con Ivan Dmitrič Cervjakov di Anton Čechov⁹². In ambito italiano similitudini si possono ritrovare nei personaggi di Monsù Travet di Vittorio Bersezio e con Policarpo de' Tappetti di Luigi Arnaldo Vassallo, entrambi portati sullo schermo da Mario Soldati⁹³.

88 Enrica Asquer, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, op. cit., p. VII.

89 Fabrizio Buratto, *Fantozzi una maschera italiana*, op. cit., pp 39-40.

90 Emilio Cagnoni, *Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi*, L'Epos, Palermo, 2007, p. 28.

91 Maurizio Grande, Orio Caldiron (a cura di) *La commedia all'italiana*, op. cit p. 264.

92 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., pp. 20-21.

93 Ivi, p.22.

I parallelismi con le pellicole italiane si trovano anche ne *L'impiegato* (Gianni Puccini, 1960), ne *Il delitto di Giovanni Episcopo* (Alberto Lattuada, 1947), ne *Il posto* (Ermanno Olmi, 1961) e ne *La vita agra* (Carlo Lizzani, 1964).

Sia *Il posto* che *La vita Agra* rappresentano due casi particolarmente interessanti. Entrambi anticipano, con toni inusuali per il periodo in cui sono stati prodotti, la questione del benessere legata agli umili⁹⁴. Il primo racconta la storia di un ragazzo della periferia di Milano, figlio di operai, che sta cercando lavoro e che riesce a trovare un posto sicuro solo con la morte di un vecchio impiegato di una ditta. Il secondo narra le vicende di Luciano Bianchi (Ugo Tognazzi), traferitosi a Milano con lo scopo di vendicarsi del suo licenziamento e delle precarie condizioni di sicurezza sul lavoro dei minatori che hanno causato l'esplosione di una miniera.

Il comune denominatore di queste pellicole è anche in questo caso, come per molte pellicole italiane degli anni Sessanta, legato al rovesciamento del soggetto "eroico" in soggetto qualunque⁹⁵. Le intenzioni di questi personaggi sono molto chiare all'inizio del film fino a che non si trovano a fare i conti con uno spazio sociale nuovo, nel quale rimangono invischiati. "L'aria di famiglia⁹⁶" che accompagna questi film e anche Fantozzi è legata ad una difficoltà di integrazione, da non limitare esclusivamente all'ambito dell'inserimento lavorativo ma a quello del campo sociale nel senso più ampio del termine.

Le ricerche sociologiche in queste pellicole risultano essenziali. Entrambi i film manifestano apertamente l'idea di una desolazione sociale causata dall'ingresso dell'individuo nella modernità. Questa difficoltà non si manifesta soltanto nelle scelte o nei dubbi di questi personaggi ma anche nello spazio fisico in cui agiscono. Nelle riprese in interno si scelgono ambienti piccoli, stretti e sovraffollati, che rispecchiano perfettamente le condizioni di coloro che dalla città del benessere non hanno ancora ottenuto niente; mi riferisco per esempio agli inquilini della pensione in cui alloggia Luciano, costretti ad immedesimarsi in una "lavatrice automatica umana".

94 Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, op. cit., p.234.

95 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione 1958-1976*, op. cit., p.156.

96 Ivi, p.156.

Lo spazio in questo caso rappresenta una condizione sociale. Arrivare in cima alla scala significa godere di uno spazio più grande, uno spazio che rappresenta libertà di azione.

Viceversa ne *Il posto* non è dato sapere come Domenico proseguirà il suo lavoro, ma vediamo il suo ingresso in uno spazio piccolo affollato, dove risulta difficile muoversi. Anche da questo punto di vista possiamo riscontare somiglianze con l'ambiente in cui vive Fantozzi. Quella “domesticità” di cui parlava Enrica Asquer non gli appartiene. Nonostante il suo spazio domestico sia modesto, cade dal letto, vola giù dalla finestra, scivola sul pavimento. In base all'analisi sociologica condotta riguardo al contesto storico culturale e sociale in cui è ambientato Fantozzi, Fabrizio Buratto afferma che il consumare giorni sempre uguali riflette uno stato di “ipertrofia”⁹⁷ che si riversa nei comportamenti e nelle aspettative individuali.

L'ufficio e i colleghi di lavoro costituiscono la sola ragione di vita di Fantozzi e ne giustificano l'esistenza all'interno del complesso sociale. Il suo privato non esiste, essendogli espropriato ora dal lavoro, ora dalla dalle costrizioni dei megadirettori con i loro “hobbies” e le loro vessazioni, ora dalle iniziative di Filini, instancabile organizzatore di gite e incontri sportivi. La casa subisce le continue interferenze della megaditta che esige la partecipazione non solo di Fantozzi, ma dall'intero nucleo familiare, costituito dalla moglie Pina e dall'orrenda figlia Mariangela⁹⁸.

Da notare che la maggior parte degli esempi citati, mettono in scena una visione piuttosto pessimistica del boom economico. Non che Fantozzi non si occupi anche di questo, ma è diversa la concettualizzazione, va al di là della rappresentazione.

C'è poi da distinguere tra quello di cui parla Fantozzi e il suo prodotto letterario e cinematografico. Fantozzi rientra nella categoria di individui che vorrebbero che il loro lavoro fungesse da “pilastro identitario”⁹⁹. È la società stessa che lo rifiuta poiché inadeguato. I suoi tratti fisici, psicologici, le sue azioni lo denotano come una vittima.

97 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op.cit., p.39.

98 Ivi, p. 69.

99 Enrica Asquer, *Storia intima dei ceti medi. Una capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, op.cit.,p.86.

“Fantozzi non ama il proprio lavoro e neppure la propria famiglia, ma la dolcezza, il candore entusiasta che trapelano dai suoi gesti, dalla sua voce sommessa, vibrano nell'anelito a trasfigurare una realtà comunque frustrante”¹⁰⁰.

Riguardo a questo proviamo a porci un'altra domanda: Fantozzi cerca un'emancipazione?

Per Emilio Cagnoni, Fantozzi “non cerca nelle cose il riscatto da una condizione di cui pure non è contento”¹⁰¹. Non è arrivista, non è qualunquista, “è soprattutto il mite che non erediterà la terra, empia senza redenzione”¹⁰². È addirittura disposto a donare la sua pensione in cambio delle sue vecchie pratiche. Ma ha qualcosa in più, poiché è straordinariamente resistente. È stato inoltre ripudiato dallo stesso uomo che lo ha creato: è un maledetto errore.

In nessun modo, quindi, l'eterno ragioniere può sottrarsi al proprio solitario destino: la sua origine è un errore; la sua posizione è, senza soluzione, ambigua; nondimeno è nato, esiste ed appartiene alla macchina-comunità e a chi l'ha creata, quella divinità che, misteriosamente, ha generato anche lui¹⁰³.

Ci fa pena perché per quanto sia uno fra i tanti, non è come gli altri, non riesce a beneficiare dei privilegi che la postmodernità ha regalato agli italiani.

Se così è allora il ruolo di vittima assume un significato diverso: non lo è perché subisce, lo è perché è stato creato per non accedere a quei benefici. Fantozzi è così geneticamente, chiaramente per scelta superiore¹⁰⁴, una sorta di “apocalittico”¹⁰⁵ per volere divino.

Dove il patto sociale, l'unità, non si fondano sulla comunione ma sull'armonioso egocentrismo d'una miriade di ingranaggi, crudelmente coerenti, la ruota sdentata Fantozzi non può che essere colpita da ogni parte, in ogni istante. Ma a resistere non è solo il suo fisico, che si rigenera con la tradizionale magia del corpo comico, è prima di tutto l'interiorità che, nella sua pieghevolezza, è dotata di un nucleo ferrigno: Fantozzi è invincibile perché non è mai stanco di essere sconfitto¹⁰⁶.

100Emilio Cagnoni, *Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi*, op.cit., p.29.

101 Ivi. p.31.

102Ivi, p.32.

103Ivi, p 128.

104 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., p.57

105 Per una definizione di “apocalittico” vedi Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie sulla cultura di massa*, op.cit.

106Emilio Cagnoni, *Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi*, op. cit, p. 129.

Di chi è allora la responsabilità dell'essere Fantozzi? E chi è l'entità superiore che lo ha generato, a cui non si può ribellare?

Guardandolo invece sotto il profilo della sottomissione verrebbe da pensare che Fantozzi scelga di mantenere sempre la stessa posizione, quindi non cercherebbe il riscatto non perché gli è impossibile, ma perché non vuole. Questo porterebbe a porsi un'altra domanda: non vuole perché restio all'integrazione in un universo sociale che lo repelle o perché si accontenta?

Fantozzi, antieroe dotato di grandissima dignità. È un personaggio ingenuo, dunque privo di consapevolezza, di coscienza critica, ma nel suo essere antimodello si configura comunque come “anti”. [...] Dotato di una grande carica anarchica, Fantozzi è un ribelle, un rivoluzionario in potenza. La società tende a emarginarlo per difendersi da una scheggia impazzita, capace di far crollare il sistema con la sola forza dell'innocenza. La sua pericolosità latente non si concretizza in una progettualità che lo renderebbe un rivoluzionario a tutti gli effetti. Tuttavia la sua innocenza non gli impedisce di nuocere, come testimoniano alcuni episodi.¹⁰⁷.

Quest'idea ribalta in un certo senso la prospettiva di Cagnoni, che invece constata la condizione di Fantozzi come qualcosa da non “voler” cambiare.

Non conferma né il peso della sua capacità decisionale né la sua totale ingenuità. Da qui la certezza che allora l'identità fantozziana si basa su un principio di instabilità. Proprio come non sono definibili le domande che ci poniamo sulla nostra impotenza; l'universo in cui opera Fantozzi è il nostro.

Provate a domandare a qualcuno “Ti piace Fantozzi?” Le risposte saranno prevalentemente due: c'è chi dice di non riuscire a guardarlo perché lo rattrista e chi invece lo guarda perché lo fa ridere. Questa distinzione è utile per non cadere nella stereotipizzazione. Entrambe le reazioni sono conseguenza di un processo di identificazione. Sotto questo punto di vista Fantozzi ha svolto la funzione di vero e proprio archetipo.

Prendendo ancora spunto dalle riflessioni di Stuart Hall e di Francesco Alberoni, in relazione al significato che assume un simbolo culturale possiamo dire che la ricezione dello stesso personaggio Fantozzi non è da considerarsi stabile.

107 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., p.45.

Ovvero, non è detto che agli occhi di chi lo guarda risulti solo come il più mediocre degli uomini; c'è anche chi guardalo riconosce la carta da parati, il cellofan sulle poltrone, la colonia Aktinson, la Bianchina, il vestaglione di flanella e la familiare di Peroni.

Questo significa che lo stesso prodotto culturale Fantozzi contribuisce alla costruzione di un immaginario collettivo a cui non tutti attribuiscono lo stesso significato. Il contesto sociale in cui vive Fantozzi è quello “dell' Italia rilassata del *post-boom*”¹⁰⁸, un' Italia in cui potenzialmente possono realizzarsi tutti.

L'Italia degli anni Settanta offre anche a quelli come lui, per la prima volta, la possibilità di comprare la casa, la macchina, di far studiare la figlia, di andare in vacanza, di partecipare alla sbornia consumistica e di buttare via, “sì, lo riconosco, buttar via due lire” per un'attrezzatura da sci da campione olimpico. Questo mondo, che per un paio di decenni è stato il mondo di buona parte degli italiani, non si può dire naturalmente che Villaggio lo abbia analizzato. Al contrario, lo ha semplificato al midollo, ricavandone, come fanno i grandi comici, un repertorio di personaggi e situazioni da commedia dell'arte.¹⁰⁹.

Il vivere all'interno di un sistema consolidato non lo rende necessariamente integrato in quel sistema, soprattutto perché Fantozzi non ha nessuna delle caratteristiche degli altri individui. Con le figure di impiegati di cui abbiamo parlato precedentemente, Fantozzi probabilmente ha in comune solo l'orario di lavoro. Rispetto alle famiglie dei ceti medi degli anni Sessanta, Fantozzi, nonostante possa permettersi di avere qualche vizio data la sua modesta condizione economica non riesce a godersi niente.

Anche la stessa attribuzione dell'aggettivo “merdaccia” risulta piuttosto instabile. Gli esempi più emblematici che testimoniano il rapporto tra Fantozzi e la gerarchia culturale teorizzata da Paul di Maggio sono due: quello de *La corazzata Potëmkin* in *Il secondo tragico Fantozzi* e l'episodio di *Franchino* in *Fantozzi subisce ancora*. Questo tema era già stato affrontato da pellicole come *I Pappagalli* (Bruno Paolinelli, 1955), *Don Giovanni in Sicilia* (Alberto Lattuada, 1967) e percorrerà anche film successivi alla creazione di Fantozzi, come nell'episodio *Le Vacanze Intelligenti*, diretto da Alberto Sordi, appartenete al film *Dove vai in vacanza?* (Mauro Bolognini, Luciano Salce, Alberto Sordi, 1978).

108 Giunta Claudio, *Una sterminata domenica. Saggi sul paese che amo*, op. cit., p 181.

109Ibidem.

Nell'episodio del *Potëmkin* il ragioniere è costretto a recarsi all'appuntamento serale del cineforum, organizzato dal Professor Guidobaldo Maria Riccardelli, il “megadirettore” appassionato di cinema d'arte. La goccia che fa traboccare il vaso arriva quando gli impiegati vengono improvvisamente richiamati all'ordine dal Riccardelli per la proiezione di un film cecoslovacco con i sottotitoli in tedesco proprio la sera della partita valida per la qualificazione ai mondiali di Inghilterra - Italia. Giuti al cineforum, sottratte le radioline agli impiegati, il Riccardelli comunica il mancato arrivo della pellicola, costringendo gli “spettatori” all'ennesima proiezione de *La corrazzata Potëmkin*. È da qui che parte il moto di ribellione di Fantozzi. Celebrato come un eroe per aver esclamato “Per me la corrazza Kotëmkin è una cagata pazzesca”, lui e i colleghi prendono in ostaggio il Riccardelli, distruggono la sua copia personale del film e lo costringono a vedere in ginocchio sui ceci *L'Esorciccio*, *Giovannona Coscialunga* e *La polizia si incazza*. Ma la rivolta viene fermata dal “Direttore dei direttori”. Lo stesso accade in *Fantozzi subisce ancora*. L'aggettivo “borghese di merda” con il quale Franchino etichetta Fantozzi assume il significato di “mancanza di cultura”. Sotto il profilo sociologico e culturale la sequenza del *Potëmkin* fa emergere questioni particolarmente rilevanti. Il cineforum di Fantozzi ha la stessa funzione delle vacanze intelligenti di Remo e Augusta. Il prendere parte a situazioni “colte” “prescrive un *tour di upgrade* della sensibilità estetica¹¹⁰”. Non è un invito, è un obbligo, un passaggio necessario all'inserimento in un sistema prestabilito. Questa bipartizione tra una cultura legittima e una illegittima deriva da un problema di stratificazione sociale¹¹¹.

La prima cosa da osservare, al riguardo, o per meglio dire la prima cosa che il film ci dice al riguardo è che l'intellettuale non è mai intellettuale e basta: proviene da una classe sociale definita (normalmente agiata) e questo determina il suo capitale culturale e, di conseguenza, l'atteggiamento generale che lo guida nell'orientarsi fra gli oggetti. D'altra parte il Riccardelli è un intellettuale mediocre, più un “dotto” che “un uomo di mondo” per usare la terminologia introdotta da Bordieau, e dunque il suo approccio alla materia che costituisce il suo campo di competenza è irrimediabilmente scolastico, pedante e punitivo per coloro che non ne condividono i valori¹¹².

110 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione 1958-1976*), op. cit., p.197.

111Ivi, p.204.

112Ivi, p.205.

Vengono così riconfermate le tesi di Hall sulla relazione tra cultura popolare e cultura d'élite¹¹³ e anche quelle di Bourdieu sulla decodifica dei significati.

Se è vero che la percezione del mondo sociale è determinata dall'*habitus* degli individui, è vero anche che la questione culturale in Fantozzi si traduce in una questione di *gusto*. L'*habitus* del Riccardelli presuppone una conoscenza in cui la *forma* prevale sul *contenuto*¹¹⁴.

Questo produce un sistema di classificazione per cui la classe sociale dominante determina il gusto di classe dominante, screditando una cultura popolare legata a dei contenuti che cambiano sulla base di bisogni primari.

Possiamo allora affermare che l'episodio del *Potëmkin* inserito nel *Secondo tragico Fantozzi* è uno di quei momenti particolarmente felici in cui il cinema popolare è capace di rendere conto, in maniera spontanea, dei fermenti in atto nella realtà sociale circostante con una precisione che ricalca le analisi di illustri esponenti delle discipline sociologiche¹¹⁵.

Gli esempi citati mi sono serviti per spiegare come l'origine del personaggio Fantozzi sia legata ad una questione sociologica. Ho cercato fin qui di contestualizzare i processi culturali che hanno portato “ alla battaglia simbolica per la sopravvivenza da parte di soggetti invischiati nel meccanismo di distinzione insito nei modi di fruizione delle forme artistiche alte¹¹⁶”.

Nel capitolo successivo intendo analizzare il procedimento di adattamento e ripercorrere le differenze tra libro e film in base alle esigenze di scrittura e messa in scena.

113 Ivi, p.205.

114 Pierre Bourdieu, Marco Santoro (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino 2001, p. 25.

115 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione 1958-1976*, op. cit., p.209.

116 Ivi, p.211.

2. DAL LIBRO AL FILM: DIFFERENZE E SIMILITUDINI

2.1. *Il processo di adattamento: Paolo Villaggio diventa Fantozzi*

Paolo Villaggio è nato il 30 Dicembre 1932, anche se dichiarò nei suoi libri di essere nato il 31 dicembre del 1938 da genitori ignoti, altre volte il 31 dicembre 1944¹¹⁷. Intraprende la carriera di attore nel 1968. In realtà aveva cominciato a scrivere e recitare testi teatrali già nel 1956, per la Compagnia Baistrocchi di Piazza Marsala a Genova¹¹⁸.

In quel periodo, durante il quale sperimenta la comicità che lo avrebbe contraddistinto negli anni successivi andò in scena con ben cinque spettacoli: *Come quando fuori piove* (1956), *A cavallo di un raggio di luna* (1959), *Bella se vuoi venire...* (1964), *Cappellinaria* (1965) e *Abracadabra* (1966)¹¹⁹. Proprio durante la messa in scena di *Come quando fuori piove* si consolidò l'amicizia con il cantautore Fabrizio De André, chiamato da Paolo Villaggio con lo pseudonimo di "Faber", in riferimento al protagonista del romanzo di Max Frish dal titolo *Homo faber*¹²⁰.

Dopo un periodo passato a Londra, Paolo Villaggio tornò in Italia e si unì alla band di De André, i *The Crazy Cowboys and Sheriff One*, con la quale si esibiva ad Albisola nel locale "La Garitta". Con De André scrisse anche due canzoni: *Il fannullone* e *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, diventata successivamente il romanzo *La vera storia di Carlo Martello*¹²¹.

Dopo aver proposto i suoi sketch sulle navi da crociera, Villaggio debuttò al Tetaro Stabile della Superba. Si racconta che durante un cabaret, Villaggio era stato incaricato di sostituire Enzo Jannacci. Quella sera, annunciando al pubblico che lo spettacolo non sarebbe andato in scena, si lasciò sfuggire un "Questa sera lo spettacolo *ovviamente* non ci sarà"¹²², riscontrando le risate di una signora in prima fila, alla quale l'attore genovese rispose con "Zitta lei"¹²³.

117 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragionier Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, Milano, Bietti, 2022, p.21.

118 Ibidem.

119 Ibidem.

120 Ivi p.22.

121 Ivi p.23.

122 Ivi, p.26.

123 Ivi, p. 27

In seguito venne introdotto prima nei cabaret romani da Maurizio Costanzo e successivamente entrò a far parte del Gruppo Motore e si esibì al Milano Derby Club, fondato nel 1959 da Gianni e Angela Bongiovanni.

Fu grazie alla trasmissione *Quelli della domenica*, nata nel 1968, che Villaggio consolidò il suo successo. Nella trasmissione Villaggio proponeva gli sketch di Giandomenico Fracchia, il professor Kranz e lo stesso Fantozzi, chiamato all'epoca "Fantocci"¹²⁴. Quest'ultimo nasce dall'esperienza lavorativa di Villaggio presso l'Italsider, un'azienda genovese molto attiva negli sessanta. Nei primi anni del 1960, Villaggio venne assunto dall'azienda come impiegato di terza categoria e nel giro di sei anni diventò caposervizio della Segreteria Generale¹²⁵. Fu all'Italsider che Villaggio conobbe l'impiegato Bianchi, ovvero il futuro ragioniere Fantozzi¹²⁶. I suoi racconti furono inizialmente pubblicati su "*L'Europeo*", poi, all'inizio del 1970 venne contattato dalla Rizzoli.

Prima di parlare dei libri e dei film della saga fantozziana può essere interessante analizzare alcune differenze e somiglianze con il personaggio di Fracchia.

È evidente che Giandomenico Fracchia rappresenti un ragioniere Fantozzi in fase embrionale, ma come rileva Emilio Cagnoni "Fantozzi per amore è incosciente, coraggioso per dignità, rivoluzionario per rabbia; Fracchia è l'emblema della paura fisica, irrazionale, infantile [...]"¹²⁷. Mentre Fantozzi ci dà l'impressione, a tratti, di voler cambiare in qualche modo la sua condizione, ma gli viene costantemente impedito, Fracchia constata che non potrà mai cambiare la sua, soprattutto perché ha paura di cambiare. Rappresenta una sorta di Fantozzi più terrigno, allo stato primordiale.

Mediocre, forse, ma indifferente alle mediocri sofferenze di cui il suo prossimo si appaga [...], Fracchia è un infelice, laddove gli altri, al massimo, sono frustrati. Se i colleghi sono prigionieri comuni di povere ambizioni, Fracchia è chiuso nella particolare solitudine del sognatore. Solo ai suoi occhi, dunque, messa alla prova dal confronto con l'ideale delle sue *rêveries*, la realtà rivela la propria pochezza¹²⁸.

124 Ivi, p. 30.

125 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., p.33.

126 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.32.

127 Emilio Cagnoni, *Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi*, op. cit., p.25.

128 Ivi, p.23.

Lo spazio fantozziano restituisce l'idea di un ambiente in cui tutti sono vittime e comunque tutti sono scontenti. Nell'ambiente di Fracchia, “mentre i compagni di servitù cantano e ballano, celebrando una contentezza microborghese, Fracchia è l'unico a riflesstersi in uno specchio veritiero”¹²⁹. Mentre Fantozzi tenta in alcune occasioni di riscattare la sua condizione, pur senza successo, Fracchia reprime le proprie emozioni e la sua potenziale lotta¹³⁰. “Se il primo, infatti, è sempre aperto a sterili conati di diserzione, il secondo rimane chiuso nella verbosa impotenza di un inutile radicalismo”¹³¹.

Cagnoni ipotizza, con toni molto duri e piuttosto definitivi, che mentre Fantozzi si inserisce totalmente in un contesto borghese e lo accetta, Fracchia rimane tagliato fuori scegliendo di non farne parte.

La piccola epopea di Fracchia racconta una sconfitta senza lotta, ma non una resa alla religione di massa, di cui sono adepti i suoi colleghi così come il truce Accetti. Indifferente al feticcio della “posizione”, il grottesco impiegatino non nasconde la propria meschinità nell'arrampicata gerarchica né celebra i miseri riti del consumismo, spettatore perplesso della sigaretta, del pranzo, del caffè collettivi, piaceri coatti, pietre miliari dell'insoddisfazione quotidiana¹³².

Questa visione rappresenta un punto di vista, uno dei possibili, dei quali ho precedentemente parlato. Ma ho più volte sottolineato che utilizzare teorie drastiche ed estreme non giova a questo tipo di lavoro. Sia Fracchia che Fantozzi sono frutto di un processo di introiezione da parte di un'esperienza specifica. Sulla ricezione, della quale parlerò in maniera più dettagliata nel capitolo successivo, ho accennato in precedenza che il prodotto culturale Fantozzi è stato oggetto di interpretazioni diverse, derivate da gusti e culture diverse.

Inoltre anche sulla base di questi gusti sono state compiute scelte per quanto riguarda l'adattamento cinematografico. Il personaggio di Fantozzi si inserisce comunque in contesto più realistico che ci avvicina maggiormente al suo immaginario e favorisce la nascita di continue domande sul potenziale cambiamento della sua condizione.

129 Ivi, p.23.

130 Ivi, p.24.

131 Ivi, p.25.

132 Ivi, p.26.

Com'è avvenuto il processo di adattamento dal libro al film? Come sono cambiate le modalità di struttura del racconto tra libro e film e sulla base di quali esigenze queste strutture sono state modificate?

Per questa analisi mi sono servita delle riflessioni di Linda Hutcheon, e anche in questo caso, con lo scopo di tracciare le differenze relative agli scopi e agli intenti tra due modalità di racconto.

Considerato in termini di un'*entità formale* o di un *prodotto*, un adattamento è una trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere. Tale “transcodificazione” può comprendere un cambio di *medium* (per esempio una poesia volta in film) o di genere (un poema epico in romanzo) o della struttura complessiva del racconto e quindi del suo contesto: raccontare la stessa storia da un diverso punto di vista, ad esempio, può determinare un'interpretazione palesemente differente¹³³.

È bene quindi mantenere l'idea di un adattamento strettamente collegata a quella di un processo creativo che comporta sempre un processo di “reinterpretazione” e “ricreazione”¹³⁴. Meccanismi che cambiano a seconda degli intenti degli autori e che comportano modifiche nel processo di produzione e di ricezione. La fruizione di un'opera che già conosciamo mette in risalto il carattere intertestuale dell'adattamento¹³⁵.

Per il lettore, lo spettatore o l'ascoltatore un adattamento in quanto adattamento è inevitabilmente un caso di intertestualità, a condizione che il testo adattato gli sia familiare. È un continuo processo dialogico, [...] nel quale l'opera che già si conosce viene confrontata con quella di cui si sta avvenendo fruizione¹³⁶.

Quali sono i passaggi da effettuare durante un adattamento? Linda Hutcheon spiega tale procedimento attraverso la suddivisione in sei sezioni: *Che Cosa? Chi? Perché? Come? Dove? Quando?*¹³⁷. Volendo analizzare il cambio di medium, le trasformazioni riguardano le differenti modalità di interazione con il prodotto sia da parte dell'autore sia da parte del pubblico¹³⁸.

133 Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011, p.27.

134 Ibidem.

135 Ivi, p.28.

136 Ivi, p.45.

137 Ivi.

138 Ivi, p.33.

L'interazione avviene in ogni caso, sia che l'opera venga letta oppure mostrata, quello che varia è la partecipazione. Nel senso che variano i tempi e le forme di immaginazione sia dell'autore che del lettore/spettatore. In un libro il lettore ha la possibilità di dilatare o restringere il tempo narrato nella scrittura; un'azione raccontata in molte pagine può durare il tempo deciso dalle scelte di lettura. Ed è per questo che il libro si presta ad un tempo di fruizione più ampio. Non che lo spettatore non possa scegliere di diluire il tempo di visione di un film, ma essendo un'esperienza molto più diretta, “in tempo reale”¹³⁹, il regista tende a sintetizzare, attraverso scelte di montaggio e di minutaggio all'interno delle inquadrature così da stimolare in maniera diversa l'immaginario dello spettatore.

Oltretutto nel film sono presenti limitazioni relative alle imposizioni dei tempi dello schermo, che incorniciano la storia in un tempo molto più definito.

Passando dalla narrazione alla mostrazione, un adattamento in modalità rappresentativa deve necessariamente operare una drammatizzazione: le descrizioni, i racconti, i pensieri devono essere trascodificati in discorsi, azioni, suoni e immagini. I contrasti e le opposizioni ideologiche tra i personaggi devono essere rese visibili e udibili. Il processo di drammatizzazione determina inevitabilmente anche, in una qualche misura, una ri-accentuazione e una rifocalizzazione di temi, personaggi, intreccio.

Anche per l'adattamento cinematografico di Fantozzi la scrittura è stata modificata in modo da facilitare la continuità e rendere partecipe lo spettatore.

Infatti nei film alcuni episodi non sono presenti oppure sono accorpati con altri, oppure creati direttamente per lo schermo.

Ugo Fantozzi è il narratore autodiegetico. La voce narrante, quella di Paolo Villaggio ci rende partecipi non solo dei pensieri del protagonista ma spesso funge da vera e propria introduzione alla nuova sequenza. La narrazione letteraria aumenta in un certo modo la distanza con il mondo narrato. Il montaggio cinematografico include un punto di vista molto chiaro e in più l'immagine filmica è accompagnata dal suono, che contribuisce ad aumentare il senso di identificazione e fidelizzazione dello spettatore.

139 Ivi, p.34.

La voce di Villaggio enfatizza quello che Enrico Menduni chiama “parlato evocativo”¹⁴⁰, seleziona cioè le informazioni più importanti per la comprensione e le marca con un andamento e tono della voce ben preciso. Questo perché come rivela Paola Valentini

il cinema potrà essersi imposto per la sua storia visuale, modellarsi sui suoi corpi e le sue ombre e luci, abbagliare con la sua evidenza iconica, ma poi alla resa dei conti quando uno spettatore entra in sala cinematografica quella che lo investe è indubbiamente un'esperienza uditiva quanto visiva¹⁴¹.

In Fantozzi la componente sonora è fondamentale. La caratterizzazione del personaggio è avvenuta sia prima del film, sia prima del libro. Quindi già durante la lettura dei racconti raccolti nei libri, viene quasi naturale sentire nella testa la voce di Villaggio che racconta.

Oltre al suono, nell'adattamento cinematografico, gioca un ruolo fondamentale anche la fisicità. La maschera di Villaggio comprende non solo la comicità facciale ma anche un'azione fisica che spesso sostituisce molte battute, insieme alla voce fuori campo. In molte scene, le battute di Fantozzi sono minori rispetto a quelle di altri personaggi, poiché vengono sostituite dal linguaggio corporeo.

Non sto ponendo l'attenzione sui film allo scopo di screditare il fenomeno letterario, piuttosto per dimostrare come il processo di ricreazione in Fantozzi sia brillantemente riuscito, se non altro nei primi film.

In relazione al rapporto tra ricezione del prodotto adattato e contesto culturale c'è da dire che i film sono stati realizzati in prossimità dell'uscita dei libri, a distanza di pochi anni. Il film ha notevolmente contribuito ad allargare il bacino di fruizione del prodotto e a fidelizzare un pubblico più ampio, proprio per il suo carattere spettacolare e popolare.

A conferma della portata culturale che ha investito il fenomeno letterario e cinematografico di Fantozzi si può sviluppare una considerazione.

Tale riflessione riguarda il fatto che il libro è uscito in un periodo in cui la televisione si era già consolidata in Italia ed entrava in una seconda fase della sua diffusione; lo stesso si può dire del film.

140 Enrico Menduni, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Bari- Roma, Editori Laterza, 2016, p.131.

141 Carluccio Giulia, Malvasi Luca, Villa Federica, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, op. cit., p. 315.

Quindi, è evidente che la televisione sia stata per Villaggio un importantissimo trampolino di lancio, ma è anche vero che ha saputo intercettare e rispondere ad un cambiamento ben più profondo, oltre lo sketch.

Ho accennato in precedenza che a molti i film di Fantozzi, più che i libri, suscitano tristezza; non è quindi scontato osservare che le reazioni dei fruitori non derivano soltanto da ciò che già conoscono del personaggio, ma anche da quello che il film sceglie di fargli vedere. A dimostrazione quindi del carattere *pervasivo* della visione cinematografica, come qualcosa da cui risulta più difficile distrarsi.

Le esigenze cinematografiche implicano che il pubblico debba avere gli elementi per inquadrare il personaggio e il suo contesto in modo molto più immediato, affinché si assimilino con rapidità gli episodi legandoli mentalmente in una sorta di “storia”, di sicuro più efficace affinché il pubblico simpatizzi con il protagonista, o perlomeno lo collochi in una situazione chiara e ben delineata¹⁴².

Se quindi i racconti letterari danno l'idea di situazioni in cui il ragioniere si sente inadeguato, i film, per i motivi riportati, ci inseriscono in un vero e proprio flusso di insoddisfazione che sembra durare in eterno.

Di seguito, seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione, parlerò dei primi tre libri della saga fantozziana, parallelamente ai tre film che ne sono nati. Tratterò la struttura e i temi affrontati, cercando di mettere in rilievo la caratterizzazione dei personaggi e le differenze di messa in scena del tempo e dello spazio.

142 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 78.

2.2 *Fantozzi*

La prima volta l'ho visto a Genova tanti anni fa alla Megaditta. Era Febbraio. Una giornata di tramontana gelida. Le tre del pomeriggio. Una luce livida illuminava a stento la città in una giornata senza sole. Sono entrato nella stanza che mi era stata assegnata. Non c'era luce e sono andato verso la finestra. Si vedeva un mare di piombo increspato da lunghe righe di vento che correvano veloci: un panorama marziano. Era il mio primo giorno di lavoro ed ero spaventato, l'ansia mi faceva respirare a fatica. Ho cercato di controllarla, ma il respiro aumentava come quello di un animale in pericolo. Poi mi sono accorto che non era il mio. Mi sono voltato. In un angolo, dalla semioscurità di un sottoscala, veniva quasi un fischio sommesso come quello di un topo: era lui, il ragioniere Ugo Fantozzi!¹⁴³

Fantozzi venne pubblicato nel 1971 dalla casa editrice Rizzoli. Il libro è una raccolta di racconti, contenuti in quattro capitoli: *Primavera, Estate, Autunno, Inverno*¹⁴⁴. Nella *Premessa* Paolo Villaggio racconta l'incontro con il ragioniere Fantozzi e fin da subito nella parole dell'autore vengono anticipate tutte quelle caratteristiche che poi verranno trasferite nei personaggi del libro: i congiuntivi sbagliati, i movimenti inconsulti, l'odio nei confronti dell'apparato e dello spazio aziendale. La famiglia del ragioniere è composta dalla signora Pina, “scialba, poco stimolante ma devota, sempre pronta a sostenere il marito e fedele”¹⁴⁵ e dalla figlia Mariangela, una bambina confusa spesso per una “bertuccia”¹⁴⁶. All'interno del mondo fantozziano sono presenti personaggi fissi, tra cui la signorina Silvani, Fracchia (nei film è il ragioniere Filini), il geometra Luciano Calboni, il Direttore dell'ufficio acquisti conte dottor Mughini, i capiufficio, il Megapresidente, la contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare e il marito Pier Ugo¹⁴⁷. I racconti descrivono una serie di situazioni ed episodi piuttosto comuni, eventi che fanno parte della quotidianità ma che il ragioniere non riesce ad affrontare. Tanto è vero che spesso viene utilizzato il termine “eccezionale” anche per descrivere episodi che in realtà implicherebbero piacere, divertimento: sport, vacanze, viaggi o cene in compagnia¹⁴⁸.

143 Paolo Villaggio, *Fantozzi*, Milano, Bur Rizzoli, 2017, p.19.

144 Ivi.

145 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.74.

146 Ivi, p.75.

147 Ibidem.

148 Ivi, p. 76.

Fantozzi non è semplicemente un triste “impiegatuccio”, ma qualsiasi momento della sua vita quotidiana assume i connotati di un'epopea tragicomica, trasformando il susseguirsi di normali azioni in *escalation* di disavventure dai tratti in diversa misura iperbolici e comici¹⁴⁹.

Il primo episodio del libro, *Fantozzi va a passeggio con la signorina Silvani*, presenta la collega del ragioniere come un “mostrino: di gamba corta all'italiana, denti da coniglietto e capelli tinti – ma certo più viva di sua moglie”¹⁵⁰.

Una donna che tutto sommato al ragioniere “piaceva abbastanza”¹⁵¹, soprattutto perché era più giovane di lui.

La differenza con il film, uscito nel 1975 per la regia di Luciano Salce, sta sia nella diversa situazione in cui viene presentato questo personaggio sia negli intenti dell'episodio stesso. Nel libro Fantozzi mente alla moglie inventandosi una presunta partita di calcio tra colleghi, passeggia per Genova a piedi con la signorina Silvani e si rende difensore degli insulti di un gruppo di scapestrati. Nel film l'episodio è ambientato a Roma e non costituisce l'incipit della storia. Fantozzi approfitta del funerale della madre del Megadirettore Naturale Conte Lamberti, “immatutamente scomparsa all'età di centoventisei anni”¹⁵² per invitare la signorina a fare colazione da “Gigi il Troione”. Durante il tragitto all'interno della Bianchina, il ragioniere, euforico poiché la signorina ha accettato l'invito, sbanda tagliando la strada allo stesso gruppo di bulli del libro. Il gruppo lo affianca e uno di loro lo tira per un orecchio. In questo caso è la signorina Silvani che dal finestrino dice “Siete tre stronzi!”¹⁵³. Vengono praticamente invertiti i ruoli. Nel libro la vittima sembra essere la signorina Silvani, nel film il ragioniere. Il pestaggio del ragioniere avviene ugualmente, ma se nel libro i due continuano a passeggiare, nel film Fantozzi dà colpa alla signorina Silvani.

Il “nucleo” che viene mantenuto consiste nelle battute chiave pronunciate da Fantozzi mentre viene preso a botte, oltre che nei “tempi del pestaggio. L'essenza comica dell'episodio è garantita dallo “scarto di stile” esaltato dai due differenti “codici linguistici”: quello di Fantozzi (la parola), e quello dei suoi aggressori (i cazzotti)¹⁵⁴.

149 Ivi, p.75.

150 Paolo Villaggio, *Fantozzi*, cit., p.25.

151 Ibidem.

152 *Fantozzi*, Luciano Salce, 1975.

153 Ivi.

154 Fabrizio Buratto, *Fantozzi una maschera italiana*, op. cit., p.28.

La maggior parte degli episodi del libro non raccontano quasi niente della routine lavorativa del ragioniere. Come ho accennato poco fa il libro tratta situazioni che appartengono alla sfera del tempo libero, ovvero di quel repertorio che dovrebbe funzionare da valvola di sfogo, di riposo dalle attività lavorative.

Paradossalmente per Fantozzi costituiscono eventi durante i quali si susseguono situazioni stressanti e coincidenze sfortunate, cariche di infortuni e traumi di varia natura, al punto da far pensare che forse sarebbe stato meglio per lui restare “al sicuro” in ufficio¹⁵⁵.

Il film invece ci introduce subito nella megaditta e evidenzia la condizione di Fantozzi. La prima sequenza inizia con la telefonata della moglie Pina alla società Italtelcemetermotessilfarmometalchimica. La donna fa “umilmente osservare”¹⁵⁶ che non ha più notizie del marito da diciotto giorni. Non è neanche detto che la telefonata sia legittima visto che “non sono ammesse telefonate private con impiegati tranne in caso di decessi di parenti di primo grado”¹⁵⁷ e infatti Pina si scusa per non avere subito un decesso. Dopo averlo segnalato all'Ufficio Impiegati smarriti, Fantozzi viene ritrovato murato dietro ai gabinetti, rientra nel suo ufficio nella piena indifferenza di chi non si è minimamente accorto della sua assenza ma anzi ne approfitta per scaricare su di lui altre pratiche. Subito dopo la voce narrante ci inserisce nella routine quotidiana del ragioniere, raccontandoci qualcosa anche del suo ambiente familiare, per esempio sulla moglie, descritta durante il rituale della sveglia come una “specie di curioso animale domestico”¹⁵⁸. Sono quindi presenti nel film una serie di descrizioni relative ai personaggi che inquadrano quasi subito il contesto Fantozziano, ricordandoci che sin dal mattino Fantozzi compie azioni “al limite delle possibilità umane”¹⁵⁹. Andrea Pautasso rileva che la traduzione cinematografica tenda in un certo senso a “stemperare” il “politicamente scorretto di cui è pervasa tutta la produzione letteraria fantozziana”¹⁶⁰.

155 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.76.

156 *Fantozzi*, Luciano Salce, 1975

157 Ibidem.

158 Ibidem.

159 Ibidem.

160 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.78.

L'autore spinge sull'idea che sia il protagonista cinematografico, sia gli altri personaggi, risultino più “macchiettistici”, più “gretti” rispetto ai libri¹⁶¹.

Questo aspetto è da ricondurre al fatto che, come ho spiegato in precedenza, il testo letterario lascia molto più spazio e più tempo all'immaginazione di chi fruisce il prodotto. Nel film, soprattutto per la questione legata al montaggio, il punto di vista è molto più marcato. Inoltre, la potenza dell'immagine sta proprio in ciò che non viene detto ma reso da espressioni, pause e sguardi dei personaggi.

Un altro aspetto interessante è legato al fatto gran parte del tempo libero di Fantozzi sia strettamente legato con l'ambiente aziendale. Non solo, l'incapacità di adattamento del ragioniere si manifesta sia nelle attività organizzate dalla ditta sia in quelle in cui potrebbe essere padrone del proprio tempo.

Ne è un esempio *Fantozzi va in ferie*, l'episodio raccontato nel libro che ripercorre le due settimane di ferie del ragioniere e il viaggio per recarsi alla pensione familiare prenotata con anticipo per le prime due settimane di Agosto. In questo episodio viene presentata la “nuvola da impiegati”, simbolo che sembra quasi svolgere quella funzione di *potere divino* di cui ho parlato in precedenza, ovvero ricordare al ragioniere la totale impotenza di fronte alle sue scelte.

Ogni impiegato ne ha una. Sono nuvole maligne che stanno celate dietro le montagne anche 12 mesi, ma quando s'avvedono che il loro uomo sta per andare in ferie gli piombano sulla testa scaricandogli in nuca un quadrato di grandine in un metro per un metro e lo accompagnano implacabili¹⁶².

Anche andare al mare diventa un incubo. L'unica volta che prova a tuffarsi in mare, sfonda la barca di legno.

Invece episodi come *Fantozzi va in palestra*, *Fantozzi si dà al tennis*, *La volta che Fantozzi andò a cavallo*, *Fantozzi e lo sci*, *Fantozzi al veglione di Capodanno* o *Fantozzi va al ballo della Contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare*, descrivono situazioni relative all' “appartenenza di classe”¹⁶³, ovvero giocano sull'impossibilità di entrare in un élite di gusti e di consumi.

161 Ibidem.

162 Paolo Villaggio, *Fantozzi*, cit., p.91.

163 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.82.

Alcuni di questi episodi non sono stati inseriti nel primo film ma omessi oppure integrati con quelli successivi.

Come specificato nei titoli di testa del primo film , la pellicola è tratta dai racconti dei primi due libri. Uno degli episodi più significativi in termini di rappresentazione ed anche più dissacratori del libro è *Fantozzi porta la figlia al concorso*. Fantozzi porta la figlia Mariangela a un concorso di bellezza.

Ora, Mariangela era un po' piccolina per la sua età, aveva gli occhi molto sporgenti, i dentini da roditore e il nasone. Era decisamente una gran brutta bambina dal colorito giallastro, ma per Fantozzi e la Pina era l'unica figlia, tutta la loro vita e la più bella creatura del mondo¹⁶⁴.

Un racconto che si differenzia dagli altri proprio perché mette in luce il lato più dignitoso di Fantozzi. Fa pensare il fatto che l'unico momento in cui la folla lo guarda con “rispetto” corrisponda a quello della sua totale umiliazione.

Nel film , gli impiegati della Megaditta portano i loro figli a porgere gli auguri natalizi alla dirigenza recitando delle brevi poesie; in cambio ricevono un pacco regalo con panettone e spumante. Fantozzi è in fila con sua figlia ad attendere il proprio turno. La bambina entra da sola e non appena comincia a parlare, i dirigenti, colpiti dalla sua voce stridula si voltano e osservandola cominciano a ridere e fare battute sul suo aspetto. Fantozzi apre la porta e vede sua figlia appesa ad un attaccapanni mentre i dirigenti le lanciano delle bucce di banana chiamandola “Cita”. Fantozzi esce abbracciando la figlia in lacrime e augurando a tutti loro “i più servili auguri per un distinto Natale e uno spettacolare anno nuovo”¹⁶⁵.

Anche se la scelta cinematografica è quella di non riprendere l'episodio letterario nella stessa forma, se ne rispetta comunque il contenuto piuttosto serio, dove si tratteggia con chiarezza il sentimento universale dell'amore paterno, a prescindere dal giudizio altrui, anche se tutto questo non manca di sottolineare ancora una volta una condizione sfortunata del ragioniere che, tra le varie mediocrità della propria vita, non ha neanche la fortuna di avere una figlia motivo di orgoglio – prettamente estetico – in società¹⁶⁶.

164 Paolo Villaggio, *Fantozzi*, cit., p. 44.

165 *Fantozzi*, Luciano Salce, 1975.

166 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 89.

Un altro racconto, riportato quasi del tutto fedelmente nel film è *Fantozzi al veglione di Capodanno*. Il racconto letterario inizia così. “Fantozzi non poteva neppure dire che i veglioni di fine anno li odiava, anche perché non c'era mai stato, lui, a un vero veglione¹⁶⁷”. Nel libro non è dato sapere chi è l'organizzatore della festa, sappiamo solo che l'invito proviene dal ragioniere Filini, mentre nel film il veglione è organizzato dalla Megaditta. Nel libro non è particolarmente dettagliata la descrizione dell'ambiente in cui avviene la cena. L'attore descrive “una palestra piena di festoni colorati con un freddo quasi polare e c'erano delle coppie 'diseguali' che ballavano¹⁶⁸”. Nel film questo “non luogo straniante¹⁶⁹” risulta quasi paradossale, “un sotterraneo-palestra squallidamente addobbato con uno striscione 'Buone Feste' e ovunque tubi di caldaie a vista, tavole con corte tovaglie dozzinali, improbabili personaggi che ballano sulla note di musica da operetta¹⁷⁰”.

Nel film quindi si percepisce un processo di ibridazione tra i racconti letterari di Villaggio e una scelta registica che punta spesso a caratterizzare i personaggi attraverso la corporeità e azioni fisiche specifiche.

Alcuni racconti, quali *Fantozzi e il campeggio* o *Fantozzi va a pescare*, vengono fusi in un unico esilarante episodio (quello nel quale Fantozzi e Filini, dopo essere arrivati al campeggio a notte fonda, il giorno successivo vanno a pescare e rimangono impigliati nelle loro stesse lenze), mentre *Fantozzi va in crociera* è ripreso e rivisitato nel terzo film, *Fantozzi contro tutti* [...]. Nel libro compare anche un episodio dal titolo *La volta che Fantozzi visitò le grotte di Postumia*, ripreso, con gli opportuni adattamenti, addirittura in *Fantozzi va in pensione*¹⁷¹.

Per quanto riguarda l'episodio *Fantozzi si dà al tennis*, Fabrizio Buratto riconosce nel film un effetto comico maggiore, dato dall'esaltazione dell' “assurdità della situazione”¹⁷². La dinamica rimane più o meno la stessa, cambia l'ordine delle azioni, ma le descrizioni sul campo da tennis e sull'abbigliamento rimangono piuttosto fedeli al libro.

167 Paolo Villaggio, *Fantozzi*, cit., p.190.

168 Ivi, p.91.

169 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.83.

170 Ivi, p. 84.

171 Fabrizio Buratto, *Fantozzi una maschera italiana*, op. cit., p.28.

172 Ivi, p.29.

Riguardo l'episodio tratto dal racconto *Una partita di biliardo*, Buratto evidenzia il forte sentimento di ribellione di Fantozzi. Infatti il ragioniere decide di non sopportare più gli insulti di Catellani e alla vista delle lacrime della moglie decide di rispondere alle offese dimostrandosi vincente.

Il Fantozzi ribelle emerge nei rari momenti in cui la pur immensa capacità di sopportazione alle ingiustizie e ai soprusi, che lo caratterizza, viene meno. Ciò accade quando la sua profonda dignità rischia di essere irrimediabilmente intaccata, o quando il subire continuato gli provoca, inaspettatamente, reazioni direttamente proporzionali a quelle esercitate dal potere che, nelle sue diverse manifestazioni, detiene il monopolio della violenza fisica e psicologica¹⁷³.

Alcuni episodi del film contengono vere e proprie sovrapposizioni con i due libri successivi. Per esempio il primo racconto de *Il secondo tragico libro di Fantozzi*, ovvero *Come Fantozzi fece conoscenza con il suo nemico* viene ripreso nel primo film della saga; il racconto *Quando Fantozzi prese il tram al volo* viene inserito nella prima scena del film in un contesto diverso.; i racconti *Al ristorante giapponese* e *Una partita di biliardo* del secondo libro sono nel primo film.

Lo stesso vale per *Fantozzi va al ballo della Contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare*, il cui finale fa parte del secondo film.

L'ultima sequenza del film, durante la quale il ragioniere, dopo la delusione amorosa ricevuta a Courmayeur, cambia ufficio e conosce il collega Folagra, constata la inattuabilità della sua ribellione. Fantozzi è destinato ad accettare la sua condizione e a considerarla quasi una fortuna. Convinto e rassicurato dal Megadirettore Galattico gli viene “concesso” di fare da triglia all'interno dell'acquario degli impiegati.

173 Ibidem.

2.3 Il secondo tragico libro di Fantozzi/ Il secondo tragico Fantozzi

“Per me, la corazzata Potëmkin

è una cagata pazzesca!”

(Il Secondo tragico Fantozzi, Luciano Salce 1976)

Il secondo tragico libro di Fantozzi esce nel 1974, edito sempre dalla Rizzoli. Il libro contiene una *Lettera al Direttore Amministrativo*, nella quale l'autore lamenta che dopo l'uscita del primo libro, i colleghi di ufficio lo prendono in giro. Questo capitolo evidenzia le caratteristiche del ragionier Fantozzi in modo piuttosto ironico e demistificatorio.

“Emerge l'imbarazzante ingenuità di Fantozzi, espediente che giustifica il conseguente servilismo gerarchico, tratto caratteristico del personaggio, sia letterario che cinematografico”¹⁷⁴. Il primo racconto del libro corrisponde all'ultima sequenza del primo film e pone l'attenzione su una questione politica. Una questione peraltro che non chiarisce perfettamente da che parte stia Fantozzi, ma che anzi contribuisce a renderlo più indefinibile.

Il secondo tragico Fantozzi (Luciano Salce, 1976) comincia con l'immagine notturna del parcheggio della Megaditta. L'unica auto è la Bianchina di Fantozzi.

Negli uffici, su di un attaccapanni, un basco, uno sciarpone di lana e uno spigato grigio; a una scrivania Fantozzi, addormentato. Squilla il telefono: è la moglie del Semenzara la quale intende accertarsi che suo marito sia effettivamente a lavoro. Fantozzi aziona una registrazione per mezzo della quale la voce del Semenzara rassicura la moglie. Assolto il suo ignobile compito, sta per lasciare l'ufficio quando viene quasi ammazzato dalla sventagliata di mitra della guardia notturna, insospettata dei rumori del povero impiegato. Mentre sta tornando a casa, sbadigliando alla guida della sua Bianchina, incontra l'esercito dei lavoratori che sopraggiunge dalla direzione contraria¹⁷⁵.

La direzione contraria di Fantozzi non è solo un fattore fisico ma un vero e proprio coefficiente di pensiero. La sua vita si muove in senso opposto a quella della massa di cui dovrebbe fare parte.

174 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragionier Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.75.

175 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., p. 135.

Il film prosegue con il “tremendo sorteggio”¹⁷⁶ in sala mensa, attraverso il quale verrà estratta una matricola che avrà l'onore di accompagnare il Clamoroso Duca Conte Pier Carlo Ingegner Semenzara a Montecarlo. Ovviamente viene estratto Fantozzi, per opera della signorina Silvani, adesso signora Calboni.

Per la sequenza successiva vengono ripresi alcuni momenti dei due racconti del primo libro, *Fantozzi in vagone letto* e *Fantozzi sul treno dei ricchi*.

Fantozzi si reca alla stazione ferroviaria in anticipo di sette ore, con moglie e figlia ansiose di assistere alla inaspettata partenza per Montecarlo. Quando arriva il Semenzara, Fantozzi deve fingere di non conoscerle poiché il megadirettore, vedutole, fa un eloquente quanto volgare gesto scaramantico, convinto che, data la loro bruttezza, portino sfiga. Fantozzi è costretto inoltre a rinunciare alla propria valigia, inopportuna viola, che, lasciata incustodita, gli viene rubata¹⁷⁷.

Come nei racconti, Fantozzi sale sul treno urlando “Occupato!” e riconosce di non aver mai preso un vagone letto in vita sua. La serata al casinò si prospetta per il ragioniere come una notevole opportunità per un'ascesa lavorativa all'interno dell'azienda. Se il Semenzara si fosse accorto che il ragioniere portava fortuna “era fatta per tutta la vita”¹⁷⁸. Fino a che il Duca Conte non comincia a perdere e allora si vede “miseramente degradato dalla sua condizione aziendale”¹⁷⁹.

La sequenza prosegue con Fantozzi che punta alla roulette il numero 27, su richiesta della signorina Silvani. Il numero esce ma la somma viene incassata dal Semenzara, poiché Fantozzi non si permetterebbe mai di giocare, figuriamoci di vincere. Anche questo episodio conferma l'intenzione di raccontare l'impossibilità di integrazione con un modo elitario, privilegiato in cui sono permessi imbrogli e discriminazioni.

L'opera mantiene anche la struttura della prima pellicola e perciò costituisce una sorta di continuazione della stessa, riportando episodi abbastanza slegati tra loro, il cui unico filo logico è rappresentato dal fatto che siano eventi della vita quotidiana del Ragioniere¹⁸⁰.

176 *Il secondo tragico Fantozzi*, Luciano Salce, 1976.

177 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., p. 136.

178 *Il secondo tragico Fantozzi*, Luciano Salce, 1976.

179 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., p. 136.

180 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p.90.

Dopo l'episodio della caccia, il film prosegue con il varo della turbonave della ditta assegnata alla Contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare e con i successivi festeggiamenti nella villa di quest'ultima. L'episodio è tratto da due racconti del primo libro, *Fantozzi va al ballo della contessa Serbelloni Mazzanti Vien dal Mare* e *Invito in società*¹⁸¹.

La comicità dell'episodio ruota attorno all'inadeguatezza di Fantozzi e Filini che non sanno comportarsi durante la cena altolocata, con le classiche scene in cui, servito del cibo raffinato e inusuale come il tordo, ne lanciano per sbaglio bocconi da un capo all'altro del tavolo, nel maldestro tentativo di farlo a pezzi con il coltello¹⁸².

Infatti la presenza di Fantozzi alla cena rappresenterebbe un'opportunità di integrazione sia con le personalità più altolocate dell'azienda sia con il loro spazio sociale. Ma anche in questa occasione l'integrazione non risulta possibile, poiché Fantozzi non riesce a rispettare un determinato codice di comportamento. Nel momento in cui prende un'iniziativa, in questo caso per fare colpo sulla signorina Silvani, viene represso dallo stesso ambiente che lo circonda.

A un certo punto Fantozzi prende l'unica iniziativa personale della serata riguardo al cibo servito, ingerendo un pomodorino che funge da guarnizione a una pietanza, freddo all'esterno e *bollente-quasi lavico* all'interno. Invitato dal diretto responsabile a non sputare nulla in sala, corre in giardino immergendo il viso nel laghetto artificiale e generando un geysir¹⁸³.

Il secondo tragico Fantozzi riprende anche i racconti del primo libro *Fantozzi va al Circo di Mosca* e *Fantozzi va a teatro con i biglietti omaggio*. Il ragioniere, dopo essersi messo in malattia riceve due biglietti omaggio per il circo.

Sia nel libro che nel film Fantozzi è combattuto, teme di incontrare qualche collega uscendo di casa, ma alla fine si decide perché l'occasione dei biglietti gratuiti è un colpo di fortuna unico per lui. Ovviamente incontra proprio il capo del personale, ma per non farsi riconoscere si finge un circense ed entra a far parte dello spettacolo¹⁸⁴.

181 Ivi, p.91.

182 Ibidem.

183 Ibidem.

184 Ivi, p.90.

Questo passaggio porta con sé un'altra questione relativa alla difficile stabilità dell'identità fantozziana. Nella maggior parte dei contesti Fantozzi è privo di un'identità, non viene riconosciuto, viene travolto fisicamente da altri individui, nessuno si accorge della sua assenza. In questo caso le probabilità di essere riconosciuti proprio dal capo risulterebbero piuttosto basse; Fantozzi invece assume un'identità precisa solo quando si trova in difetto. Il suo senso di inferiorità viene rimarcato quando cerca di prendere parte a pratiche, lecite o illecite, che appartengono alla normalità.

Nel film le scene sono vere e proprie gag da slapstick comedy, quasi alla Laurel e Hardy, in cui Fantozzi, non essendo un acrobata né un clown, subisce botte “vere” da ogni parte; nel libro, però, la resa è più potente perché corredata da descrizioni surreali, che ancora una volta strizzano l'occhio alla “cultura alta”, in questo caso al balletto classico. Fantozzi si ritrova nella gabbia delle tigri del Bengala, che fantasiosamente umanizzate si prendono gioco di lui costringendolo a indossare il tutù e “a ballare”, nell'ordine: un saltarello napoletano, una ciarda e sulle punte tutto il *Lago dei cigni*¹⁸⁵.

Il film contiene una vena più dissacratoria. Riportando l'episodio in un contesto più realistico, seppur piuttosto insolito, è possibile notare che le reazioni della moglie all'umiliazione del marito risultano più umane¹⁸⁶. Questo deriva dal fatto che, come ho detto in precedenza, l'immagine filmica seleziona il contenuto marcando in modo preciso il focus di attenzione, basti pensare ai primi piani della Pina che osserva il marito mentre in sottofondo si odono le risate del pubblico.

Uno dei racconti più celebri del secondo libro e, in seguito adattato nel film è sicuramente quello de *La corrazzata Potëmkin*. Guido Andrea Pautasso e Irene Stucchi evidenziano nel loro libro una serie di differenze di carattere stilistico, dove a cambiare è soprattutto il contesto. Nel capitolo precedente ho preso in esame la scena del film per la questione legata alle culture di gusto. Sappiamo quindi che il recarsi al cineforum non è una scelta, ma un obbligo dettato dal professor Guidobaldo Maria Riccardelli, appassionato di cinema d'arte.

Il prendere parte ad una certa pratica viene quindi imposto dall'alto con lo scopo di consapevolizzare l'impiegato della sua totale inadeguatezza e impotenza culturale.

185 Ibidem.

186 Ivi, p.91.

Nel libro l'episodio *Fantozzi e La corazzata Potëmkin* ha luogo in un contesto completamente diverso: il Ragioniere non è obbligato dai datori di lavoro alla visione del film *d'essai*, è una scelta dovuta al fatto che nella sua cittadina di provincia non ci sia molto altro da fare nel tempo libero, se non sollazzarsi con il gentil sesso¹⁸⁷.

Sulla base di questo Irene Stucchi privilegia il Fantozzi letterario poiché non relegato ad un costesto che tratta una differenza tra cultura alta e cultura bassa ma piuttosto un'alternativa alla noia. Sembra quasi che l'autore si riferisca ad una sorta di riduzione della profondità di senso all'interno del film. Ovvero “per il Fantozzi letterario, la politica e il mondo del lavoro non si riducono ai cineforum di sinistra, ma trovano uno spazio ben più ampio”¹⁸⁸.

In realtà il film mette in evidenza sia una differenza di valore fra le pratiche di consumo culturale, il cinema d'autore per i megadirettoti e la pratita del calcio per gli impiegati, sia la constatazione che non ci sia veramente uno scarto intellettivo fra i mezzi per poter comprendere un film d'autore.

Nella versione letteraria dell' episodio vengono perciò messi in ridicolo non tanto i rapporti di potere ma gli atteggiamenti, l'autorepressione di un gruppo di soggetti che – non potendo accedere alle gioie della rivoluzione sessuale [...] preferiscono consolidare la propria autostima autoproclamandosi intellettuali, recandosi a vedere opere d'arte legittimate. [...] Schematicamente, laddove il cinema serve alla maggior parte dei concittadini a negoziare i comportamenti indotti dalla rivoluzione dei costumi, Fantozzi e soci andrebbero a vedere dei film in una sorta di rito di secondo grado, il cui scopo sarebbe negoziare una forma dignitosa per la propria esclusione dalla rivoluzione in atto¹⁸⁹.

Nel film la pena da pagare per essersi sottratti al processo di educazione culturale è riprodurre la pellicola di Èjzenštejn. Tutti i sabato pomeriggio gli impiegati sono costretti ad intepretare i personaggi della pellicola sotto la direzione del Riccardelli. La cosa interessante è che la conseguenza di questo gesto di ribellione da parte degli impiegati è assimilabile ad una vera e propria punizione di carattere fisico che investe inevitabilmente nella maggior parte il ragioniere, leader della rivoluzione.

187 Ivi, p.93.

188 Ivi, p.94.

189 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione 1958-1976*, op. cit., p.202.

La pellicola prosegue con l'occasione di Fantozzi di trovarsi finalmente solo durante un fine settimana poiché la signora Pina ha subito un lutto familiare e si è portata dietro la figlia. Calboni, insieme a Fantozzi e Filini, organizza una serata all'Ippopotamo, un triste night club nel quale i tre passano la serata spendendo una fortuna, che naturalmente sarà costretto a saldare Fantozzi¹⁹⁰. L'episodio è tratto dal racconto *Una serata al night club* de *Il secondo tragico libro di Fantozzi*.

L'episodio rimarca l'attenzione sulla difficoltà del ragioniere di approcciarsi con l'altro sesso anche nel caso in cui abbia la possibilità di scegliere. Inoltre perderà non solo il denaro, pagando la schiera di taxi necessari per Calboni e la sua amante, ma anche la casa, nella quale si intruferà Calboni con una donna rimorchiata al night. La signorina Silvani, devastata da quel tradimento e decisa a cambiare vita, illude il ragioniere di poter costruire una nuova vita insieme. Fantozzi si fa così liquidare dalla ditta, consuma la sua ultima cena a casa con la moglie e la figlia e fugge a Capri con la Silvani. La luna di miele si basa sull'emulazione del ragioniere Calboni da parte di Fantozzi, convinto in quel modo di conquistare la Silvani, ma senza successo.

Qui avviene un passaggio molto importante: dopo aver scoperto di essere stato raggirato, Fantozzi decide di suicidarsi ma non ci riesce, viene ripescato e messo in vendita al mercato come cernia surgelata, dove viene comprato intero dalla Pina. Durante la cena di Natale, Fantozzi riceve la telefonata dal megapresidente. Fantozzi potrà essere riassunto ma a patto che ricominci dal gradino più basso, cioè come parafulmine.

Queste ultime sequenze mettono in luce il rapporto di Fantozzi con la inattuabilità delle proprie pulsioni. Fantozzi non ha il diritto di desiderare altro da quello che gli è stato concesso e non ha neanche il diritto di porre fine alle proprie sofferenze; in più di un'occasione tenta di uccidersi ma senza successo. Durante la cena di Natale gli piomba addosso l'albero addobbato e cade con la faccia dentro una specie di minestra. Non solo, non è lui a chiedere di essere riassunto, è il megadirettore che lo convince che non può avere altre possibilità al di fuori di quell'ambiente e che deve essere grato di far parte di quella famiglia, l'unica che lo accoglie veramente.

190 Fabrizio Buratto, *Fantozzi, una maschera italiana*, op. cit., pp. 138-139.

2.4 *Fantozzi contro tutti*

“Lei non deve pensare Fantozzi,
questo è il suo errore..”

(*Fantozzi contro tutti*, Neri Parenti, 1980)

Edito sempre da Rizzoli nel 1979, *Fantozzi contro tutti* è il quarto libro della saga fantozziana; il terzo fu *Le lettere di Fantozzi*, uscito nel 1976. L'introduzione del libro ha uno spirito diverso dagli altri che abbiamo analizzato. Il tono scherzoso si è trasformato in un tono pungente. Addirittura compare una *Guida pratica alla lettura del libro* dove vengono presentati i personaggi principali e la nuova società contemporanea¹⁹¹.

Il tragico ragioniere ha vissuto l'illusione del boom, la congiuntura, la recessione, gli opposti estremismi, la strategia della tensione e la strategia della pensione, e ora sta vivendo l'incubo della quasi tragedia di questi ultimi anni. Ormai non può uscire dall'Italia con più di 75.000 lire in contanti, che valgono la metà esatta di due anni fa¹⁹².

Viene così inquadrato un contesto in cui il ragioniere si sente confuso, stordito dagli attacchi dei mass media, della politica, dai loro cambi repentini che lo hanno disorientato facendogli credere che desiderare una macchina fosse giusto e ora non può usarla la domenica. “Ma se non la uso la domenica quando non lavoro, perché mi avete obbligato a desiderarla?¹⁹³”.

La preposizione “contro” sta ad indicare sia la vessazione subita da Fantozzi dall'ambiente che lo circonda, sia lo spirito con cui continua comunque a combattere, proprio perché è “indistruttibile¹⁹⁴”.

Il quarto libro ha quindi una sfumatura più demistificatoria e gioca su una maggiore tragicità delle disavventure di Fantozzi. In più di un episodio del film si notano picchi di amarezza, situazioni che inseriscono Fantozzi in un contesto più drammatico.

191 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 104.

192 Paolo Villaggio, *Fantozzi contro tutti*, Milano, Rizzoli, 1979, p. 7.

193 Ivi, p.8.

194 Ivi, p.9.

Le disavventure di Fantozzi hanno esiti molto più pesanti che nei primi due romanzi: spesso alla drammatica mortificazione morale segue anche una degradazione fisica atroce e poco edificante, con picchi cruenti e osceno-volgari che riguardano sempre le parti meno nobili del corpo e le relative attività minzionatorie ed evacuatorie, oppure gli attributi sessuali, deludenti o legati a pratiche umilianti¹⁹⁵.

La prima sequenza del film, uscito nel 1980 e diretto da Neri Parenti, riprende il primo capitolo del libro *Tremate, tremate le streghe son tornate*. Nella megaditta, il lavoro è diventato un passatempo in cui ci si cimenta in attività di ogni genere, dal ping pong, agli scacchi, chi si rade la barba, chi si dà all'artigianato.

Mentre nel libro allo scoccare delle 17.00 scoppia una rissa che vede vittima il Ragioniere, nel film, come per un lancio spaziale, il countdown segna l'uscita come un' evacuazione antincendio. Filini chiama in ordine alfabetico gli impiegati che si devono calare giù dalle finestre ma quando arriva il turno di Fantozzi viene tolto il telone a causa di un malinteso verbale e il Ragioniere cade in ginocchio sul cemento. La sequenza successiva è tratta dal racconto *La Tv privata di mezzanotte*. I cittadini, ormai telecomando-dipendenti sono ipnotizzati davanti al televisore, aspettano che le mogli vadano a dormire per godere dell'ora di proibito.

Nel film viene dato più risalto al tema dello *zapping* che fa da cappello introduttivo a tutta la scena, un argomento di stretta attualità a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, in quanto il telecomando, appena entrato nelle case degli italiani, ha costituito una rivoluzione nella fruizione televisiva. [...]

L'insistenza maggiore nella pellicola sul nuovo comportamento "sociale" conseguente la diffusione del telecomando, porta in secondo piano la questione delle pratiche erotiche notturne fantozziane, smorzando il lato patetico e triste che nel libro inevitabilmente affiora dalle descrizioni dettagliate degli atti di Fantozzi, dettagli che per censura sarebbe stato impossibile riportare sullo schermo. Nel film tutta la comicità si gioca attorno alla scoperta della Pina che vede il marito abbracciato al televisore mugugnando al prete di "togliersi le mutande"¹⁹⁶.

Il film prosegue con l'episodio della settimana bianca, ispirato al racconto del libro *Lo sci di fondo*, in cui il ragioniere, dopo aver promesso alla Pina di perdere con lo sci almeno cinque chili, finisce nelle mani del professor Birkermaier.

195 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 105.

196 Ivi, p. 109.

Diversamente “il racconto letterario prosegue con una serie di incontri con personaggi che mettono costantemente Fantozzi nella posizione di essere umiliato e sopraffatto con una puntuale non-reazione da parte sua, anzi, una paziente abnegazione¹⁹⁷”.

Un momento che rivela una sfaccettatura diversa dei personaggi di Fantozzi e della Pina è sicuramente l'episodio tratto dal racconto *La Pina s'innamora*.

In entrambi casi la moglie del ragioniere si invaghisce di Cecco. La situazione è più o meno la stessa: nel libro Fantozzi sta guardando la partita Magdeburgo-Juventus, valida per gli ottavi di finale della coppa UEFA, nel film la partita è Italia- Argentina. Le descrizioni del personaggio di Cecco invece restituiscono due immagini del personaggio leggermente diverse. Nel film Cecco è “il nipote del fornaio sotto casa, era un orrendo butterato di ventisei anni, col culo molto basso e un alito agghiacciante, tipo fogna di Calcutta¹⁹⁸”. Nel libro invece,

Cecco era il nipote del panettiere all'angolo di casa sua. Era un orrendo butterato di ventisei anni; col culo molto basso, che scorrazzava su una Kawasaki, con una maglia blu con la scritta Georgia University, un tatuaggio: un cuore con la scritta Love sull'avambraccio sinistro. [...] Era stronzo, presuntuoso, molto ignorante e aveva il difetto di grattarsi il solco delle natiche continuamente¹⁹⁹.

La precoccupazione di Fantozzi è che si venga a sapere in giro, ha paura di subire un'umiliazione talmente grande da essere costretto a cambiare quartiere. Irene Stucchi rileva in questo caso che rispetto al libro, il film ponga maggior attenzione alla caratterizzazione del personaggio della Pina²⁰⁰, sulla sua reazione e sul suo bisogno di sentirsi anche solo vagamente desiderata. Fantozzi come sempre, non si può permettere di gestire la situazione secondo i canoni della virilità maschile, cimentandosi in atteggiamenti che non fanno parte della sua personalità.

Per quanto riguarda l'esito della vicenda, il film, come per l'episodio con la figlia Mariangela nel primo film, ci mostra il lato più dignitoso del ragioniere.

197 Ivi, pp. 106-107.

198 *Fantozzi contro tutti*, Neri Parenti, 1980.

199 Paolo Villaggio, *Fantozzi contro tutti*, cit, p.54.

200 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 107.

Nel libro Fantozzi subisce una violenza verbale ma soprattutto fisica da Cecco, giocando molto sull'offesa della moglie ma anche sull'umiliazione del ragioniere.

La Pina era in un angolo impietrita da quell'umiliazione siderale. Uscì Mariangela dall'ascensore e si rifugiò presso sua madre.
“Ecco, visto che siete tutti qui, dichi a questo stronzo” disse il fornaio tenendogli la scarpa sulla nuca “di non rompermi più i coglioni con le sue merdate...a proposito” si chinò ad annusarlo “signora gli cambi le mutande perché questo si è anche cagato addosso...”²⁰¹

Se nel libro la vicenda avviene sotto gli occhi di tutti e quindi vede Fantozzi subire l'umiliazione davanti alla moglie e alla figlia, nel film il ragioniere sceglie di affrontare Cecco da solo tentando di proteggere la moglie, che pure assiste di nascosto alla scena. Emilio Cagnoni riportando le parole dell'attore genovese rivela che per Villaggio questa scena è la parte più drammatica che abbia recitato²⁰². Effettivamente, come per la scena del primo film con la figlia Mariangela fuori dalla Megaditta, si giunge ad un finale dolce-amaro.

Questi episodi contribuiscono ad aprire nuove riflessioni sul personaggio di Fantozzi. Infatti, per quando si manifesti la tragicità della sua esistenza, il carattere inerme della sua condotta che lo denota come un uomo consapevole della sua situazione, in diverse circostanze ci rendiamo conto della sua straordinaria dignità e rispetto verso la sua famiglia.

Il film riesce a ricreare la delicatezza del momento, senza perdere di comicità; entrambi i mezzi espressivi, però, lasciano una sorta di amaro in bocca unito alla sensazione positiva data dal constatare che l'amore unisce la coppia, malgrado tutto²⁰³.

L'episodio successivo è tratto dal racconto *La corsa ciclistica*. Nel racconto il Direttore Totale Conte Bálabam si ammala di rosolia. Gli impiegati, dopo anni di umiliazioni, pagano per far celebrare messe “contro” di lui. Dopo la sua morte, al suo posto viene nominato il Dottor Gran Mascalzón Visconte Ingegnere Còbram, “quello della corsa ciclistica²⁰⁴”.

201 Paolo Villaggio, *Fantozzi contro tutti*, cit, pp.58-59.

202 Emilio Cagnoni, *Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi*, op. cit., p.15.

203 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 108.

204 Paolo Villaggio, *Fantozzi contro tutti*, cit, p. 79.

Nel film viene ripreso anche un racconto del primo libro, *Fantozzi va a un funerale mondano*. Fantozzi e Filini, nel tentativo di recarsi alle esequie del Direttore Ereditario Conte Vignardelli Bava, morto per gli stessi motivi indicati nel libro, sbagliano funerale. Anche nel film al suo posto viene nominato Còbram. Còbram era stato “un mediocre ciclista dilettante”²⁰⁵; adesso, giunto al potere, costringeva gli impiegati a praticare lo sport dopo l'orario d'ufficio per far fronte alla prima Coppa Còbram. Il film prosegue con Fantozzi e Filini che vengono convocati dal Gr. Ladr. Farabut. Di Gr. Croc. Mascalz. Assas. Figl. Di Gr. Putt. Marchese Conte PierMatteo Barambani Megalom, il quale li “invita” a passare un finesettimana in barca con lui, anche se il suo scopo è solo quello di sfruttarli delegando compiti continui.

Ne *Il femminista* invece, Fantozzi e Filini litigano poiché quest'ultimo accusa l'altro di essere maschilista. Fantozzi parebbe subire fino a che la questione non tocca la signorina Silvani che esce dall'ufficio innervosita. Quando torna a casa, cercando di dimostrare che quello che aveva detto Filini non era vero, ottiene esattamente il contrario .

Una descrizione decisamente drammatica, dove è proprio difficile trovare della sana comicità o dell'ironia, anche quando Fantozzi spiega alla figlia quanto lui sia femminista e sensibile a queste tematiche. Il paradosso non è sufficiente a ripristinare lo squilibrio causato dalle crudeli descrizioni precedenti. Neanche il finale riesce a strappare un sorriso, quando Fantozzi ammette a se stesso che Filini ha ragione [...] È fuori discussione che l'inserimento di questo racconto sia funzionale ancora una volta alla creazione di un personaggio letterario a tutto tondo e che vi si possa leggere anche della psicologia più o meno spiccia, per rendere Fantozzi un tipico esempio di come le frustrazioni mal gestite nella vita lavorativa e nelle interazioni esterne quotidiane portino poi a utilizzare le persona più vicine, spesso la famiglia, quali valvole di sfogo in una situazione protetta e priva di conseguenze²⁰⁶.

L'episodio finale del film è tratto dal racconto *La scritta nel cielo*. La voce fuori campo di Fantozzi introduce la sequenza: “Alla fine dell'estate, di fronte alla tragica prospettiva di un nuovo anno di ripugnante lavoro, Fantozzi fu preso dalla sua solita crisi di insofferenza e di ribellione²⁰⁷”.

205 Ibidem.

206 Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragioniere Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 110.

207 *Fantozzi contro tutti*, Neri Parenti, 1980.

Il Ragioniere immagina di poter scrivere nel cielo “Il Megapresidente è uno stronzo”, senza rendersi conto che la scritta è apparsa veramente. Suona l'allarme e la megaditta riunisce il Gran Consiglio dei Dieci Assenti per sottoporre gli impiegati a “perizia calligrafica²⁰⁸”.

Quando si accorgono che la calligrafia è quella di Fantozzi, appare come in una visione il Megapresidente Arcangelo. Una sequenza surreale che però rappresenta l'apice dell'umiliazione subita da Fantozzi. La dinamica ricorda in qualche modo l'episodio della partita di biliardo con Catellani; come per *Fantozzi*, anche in questo caso il ragioniere è costretto a subire una mortificazione in presenza della moglie che non dice niente e osserva impietrita. Una scena che genera inquietudine perché contiene un aspetto diabolico; il Megapresidente Arcangelo che sprigiona un'aurea divina mentre pronuncia le parole “Lei non deve pensare Fantozzi, questo è il suo errore²⁰⁹”; la violenza psicologica subita dal ragioniere che è conscio della punizione che lo attende.

I coniugi Fantozzi si recano a casa in auto, mentre la scritta “Fantozzi è uno stronzo!” campeggia sulle loro teste. Nel cortile di casa sono accolti dalle risate di tutto lo stabile, ma Fantozzi ammonisce coloro che lo irridono: “Ride ben chi ride ultimo” e, scandendo le parole “Sono for-tu-na-tis-simo” si cimenta nel gioco “della campana”, precipitando in un tombino²¹⁰.

208 Ibidem.

209 Ibidem.

210 Fanrizio Buratto, *Fantozzi. Una maschera italiana*, op. cit., p.144.

3. OLTRE IL GUSTO

3.1 *Fantozzi in termini di ricezione*

Tenuto conto delle differenze e similitudini riportate tra la letteratura e la filmografia fantozziana risulta difficile stabilire un primato tra i due medium. Anche perché come ho indicato in precedenza, i due mezzi hanno scopi, focus e tempistiche cognitive completamente diverse. Riprendendo alcune considerazioni elaborate riguardo i vari significati attribuiti a questo personaggio mi servo delle parole di Irene Stucchi per riflettere sulla questione relativa all'ampiezza delle sfumature create dall'intercettazione di questo personaggio.

Libri e film sono allora da analizzare insieme, a costituire un *unicum* che solo così può sprigionare tutta la propria potenza e spiegare appunto un fenomeno effettivamente eccezionale. Va innanzitutto considerato che per “eccezionale” non si intende solamente un riscontro positivo, anzi, la tendenza è che si ami o si odi Fantozzi, senza molte vie di mezzo. Questo si può attribuire alle corde che il personaggio tocca o meglio ha inizialmente toccato, perché la contestualizzazione storica sua e delle vicende degli anni Settanta e Ottanta del ventesimo secolo è imprescindibile. Ma così come la condizione socio-lavorativa messa in scena nelle avventure fantozziane risulta sicuramente essere prerogativa di quegli anni, non altrettanto si può dire dei meccanismi antropologici che innescano i comportamenti umani in qualsiasi epoca e condizione in cui si trovino a operare. Pertanto il pregio di Paolo Villaggio è quello di aver saputo cogliere le sfumature comportamentali dell'uomo, creando persone oltre che i personaggi e segnandone così la “sopravvivenza” oltre la loro epoca²¹¹.

Si avvalora così la tesi secondo cui un simbolo non mantiene inalterato il suo significato ma si modifica nel tempo. L'alterazione del significato deriva soprattutto dai sistemi di decodifica del messaggio. Per sistemi di decodifica mi riferisco sempre all'insieme di conoscenze che motivano le scelte degli individui. Perciò sarebbe altrettanto interessante analizzare il prodotto culturale Fantozzi in termini di ricezione, sia per quanto riguarda l'aspetto critico, sia per quello che riguarda il pubblico. Per quello che riguarda il pubblico faccio tesoro soprattutto delle interviste di Enrica Asquer, le quali, seppur non direttamente legate a Fantozzi, ne restituiscono un immaginario molto simile.

211 Irene Stucchi in Guido Andrea Pautasso, Irene Stucchi, *Fantozzi ragionier Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, op. cit., p. 120.

Nel primo capitolo ho posto l'attenzione sull'importanza dell'ambiente che Fantozzi restituisce, poiché riflesso di un sentire comune al di là del suo primo significato. In questo senso la ricezione del personaggio Fantozzi non è avvenuta esclusivamente in relazione ad un prodotto, bensì ad un fenomeno. Il fine è quindi quello di allargare il campo dei significati, affrontando il tema dell'importanza di una vera e propria interiorizzazione degli elementi che appartengono al mondo fantozziano.

Stefano Baschiera affronta il tema in correlazione al rapporto con gli oggetti, o meglio, al contributo degli oggetti nella costruzione della nostra personalità e nel campo dei rapporti sociali²¹².

Le cose che ci circondano, quindi, non distruggono il nostro «essere» ma contribuiscono invece a creare cosa siamo. Gli oggetti hanno una loro forma di soggettività e di azione. Producono conseguenze indipendenti dall'attività umana, come possiamo facilmente appurare ogni qualvolta il computer va in crash o la macchina si rifiuta di partire, compromettendo la nostra giornata e dettando di fatto il nostro comportamento e le nostre relazioni sociali. Il modo in cui le cose influenzano direttamente le nostre vite è tanto più potente quanto meno noi ne siamo coscienti²¹³.

L'analisi di Baschiera si basa sullo studio di una “cultura materiale”²¹⁴ e presuppone un approccio diverso nei confronti del consumismo. Se pensiamo agli oggetti che popolano l'habitat di Fantozzi viene da pensare che essi non abbiano funzionato solo da veicolo di rappresentazione per una saga incentrata su un singolo individuo, ma soprattutto sulla dinamica relazionale con la realtà circostante di un'intera collettività in un contesto storico ben preciso²¹⁵.

In primis l'ambiente domestico, che è stato il campo di battaglia per importanti negoziazioni relative alla stabilità dei ruoli familiari. Una tendenza che appartiene a gran parte della commedia all'italiana, dove più che in altri film si è compiuta una vera e propria trasposizione di valori e canoni sociali²¹⁶. La stessa disposizione degli oggetti rispecchia una routine familiare molto precisa e ne stabilisce il rilievo.

212 Stefano Baschiera, *Il basco di Fantozzi. Cultura materiale e commedia italiana*, Bianco e Nero, n572, gennaio-aprile 2012, p. 39.

213 Ibidem.

214 Ibidem.

215 Ivi, p.42.

216 Ivi, p. 41.

L'autore prende in esame la filmografia fantozziana per parlare proprio del rapporto tra soggetto e oggetto.

Il personaggio di Fantozzi nasce proprio dal sottilizzarsi della barriera tra soggetto e oggetto, dove la complementarità prende il posto della forte differenziazione. Prendendo come riferimento teorico gli studi di cultura materiale e la teoria delle cose [...] possiamo chiaramente osservare la peculiare attenzione rivolta al regno dell'inanimato per la costruzione del personaggio fantozziano [...] Paolo Villaggio [...] dimostra infatti una profonda consapevolezza del ruolo ricoperto dagli oggetti nella costruzione dell'identità e della gerarchia sociale, e non perde occasione per sottolinearla, facendo, di fatto, della cultura materiale il vero centro dello sviluppo comico/narrativo e della creazione del protagonista²¹⁷.

Anche riguardo l'abbigliamento di Fantozzi, Baschiera individua alcune peculiarità in relazione all'ambiente in cui il personaggio agisce. Ho più volte specificato che il ragioniere compie un continuo tentativo di adattamento con la realtà che lo circonda, senza mai successo. Il vestiario di Fantozzi non concorre a tale processo, piuttosto si presenta sempre come totalmente dissociato da una tendenza di massa²¹⁸; basti pensare all'abbigliamento per l'apertura della caccia, per la serata a casa della Contessa, per la cena al ristorante giapponese con la signorina Silvani o a quello sportivo.

Più che analizzare una ricezione basata su delle statistiche, della quale parlerebbero anche solo gli incassi, in questa fase è preferibile ricercare quali sono gli schemi interpretativi che possono essere applicati.

Nel terzo capitolo del libro *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bourdieu registra una forte connessione tra gli oggetti e l'inserimento dell'individuo nella società. Nella mia introduzione ho fatto riferimento al concetto di *habitus*, all'interno del quale sono inserite tutte quelle pratiche sociali che contribuiscono alla costruzione dello “spazio degli stili di vita”²¹⁹. Quando parliamo di Fantozzi in termini di ricezione è necessario dedicare l'attenzione proprio al trasferimento simbolico che questo prodotto genera non solo all'interno dei soggetti di cui parla ma anche in quelli che lo fruiscono.

217 Ivi, p.42.

218 Ivi, p. 43.

219 Pierre Bourdieu, Marco Santoro (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, op. cit., p.174.

Poiché condizioni di esistenza differenti producono differenti *habitus*, cioè sistemi generatori suscettibili di venir applicati, per semplice trasferimento, ai più diversi ambiti della pratica, le pratiche generate dai diversi *habitus* si presentano come configurazioni sistematiche di proprietà, che rendono manifeste le differenze oggettivamente iscritte nelle condizioni di esistenza, sotto forma di sistemi di distanze differenziali che, *percepiti* da soggetti dotati di quegli schemi di percezione e di valutazione indispensabili per individuarne, interpretarne e valutarne gli aspetti pertinenti, funzionano come stili di vita²²⁰.

Riprendo per un attimo la faticosa domanda “Ti piace Fantozzi?”. È inevitabile porsi il problema del *chi* e non certamente per uno scopo classificatorio, piuttosto perché la questione relativa alle pratiche e agli stili di vita è strettamente legata al gusto. Nei brevi sondaggi che mi è capitato di effettuare tra persone di varia generazione ho riscontrato sempre differenze piuttosto decise riguardo le risposte a questa domanda.

Il lavoro di Bourdieu è senza dubbio uno dei migliori mezzi di ricerca per motivare questo tipo di differenze. Quando l'autore parla di “economia delle pratiche”²²¹, si riferisce non solo a una serie di pratiche che derivano da una condizione, ma che altresì la determinano. Questo principio implica che l'idea della suddivisione in “classi logiche”²²², la quale “organizza la percezione del mondo sociale, è a sua volta il prodotto dell'incorporazione della divisione in classi sociali”²²³. Segue così il problema relativo al diverso approccio all'interpretazione delle scelte delle differenti classi. Alla base del pensiero di Bourdieu è fissato un prerequisito fondamentale, ovvero che il gusto determina il tipo di bene culturale consumato e il modo in cui questo bene viene consumato²²⁴. Ragionando quindi in termini di gusto come conseguenza di un *habitus* e di un *habitus* come condizione²²⁵, non resta che prendere atto del fatto che le differenze affermano e definiscono l'identità sociale²²⁶. È indispensabile riconoscere soggetti coscienti e non uguali, la cui esperienza pregressa, comprensiva di *origine sociale, istruzione e capitale economico*, influenza e in certi casi definisce certe scelte²²⁷.

220 Ivi, p.175.

221 Ivi, p. 97.

222 Ivi, p.175.

223 Ibidem.

224 Ivi, p. XV

225 Ivi, p.177

226 Ivi, p.175.

227 Ivi, p.

Ciò significa che negli atteggiamenti dell'*habitus* si trova inevitabilmente iscritta tutta la struttura del sistema delle condizioni, che si realizza nell'esperienza di una condizione collocata in una posizione particolare di questa struttura: i contrasti più di fondo della struttura delle condizioni (alto/basso, ricco/povero, ecc.) tendono ad imporsi come principi fondamentali di strutturazione delle pratiche e della loro percezione. In quanto sistema di schemi generatori di pratiche, che esprime in modo sistematico la necessità e le libertà inerenti alla condizione di classe, e la *differenza* costitutiva di quella posizione, l'*habitus* coglie le differenze di condizione, che percepisce sotto forma di differenze tra pratiche classificate e classificanti (in quanto prodotto dall'*habitus*), in base a criteri di differenziazione, i quali, essendo a loro volta il prodotto di queste differenze, sono ad esse oggettivamente conformi e tendono quindi a percepirle come naturali²²⁸.

Per fare un esempio pratico possiamo basarci sulla stessa esperienza cinematografica. L'esempio già citato nel primo capitolo riguardo il cineforum a cui è costretto a partecipare Fantozzi va chiaramente oltre la messa in scena e rispecchia un vero processo di subalternazione culturale. Come ho già detto, il Riccardelli è detentore di un potere culturale che deriva da un potere culturale dominante precedente. Analogamente, il *leitmotiv* che produce lo stesso tipo di inibizione culturale, è presente nelle discussioni, accademiche e non, sul cinema e sui suoi prodotti. Quando nell'introduzione facevo riferimento ad un possibile paragone fra un Fantozzi e un film di Tarantino stavo di fatto facendo notare come non ci sia neanche da porsi il problema del giudizio di valore, ma piuttosto quello della differenza di percezione del valore.

Gli stessi critici o studenti di cinema spesso tendono ad esercitare questo tipo di potere etichettando i prodotti culturali sotto la matrice del “brutto” o “bello”. È pure inevitabile non distaccarsi totalmente dall'elemento soggettivo che induce comunque all'elaborazione di un giusto parere personale. Ma laddove il ruolo del critico è quello di compiere un lavoro di interpretazione dei significati²²⁹, è necessario fare un passo in più, oltrepassando il “significato referenziale”²³⁰. Il lavoro più interessante nell'analisi di Fantozzi sta proprio nella continua ricerca e mediazione di “significati sintomatici”²³¹, ovvero di quei significati che si presume il film abbia la capacità di comunicare involontariamente²³².

228 Ivi, pp. 175-177.

229 Claudio Bioni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Bologna, Archetipolibri, 2006, p.13.

230 Ivi, p.14.

231 Ibidem.

232 Ivi, p.15

È la società che parla attraverso i significati sintomatici oppure il sintomo rivela l'ossessione nascosta di chi lo esprime involontariamente. Infatti i significati sintomatici presuppongono che l'autorità e l'intenzione del parlante non siano di alcun aiuto nell'attribuzione di significato (egli può anche smentire l'attribuzione, ma la cosa non invalida l'attribuzione medesima), come nella terapia psicanalitica in cui è l'analista che possiede le verità del discorso dell'analizzando²³³.

È forse anche questo che produce tutta questa ambiguità nei confronti della saga di Villaggio. Il non conoscere fino in fondo il significato delle intenzioni dei suoi gesti e delle sue azioni. Il fraintendimento e l'incomprensione sono il perno su cui ruota l'adattamento letterario e cinematografico di Fantozzi. Ed essendo un prodotto altamente empatico riesce a trasferire quella sensazione di incertezza anche in chi lo guarda. Incertezza che si traduce successivamente nel proiettare il prodotto in un'unica direzione, poiché non riusciamo a convivere con la nostra, quella di cui Fantozzi parla. Per adesso mi limito ad utilizzare queste teorie proprio in termini di differenze nelle abitudini culturali, ovvero del perché su Fantozzi siano così nettamente distinte.

Perché come suggerisce Claudio Bioni è necessario stare attenti a non cadere nel tranello che collega un habitus a un unico insieme di prodotti culturali²³⁴, soprattutto per quanto riguarda l'esperienza cinematografica. Di fatto la tendenza che nasce all'inizio degli anni Settanta è quella della “norma estetica del 'capo d'opera'”²³⁵, ovvero il difendere una lista di opere che appartengono ad un gruppo ristretto di autori e che proprio per norma estetica sono considerati dei buoni film. “La critica settantesca concentra nel genere tutto il proprio timore per un mondo di puri effetti, di fenomeni bruti, in cui non ci sia più spazio per il ragionamento e la contestualizzazione storica dei fatti”²³⁶. Anche se la riflessione allude in gran parte a generi come il poliziesco, il genere erotico e il melodramma²³⁷ e tenuto conto della fragilità nell'etichettare Fantozzi in un genere, è anche vero che in qualche modo quest'ultimo riesce ad abbracciare queste caratteristiche ed inserirle in un unico prodotto. Fantozzi è un “fenomeno brutto”²³⁸.

233 Ibidem.

234 Claudio Bioni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, Roma, Carocci editore, 2009, p.49.

235 Ivi, p.55.

236 Ivi, p.56.

237 Ibidem.

238 Ibidem.

Dunque, che cos'è il mostro? Il mostro è una manifestazione grottesca, difforme, oscena dell'Essere. Gli antichi, di fronte ai mostri, erano sempre in allerta, perché pensavano che il mostro non si limitasse ad essere ciò che sembrava ma avesse una ridondanza più ampia, più profonda. Che alludesse sempre a qualcos'altro, che rimandasse a ciò che non era visibile. Che non era ancora visibile. Il mostro come fattore di preveggenza. *Monstrum* – recitativa la paraetimologia classica – *quia monstrat*: perché mostra sempre qualcosa. Fantozzi è una delle più alte manifestazioni del mostruoso nel cinema italiano [...] ²³⁹

Fantozzi è conseguenza di qualcosa di mostruoso, di un mondo di cui egli è vittima ma che in realtà non è abitato da individui così diversi da lui ²⁴⁰. Per quanto concepito in un periodo storico in cui la sua creazione fungeva da risposta, il tema che propone rimane molto attuale. Quello che racconta è l'inizio di un percorso che tuttora prosegue, forse non stupisce come prima e questo conduce a conclusioni affrettate riguardo la sua interpretazione. In un certo senso Fantozzi ha ribaltato i concetti stessi di commedia e tragedia, laddove si rimane vincolati a caratteristiche spazio-temporali che si risolvono in cosa fa ridere e cosa no; un progetto che come ho detto in precedenza il cinema italiano aveva intrapreso ben prima degli anni Settanta.

Paolo Villaggio sceglie la strada del distopico, raccontando una realtà che per quanto assurda è assolutamente universale. I film di Villaggio sembrano aver estirpato il carattere confortevole del cinema, dove per molto tempo il pubblico si è sentito rassicurato; ha ridotto la distanza tra chi guarda e chi viene guardato stimolando riflessioni di forte carattere sociale e soprattutto culturale.

Il pubblico ride guardando Fantozzi perché vede l'exasperazione di tratti che gli appartengono, certo, ma che in quella forma iperbolica, si allontanano e si stemperano nell'assurdo. La forza di Fantozzi è, alla fine della fiera, una virtù esorcistica. La media della gente che ci circonda e che comprende noi stessi, è ugualmente servile, codarda, pavida, profittatrice e sfigata del ragionier Fantozzi Ugo. La sua mostruosità, appunto, ci mostra noi stessi. Però l'esagerazione comica, il paradosso scava l'abisso tra noi e lui. Ci sentiamo comodi stando al di qua e possiamo continuare a guardarlo e ridere ²⁴¹.

239 Davide Pulici, *Fantozzi* in <https://www.nocturno.it/movie/fantozzi/>, consultato il 16/01/2023.

240 Ibidem.

241 Ibidem.

Nel primo capitolo ho tracciato una breve panoramica storica dell'Italia degli anni Settanta e ho cercato di mettere in luce la portata degli eventi che hanno contribuito ad un vero e proprio cambio di rotta per la società italiana. Cambiamenti che hanno riguardato la politica, il lavoro, le questioni di genere, le relazioni sociali. Si è come rotto il piedistallo su cui si ergevano tutti quei canoni sui quali gli individui avevano cercato di costruire la propria identità. Ma quando i canoni crollano, al processo di interpretazione subentra quello del rifiuto, una specie di allontanamento volontario di tutto quello che potrebbe destabilizzare un criterio di valutazione ormai consolidato.

La critica cinematografica degli anni Settanta, nella sua linea maggioritaria, è una delle occasioni per vedere all'opera questo sguardo estetico normativo e aristocratico, legato a élite culturali sempre più in crisi di identità. Essa a prima vista fa tutt'altro: ripudia la forma e la contemplazione fine a sé stessa, attribuisce a sé medesima la messa tra parentesi della forma a vantaggio di una relazione stretta tra la forma stessa e contenuto, denuncia nel popolare l'abbandono al formalismo compiaciuto, allo stimolo dei sensi. Di fatto, rimuove il coinvolgimento dell'affettività nel fatto estetico e proprio per questo è anche tecnofobica. Cioè nega il ruolo della tecnica appena questa si propone di ottenere effetti performativi immediati, appena genera coinvolgimento dell'emotività spettatoriale nella rappresentazione²⁴².

Siamo ancora lontani dal prendere in considerazione la questione relativa al ruolo dello spettatore nella costruzione del prodotto cinematografico. Pur non riferendosi direttamente alla saga fantozziana queste riflessioni possono servire a chiarire pregiudizi che tuttora persistono nel mondo degli studi inerenti al cinema. Anche sulle finalità dell'opera stessa di Paolo Villaggio e la molteplicità dei significati che il pubblico ha creato al riguardo è evidente uno strano meccanismo di ricezione. Ascoltando un'intervista dell'attore del 1975 nella quale gli viene chiesta una possibile spiegazione del successo del suo personaggio, Paolo Villaggio spiega che a suo avviso è avvenuto un immediato processo di identificazione tra *personaggi* e *momento* storico: “L'omino che per anni è vissuto nel boom consumistico”²⁴³.

242 Claudio Bisoni, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-1979)*, cit., p.65.

243 Intervista completa

https://www.youtube.com/watchv=ByeaOu3KZTI&ab_channel=LUNADIMIELEPRODUZIONI-TEATRO%2CEVENTI%2CCONCERTI%2C

Ma nelle parole di Villaggio risuona in parte un carattere provocatorio. Il suo obiettivo infatti parebbe essere quello di raccontare in chiave comica un grande dramma, allo scopo di constatare l'esistenza di una condizione, apparentemente privo di un giudizio apertamente critico. Secondo Villaggio lo spettatore si è riconosciuto “nell'infelicità di Fantozzi”²⁴⁴. Sul tema dell'identificazione è stato chiarito che principalmente Fantozzi piace perché ci appartiene, ma ho anche espresso i miei dubbi riguardo ad un'unica direzione di significato. Proprio perché l'identificazione non avviene solo fra soggetto e soggetto, ma anche fra soggetto e mondo di oggetti. Per cui il nodo da sciogliere è anche quello che ipotizza una sorta di orientamento di significato da parte dell'autore stesso. Com'è noto a tutti, Paolo Villaggio si è sempre preso molto sul serio, più di quanto facesse trapelare dai suoi lavori, come nota è la sua presa di posizione fortemente critica nei confronti del consumismo e dei mass-media.

Provo ad ampliare il tema prendendo spunto da un saggio di Stuart Hall²⁴⁵ per affrontare il problema relativo alla decodifica del discorso. Sto di fatto mettendo in discussione il rapporto tra il significato di Fantozzi per Paolo Villaggio e un possibile significato “altro” dei fruitori. Nel saggio, Hall tratta le pratiche della produzione discorsiva, distinguendole da altre pratiche di produzione in quanto “veicoli segnici di un tipo particolare, organizzati (come qualunque forma di comunicazione o di linguaggio) dall'operare di codici all'interno della catena sintagmatica di un discorso”²⁴⁶. Trattando il tema dei “segni iconici” e dei “segni linguistici”²⁴⁷, l'autore sceglie di non utilizzare questa distinzione poiché, in quanto prevalentemente “analitica”²⁴⁸, tralascerebbe la molteplicità di significati che un segno può generare, al di là del suo significato “letterale”²⁴⁹.

Il pubblico lavora anche a livello “connotativo”²⁵⁰ attraverso i significati “associativi”²⁵¹, ovvero quelli che “ non sono apparentemente fissati nella percezione naturale (cioè non sono completamente naturalizzati)”²⁵².

244 Ibidem.

245 Stuart Hall, Codifica e decodifica del discorso televisivo [1973], in E. Mora (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Milano, Vita e Pensiero 2005.

246 Ivi, pp 33-34.

247 Ivi, pp 40-41.

248 Ivi, p.41.

249 Ibidem.

250 Ibidem.

251 Ivi, p.42.

252 Ibidem.

Per cui fra la produzione di un messaggio e la sua ricezione non esiste un rapporto stabile e predeterminato.

Dal momento che non esiste alcuna corrispondenza necessaria fra la codifica e la decodifica, la prima può cercare di “orientare” ma non di determinare la seconda, che ha le sue proprie condizioni di esistenza. A meno che queste non siano del tutto aberranti, la codifica fornirà semplicemente alcuni dei limiti e dei parametri attraverso cui opererà la decodifica.

Anche affrontando il tema della “lingua” in Fantozzi Claudio Giunta riconosce all'autore la capacità di aver creato una sorta di vocabolario universale nel quale qualsiasi italiano si è riconosciuto²⁵³. Il suo linguaggio è andato oltre “le distinzioni di ceto, istruzione, provenienza geografica”²⁵⁴ ed è stato adattato alle esperienze personali dei fruitori.

Si crea così una dinamica circolare in cui i processi di codifica e decodifica entrano in contatto continuamente. Da un lato si affronta il tema della costruzione dell'identità sociale attraverso il consumo cinematografico²⁵⁵ e dall'altra la messa in discussione dell'identità cinematografica da parte dei consumatori.

Almeno dalla seconda parte degli anni Novanta l'attenzione teorica è indirizzata alla figura dello spettatore in carne e ossa, sui modi in cui la sua esperienza può essere pensata come parte della storia del cinema e osservata in termini di fruizione cinematografica. Sotto l'influsso degli studi di ricezione (*reception theory*), dei *cultural studies* (in particolare dei lavori sull'*audience* televisiva e il suo ruolo attivo), delle teorie letterarie *reader-oriented*, si è cominciato a riflettere sul modo in cui le comunità spettatoriali influenzano, creano, modificano l'identità degli oggetti culturali nel momento in cui li consumano²⁵⁶.

Secondo l'analisi di Janet Staiger gli studi sulla ricezione contribuiscono ad ampliare i significati degli oggetti culturali, il che non significa privilegiare il lettore all'autore²⁵⁷, bensì ritenere il pubblico una componente influente nel processo di produzione.

253 Claudio Giunta, *Una sterminata domenica. Saggi sul paese che amo*, op. cit., p.177.

254 Ibidem.

255 Martin Roberts, *Film Culture*, in Adam Muller, ed., *Concepts of Culture: Art, Politics, and Society* (Calgary: U of Calgary Press), 2005, p.239.

256 Claudio Bisoni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, cit., p.24.

257 Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p.4.

In a rather simple dichotomy, reception studies might be placed in antithesis to a hermeneutics based on the authority of production (authorship). In fact, some individuals have gone so far to claim that reception studies eliminates the need to examine production since, they believe, meaning is produced by the reader. As will become apparent, I find such a proposition dangerous not merely for the reason that any radical historian might (it elides the incontestable force of the historical real to affect the reader) but because that inference only inverts fallacious binary opposition: producer/consumer, author/reader. [...] The use-value of reception studies, it seems to me, is not to overthrow the author in favor of the reader. The event of the production of meaning is more complicated than a mere reversal of terms would imply²⁵⁸.

Inoltre, nel libro *Media Reception Studies*, Staiger include nel suo lavoro di ricerca differenti modelli per individuare i significati che nascono dalla relazione fra individuo e testo.²⁵⁹ I modelli interpretativi utilizzati nel corso della storia sono stati frutto del loro tempo e si sono modificati cambiando il loro metodo di indagine. Staiger specifica anche che si può verificare il caso in cui il metodo di analisi non coincida con la teoria, poiché tutto dipende dall'evento di ricezione analizzato²⁶⁰.

As I suggest, critical methods for analyzing written and spoken texts show up in every scholarly attempt to describe what happens in an event of reception. However, writers have very distinct ideas about that engagement. While some textual methods imply a theory (such as linguistic methods implies a "reading" process) the association of various textual methods with particular theories of reception is not necessary. Indeed, a chart of options could be produced, with theories of spectators running in one direction and methods of analyzing the relation between the text and individuals in the other direction²⁶¹.

Osservazioni queste che dimostrano che non esiste un metodo specifico, e che l'approccio da adottare²⁶² è sempre e comunque connesso a tematiche inerenti alla sociologia, alla politica, alla psicologia e alla semiotica. L'analisi psicologica in particolare coinvolge i meccanismi di percezione²⁶³, che possono produrre, a seconda dei casi, effetti diversi nei fruitori del prodotto. Gli studi culturali assolvono il ruolo di modelli interpretativi per descrivere le relazioni tra testo e individuo²⁶⁴.

258 Ivi, pp.3-4.

259 Janet Staiger, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005, p.9.

260 Ivi, p.13.

261 Ibidem.

262 Ibidem.

263 Ivi, pp.65-75.

264 Ivi, p.87.

Le teorie della psicoanalisi inoltre sono utili per comprendere come gli individui, sotto l'influenza di determinate pressioni emotive, raccolgono le informazioni del testo²⁶⁵.

Pleasure, desire, anxiety: these are fundamental terms for psychoanalytical investigation. Cognitive psychology began as an attempt to explain how people organize conceptual information, but the matter of the emotion was there from the start. [...] Cultural studies has always had to reckon with the pleasure and emotional responses intervening in cultural “maps of meaning”²⁶⁶.

In conclusione, un'analisi completa non può prescindere dall'inclusione di tutte le dinamiche che gli individui intercettano nell'agire sociale. Da questo ultimo punto, nasce la macroriflessione che cercherò di elaborare nel prossimo paragrafo.

Specificatamente mi interessa inserire l'esperienza cinemaografica, intesa come esperienza culturale, nel più ampio ragionamento in termini “scelta”; come gli individui nella storia abbiano compiuto scelte di un certo tipo e di come la cultura possa esserne stata in qualche modo responsabile.

265 Ivi, p.88.

266 Ibidem.

3.2 Un approccio inclusivo: oltre il cinema

Durante il corso di *Forme audiovisive della cultura popolare* è stata posta particolare attenzione al testo di Bourdieu²⁶⁷. Nel riassumere i punti cardine della sua analisi, ho preparato un breve schema nel quale ho formulato la seguente ipotesi: *se il gusto è un'abitudine culturale e se le abitudini culturali appartengono all'intero insieme dell'agire sociale, è possibile supporre che le abitudini culturali intervengano nelle scelte degli individui al di là del gusto estetico*. Infatti il capitolo ottavo del libro del sociologo francese si intitola *Cultura e politica*²⁶⁸ e dedica una parte dell'analisi alla costruzione dell' "opinione personale"²⁶⁹. Secondo Bourdieu è necessario tenere in considerazione non solo il contributo dell'istituzione scolastica ma anche di quell'insieme di caratteristiche che si inseriscono, come per la formulazione del gusto, nella produzione di un *habitus*²⁷⁰.

Infatti, si può vedere facilmente come la rivendicazione del diritto alle "opinioni personali", e la diffidenza nei confronti di tutte le forme di delega, soprattutto in politica, si iscrivano logicamente nel sistema degli atteggiamenti peculiari di individui, il cui intero passato ed i cui progetti futuri si fondano sulla scommessa della salvezza individuale, basata sulle "doti" e sui "meriti" personali, sulla rottura della solidarietà che pesano, o addirittura sul rinnegamento degli obblighi che ostacolano, sulla scelta di privilegiare sistematicamente, nel proprio ambiente come nel lavoro, nel tempo libero come nei pensieri, il privato, l'intimo ("in casa mia"), contro il pubblico, il collettivo, il comune, il qualsiasi, il mutuato²⁷¹.

Di conseguenza, anche dell'elaborazione delle opinioni personali è necessario parlare non tanto di competenza, ma di "modo di produzione"²⁷² di queste opinioni. Il motivo è che il modo con cui vengono generate le opinioni è strettamente legato con le condizioni di esistenza, che al di là della competenza, corrispondono ad uno "stato effettivo" che produce potenza o "impotenza"²⁷³ anche nei processi di mediazione sociale.

267 Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale de gusto*, op. cit.

268 Ivi, p.405.

269 Ivi, p. 423.

270 Ivi, p.425.

271 Ibidem.

272 Ivi, p.427.

273 Ivi, p. 415.

Fra i modi di produzione elencati da Bourdieu esiste quello guidato dal principio dell' "ethos di classe"²⁷⁴, derivato del rapporto con il mondo a livello più pratico. Delle stesse dinamiche si serve e si è servita la cultura nel corso della storia. Come ho più volte specificato gli individui sono stati spesso vittime di giudizi tassativi riguardo le loro abitudini, in particolare relative al consumo culturale. Per quanto si tenda a definire gli individui come totalmente passivi di fronte al potere economico, politico e culturale, si dimentica che è stata spesso la cultura vittima di questo processo e che essa stessa a sua volta ha cercato di orientare le scelte degli individui tralasciando completamente le questioni sociologiche. Pensiamo al ruolo che la cultura ha assunto nelle varie epoche e ai teorici le cui tesi sono derivate da particolari eventi della storia. Ho citato nell'introduzione Adorno, il quale non è sicuramente a favore di un rapporto biunivoco tra produzione e consumo culturale; ma è altrettanto vero che l'opera di Adorno si colloca alla fine dei totalitarismi. Posso di fatto non essere d'accordo con la sua visione, ma l'analisi scientifica si basa in questo caso, anche su dati oggettivi e sulla loro influenza sulla produzione. Come è chiaro il fatto che dopo gli anni Settanta, quando nella società nascono e nello stesso tempo crollano certe ideologie, soprattutto a livello internazionale si cominciano a prendere in considerazione gli elementi più soggettivi delle pratiche culturali. Se la cultura prendesse il posto degli attori culturali, o come spesso sostiene, "spettatori" culturali, si renderebbe conto che molte volte piuttosto che offrire uno spazio di inclusività e di dibattito, ha anch'essa seguito uno schema dominante senza proporre una vera alternativa. Proprio per lo scopo inclusivo che vorrei dare a questo tipo di riflessione, prendo in esame il pensiero di Roberto Vivarelli riguardo il rapporto tra fascismo e cultura italiana²⁷⁵. Pur allontanandomi dal campo di ricerca, potrebbe essere utile utilizzare questo assunto per parlare della cultura in termini di *democrazia*. La cultura infatti ha contribuito alla costruzione di un pensiero uniforme nei confronti del fascismo, anche per scelta. Il cinema, l'arte, la letteratura, la storiografia hanno lavorato in funzione del fenomeno.

274 Ivi, p.428.

275 Roberto Vivarelli, *Fascismo e storia d'Italia*, Il Mulino, Bologna, 2008, p. 33.

Da questo è dipesa anche la responsabilità che gli italiani hanno nei confronti del fascismo. Responsabilità che deriva, in parte, da precise condizioni sociali (età, condizioni economiche, istruzione). Anche se esula dall'esperienza cinematografica, esiste una correlazione con la cultura nel senso più ampio del termine. Riporto di seguito un passo del libro di Vivarelli:

Analogamente, il movimento fascista nacque e si affermò per ragioni interne alle vicende del nostro stato liberale, ma poco si capirebbe di quella vittoria e della storia successiva senza tener conto dei sentimenti che animarono sia i fascisti in senso stretto, sia tutti coloro che di quel fenomeno furono i fiancheggiatori.

Per capire come questi sentimenti si siano formati è necessario, andando indietro nel tempo, esaminare quali aspetti della cultura italiana abbiano concorso a dare vita al vario nazionalismo²⁷⁶.

Nella battaglia delle idee la cultura legittima è costretta a rivedere la sua posizione e ad assumersi le sue responsabilità, anche quando cerca di giudicare le pratiche degli individui. I fenomeni sembrano distanti ma sono legati a doppio filo dal fatto che il consumo culturale è legato alle questioni politiche, come la politica è legata a questioni culturali. E quand'anche la cultura legittima si ponesse in una condizione elitaria, dovrebbe ricordare che nonostante potesse avere le capacità per cambiare le cose, non ha agito in tale direzione.

Riconosco di aver fatto un esempio estremo ma non ho voluto giustificare il fatto che gli italiani abbiano aderito al fascismo. Ho voluto piuttosto dimostrare che la cultura, come parte integrante di uno stato democratico in cui circolano le idee, ha il compito di svolgere quel lavoro di interpretazione di cui ho parlato in precedenza e soprattutto di garantire e mantenere le proprietà di quello stato democratico. Pertanto quando si parla di democrazia della cultura bisognerebbe considerare quest'ultima come un campo in cui è possibile trovare gli strumenti per l'elaborazione di un pensiero critico. Sarebbe altresì necessario che proprio dalla cultura partisse quello slancio democratico che non subordina ma include.

Ogni fenomeno produce effetti sociali di varia natura ma non per questo conviene relegare tutte le responsabilità al fenomeno stesso, poiché niente nasce dal niente.

276 Ivi, p. 36.

Nonostante l'apparente distanza che intercorre tra gli esempi citati, tutto ruota intorno a quell'atteggiamento di superiorità che la cultura legittima ha assunto e successivamente rinnegato quando percepiva una differenza. Questo accade tuttora, durante l'osservazione di un quadro, la visione di un film, l'ascolto di un brano musicale. Non si tratta di un'indicazione su cosa dovrebbe o potrebbe accadere, è una mera constatazione su una condizione attuale e persistente. Come permane lo stereotipo che gli spettatori dei “cinepanettoni” siano volgari mentre quelli dei film d'autore facciano parte di una cultura legittima e quindi alta.

Prendendo ancora spunto dalle teorie di Bourdieu, possiamo prendere in esempio il tema dei “titoli di nobiltà culturale”²⁷⁷.

A differenza di coloro che detengono un capitale culturale sprovvisto di certificazione scolastica, cui si può sempre ingiungere di sottoporsi ad una prova, giacché essi sono solo quello che fanno, semplici figli delle loro opere culturali, coloro che detengono invece un titolo di nobiltà culturale (simili in questo a coloro che detengono un titolo nobilitare, il cui essere, definito dalla fedeltà ad un sangue, ad un suolo, ad una razza, ad un passato, ad una patria, ad una tradizione, è irriducibile ad un fare, ad un saper fare, ad una funzione) devono solo essere quello che sono, perché tutte le loro attività valgono quello che vale il loro autore, dato che costituiscono l'affermazione e la perpetuazione di quell'essenza in virtù della quale vengono espletate²⁷⁸.

Ancora una volta tutto ruota attorno al concetto di *habitus*. L'insieme delle pratiche e delle competenze che vengono acquisite sia all'interno dell'istituzione scolastica sia nell'ambiente familiare assumono la forma di una “propensione”²⁷⁹.

A sua volta, l'acquisizione di competenze legittime genera una gerarchizzazione, assimilabile a una forma di accesso a quelle stesse competenze, dotate di caratteristiche precise e consolidate²⁸⁰.

Applicando questo concetto alla storia del nostro Paese sarebbe quindi sufficiente notare che la stessa cultura fascista era dotata di titoli, competenze ed essenze che hanno preso parte ad una cultura dominante.

277 Pierre Bourdieu, Marco Santoro (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, op. cit., p.12.

278 Ivi, pp.18-19.

279 Ivi, p.17.

280 Ibidem.

Le nobiltà sono *essenzialiste*: considerando l'esistenza una emanazione dell'essenza, esse non valutano di per se stesse le azioni; fatti o misfatti inventariati negli stati di servizio e nei casellari giudiziari della memoria burocratica. Le nobiltà accordano valore alle azioni solo nella misura in cui queste manifestano chiaramente, attraverso le sfumature delle maniere, di avere come unico principio la perpetuazione e la glorificazione dell'essenza in virtù della quale vengono compiute²⁸¹.

Segue che una netta critica alla cultura di massa deriva da un atteggiamento selettivo di conoscenze e per le conoscenze, soprattutto da parte di coloro che rifiutano l'accesso a priori.

Umberto Eco sostiene che “non è certo immotivato ricercare alla radice di ogni atto di insofferenza verso la cultura di massa una matrice aristocratica, un disprezzo che solo apparentemente si rivolge alla cultura di massa, ma in verità si appunta sulla massa”²⁸². Secondo il filosofo, l'idea alla base di questa teoria è quella di desiderare un ritorno ad una cultura esclusiva dei valori²⁸³, caratteristica che peraltro determina una cultura libera ma non democratica²⁸⁴.

Ma una ipotesi di questo tipo esclude totalmente la portata del dinamismo antropologico che questo processo ha condotto. È bene stare alla larga da giudizi inequivocabili, lasciando spazio a riflessioni critiche di matrice esegetica.

Eco elabora la riflessione attraverso l'esposizione di una serie di concetti chiave: il primo riguarda il concetto stesso di “cultura di massa”.

La cultura di massa non è tipica di un regime capitalistico. Nasce in una società in cui tutta la massa di cittadini si trova a partecipare a pari diritti alla vita pubblica, ai consumi, alla fruizione delle comunicazioni; nasce inevitabilmente in qualsiasi società di tipo industriale²⁸⁵.

Questo chiaramente non esclude una serie di conseguenze che anche la cultura di massa può generare in contesti politico-culturali altri, come “il conservatorismo estetico, il livellamento del gusto sulla media, il rifiuto delle proposte stilistiche che non corrispondono a ciò che il pubblico già si attende”²⁸⁶.

281 Ivi, p.18.

282 Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie sulla cultura di massa*, op. cit., p.32.

283 Ibidem.

284 Gaetano Salvemini, Sergio Bucchi (a cura di), *Sulla democrazia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p. 54.

285 Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie sulla cultura di massa*, op. cit., p. 40.

286 Ivi, p.41.

La deprecata cultura di massa non ha affatto preso il posto di una fantomatica cultura superiore; si è semplicemente diffusa presso masse enormi che un tempo non avevano accesso ai beni della cultura. L'eccesso di informazione sul presente a scapito della coscienza storica viene ricevuto da una parte della umanità che un tempo non aveva informazioni su presente (e quindi era tagliata fuori da una inserzione responsabile della vita associata) e non era dotata di conoscenze storiche se non sotto forma di sclerotizzate nozioni circa mitologie tradizionali²⁸⁷.

È propedeutico far coincidere il concetto di cultura di massa con quello di libertà, come un campo di acquisizione o rifiuto di determinate ideologie, mentre spesso la cultura legittima tende a non riconoscere in chi si vi si appropria i mezzi e le capacità per poterla comprendere.

Il terzo punto riguarda il fatto che la cultura di massa venga considerata come un modo per conferire ai fruitori significati fine a se stessi senza un processo di appropriazione e applicazione.

È vero che i mass media propongono in misura massiccia e senza discriminazioni vari elementi di informazione in cui non viene distinto il dato valido da quello di pura curiosità o di intrattenimento; ma negare che questa accumulazione di informazione possa risolversi in formazione, significa professare una concezione alquanto pessimistica della natura umana e non credere che una accumulazione di dati quantitativi, bombardando di stimoli le intelligenze di una grande quantità di persone, non possa risolversi, per alcune, in mutamento qualitativo²⁸⁸.

Si parla di un “agire dotato di senso”²⁸⁹, di modi di produzione dell'opinione personale²⁹⁰; dei meccanismi di codifica decodifica di Hall²⁹¹ e di *Media Reception Studies*²⁹².

La critica riguarda anche il considerare la cultura di massa in termini di “decadenza”²⁹³. In particolare di decadenza dei prodotti che si consumano, come se si fosse verificata una sorta di retrocessione del valore del prodotto. Quando in realtà sono prodotti che esistono da sempre, ma che in diversi contesti mutano il loro significato e di conseguenza mutano le percentuali di fruizione.

287 Ibidem.

288 Ivi, pp.42-43.

289 Francesco Alberoni, *Consumi e società*, op.cit., p.13

290 Pierre Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale de gusto*, p.423.

291 Stuart Hall, Codifica e decodifica del discorso televisivo [1973], in E. Mora (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, cit.

292 Janet Staiger, *Media Reception Studies*, cit.

293 Umberto Eco, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie sulla cultura di massa*, op. cit., p. 43.

Per di più l'atteggiamento apocalittico della cultura legittima rischia così di inserirsi in un flusso continuo di discussione, che per quanto voglia distaccarsi dal largo consumo, finisce inevitabilmente per diventare di massa²⁹⁴.

Sembra quasi, o forse così è, che la cultura operi una sorta di selezione all'ingresso e di fatto impedisca, pur prefigurandosi il contrario, l'accesso alle sue riflessioni, generando discriminazione²⁹⁵. In aggiunta non si dimentichi di considerare la cultura di massa come un rinnovamento di linguaggi, di stili e di modi di percezione del mondo che ha prodotto e stimolato lo sviluppo del principio di autodeterminazione²⁹⁶. Se una polemica al riguardo esiste, Umberto Eco la ricerca nell'estremizzazione del problema del giusto o sbagliato.

Il problema invece è: “dal momento che la presente situazione di una società industriale rende ineliminabile quel tipo di rapporto comunicativo noto come insieme dei mezzi di massa, quale azione culturale è possibile per far sì che questi mezzi di massa possano veicolare valori culturali?”²⁹⁷

In questo, l'indagine sociologica deve riconoscere le virtù del fenomeno e proporre soluzioni non in funzione di un indottrinamento ma di un ampliamento del discorso. Non esistono rivoluzioni senza conseguenze e tantomeno non ne esistono di unicamente negative o positive. Ogni qualvolta nel corso della storia di è verificato un cambiamento culturale, gli individui sono stati costretti a rivedere i propri schemi percettivi o adattarsi a nuove esigenze, non senza preoccupazioni. Pensiamo per esempio alla storia del cinema. La nascita del cinema è parallela alla nascita della modernità. Il cinema nasce con la modernità, nei contesti in cui questa si manifesta, è un fenomeno culturale ed estremamente sociale poiché implica l'esistenza di un pubblico. È per questo che il 28 Dicembre 1895 non è solo la data in cui viene proiettato il primo film Lumière ma è soprattutto la data in cui viene inaugurata la dimensione sociale del cinema. Considerando che il cinema riproduce uno spazio e un tempo, le dinamiche di rappresentazione cambiano con il variare di questi elementi.

294 Ibidem.

295 Ivi, pp.44-45.

296 Ibidem.

297 Ivi, p.47.

Come ho più volte sottolineato, il cinema si è fatto in un certo senso portavoce di una transizione storica, culturale e sociale e, come le altre arti, è stato soggetto a modifiche nel suo metodo di rappresentazione.

Sfruttando la distinzione teorizzata da Noël Burch, in che modo il cinema delle origini rappresenta il mondo? E in che modo lo rappresenta il cinema narrativo? Lo studio della storia del cinema ci ha insegnato che il cosiddetto Modo di rappresentazione primitivo (M.R.P) offre inquadrature slegate l'una dall'altra, non c'è consequenzialità, non c'è organizzazione, non c'è gerarchizzazione degli elementi; mentre il Modo di rappresentazione istituzionale (M.R.I) ci inserisce nel racconto e ci guida verso la comprensione attraverso il montaggio.

Già nella prima metà del Novecento il cinema aveva esposto le sue preoccupazioni nei confronti della modernità. Prendiamo in esame due film in particolare: *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) e *The Cameraman* (Edward Sedgwick, Buster Keaton, 1928). Pur essendo due film realizzati in un periodo in cui la modernità è già un fenomeno abbastanza consolidato, è interessante rilevare come sia dal punto di vista visivo, che produttivo, queste due opere ne rappresentino due antitetico interpretazioni.

Il primo, è un chiaro esempio di trionfo della modernità e sta in rapporto con l'America non solo per quello che riguarda l'immagine che si aveva dell'America in Europa, ma anche da un punto di vista industriale. Victoria De Grazia racconta che l'ispirazione di Lang deriva da una visita in America nel 1924, durante la quale egli, pur non estraneo a fenomeni di rinnovamento sociale e culturale, rimase colpito dagli “effetti dell'industrialismo moderno” sulle persone²⁹⁸.

Il secondo invece si basa su un'idea diversa: il protagonista è sì portavoce dell'inadeguatezza umana nel gestire il nuovo spazio sociale, ma è una commedia. La nascita di una nuova cultura porta con sé la nascita di un nuovo pubblico, il quale avrà la sensazione che modernità non sia soltanto qualcosa da “subire”, bensì un campo da sperimentare, in cui è lecito fallire e avere un'altra occasione.

Credo in sostanza che la “cultura di massa” come la modernità, come ogni novità storica, debba essere intesa in termini di rivoluzione, uno slancio “potenziale” del pensiero e delle libertà individuali.

298 Victoria de Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino, 2006, p. 303.

Lo studio delle relazioni tra cinema e contesto culturale, ma non solo, deve accogliere l'idea di un oggetto/soggetto legato a metamorfosi continue e complesse, non adottando un approccio locale o selettivo.

Comprendere il carattere multidimensionale della cultura è forse il primo passo per capire che è sempre esistita una relazione con il mondo e che essere parte di una comunità non implica in alcun modo la perdita delle proprie specificità.

3.3 E Ugo Fantozzi?

Che c'entra questo con il ragionier Ugo Fantozzi? Per prima cosa, Fantozzi è frutto della cultura di massa, ed è chiaro il fatto che lui stesso ne tratteggi il lato più subdolo e ambiguo. Io ho voluto illustrare l'altra faccia della medaglia, mettendomi nei panni di chi può legittimamente non aver interpretato e rilevato gli stessi significati, cercando di indagare sulle condizioni che li hanno determinati.

Fantozzi rispecchia una certa realtà italiana, ma soprattutto la deforma alla grande, la ridisegna con genio surrealista, e sostanzialmente la restituisce inservibile, quindi preziosissima: una visione. Lo fa con una tecnica che adesso sembra banale, tanto è penetrata nel senso dell'umorismo degli italiani, ma che non c'era prima di Paolo Villaggio. O quanto meno nessuno l'aveva portata a simili vette di cura e di virtuosismo.

Villaggio usava una sintassi povera, frasi essenziali, e un aplomb inglese che Chesterton si sognava. Dunque il punto di partenza era una semplicità assoluta, una prosa liscia come la faccia di Buster Keaton. In quel tessuto, di per sé povero, lui faceva esplodere delle mine pazzesche che in tempi rapidissimi trasformavano il tutto in iperbole, e in visione. Era una continua, fulminea, giubilatoria vendetta contro la realtà. Il gioco era mandarla in mona convocando, al suo posto, il surreale, un'operazione che Villaggio poteva fare a velocità sbalorditiva²⁹⁹.

Precedentemente ho definito Fantozzi un sorta di “apocalittico” per volere divino; La definizione di Eco si fonda su una differenza sostanziale: una risposta pessimista nei confronti della cultura di massa da parte dell'apocalittico e una risposta ottimista da parte dell'integrato; in particolare, con un rifiuto di un mondo e di una visione nei confronti del mondo³⁰⁰. L'uno agisce in una prospettiva giudicante e nostalgica, l'altro ricerca una possibilità di sviluppo culturale e incremento produttivo.

Fantozzi si trova in uno stato che oscilla tra il rifiuto, la costrizione e il desiderio di inserimento nella nuova cultura di massa. Circostanze che obbligano a riconsiderare, e non rivalutare, Fantozzi al di là del gusto e oltre il cinema.

299 Alessandro Baricco, *Fantozzi rispecchia una realtà italiana e la ridisegna con genio surrealista*, in *La Repubblica*, 8 gennaio 2012.

300 Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, op.cit., pp. 4-6.

Data la varietà degli approcci interpretativi da adottare nei confronti di un prodotto culturale così poco catalogabile, l'atteggiamento apocalittico potrebbe essere ricondotto sia allo stesso protagonista, per i motivi sopra citati, sia a quella parte di cultura che lo ha sottovalutato.

Quello che invece si rimprovera all'apocalittico è di non tenere mai, in realtà, uno studio concreto dei prodotti e dei modi in cui vengono davvero consumati. L'apocalittico non solo riduce i consumatori a quel feticcio indifferenziato che è l'uomo massa, ma – mentre lo accusa di ridurre ogni prodotto artistico, anche il più valido, a puro feticcio – riduce egli stesso a feticcio il prodotto di massa. E anziché analizzarlo, caso per caso, per farne emergere le caratteristiche strutturali, lo nega in blocco. Quando analizza, allora tradisce una sua strana propensione emotiva, e manifesta un irrisolto complesso di amore - odio – tale che nasce il sospetto che la prima e più illustre vittima del prodotto di massa sia proprio il critico virtuoso³⁰¹.

In questo senso sarebbe opportuno domandarsi se la tendenza a tralasciare queste caratteristiche derivi da una visione ristretta e limitata di cultura; proprio per lo scopo analitico di questo lavoro non mi permetto neanche di stabilire se sia giusto o sbagliato “apprezzare” o meno un prodotto culturale, ma è evidente che un'analisi basata esclusivamente su questi principi è sinonimo di inefficacia.

La cultura di massa ha in un certo modo scardinato le certezze di cui si riteneva detentrica la cultura legittima, producendo un disequilibrio che non tutto hanno accettato o guardato in un'ottica positiva. Lo stesso Paolo Villaggio assume le sembianze di un apocalittico che racconta di un apocalittico; inserisce però all'interno del testo così tante sfumature da allontanare il lettore, o spettatore che sia, da un giudizio definito e stabile. Riguardo le tematiche, evince la vastità delle possibilità di informazioni che ognuno può captare, anche a seconda della propria necessità di selezione. Non è infatti detto che le intenzioni dei fruitori corrispondano a quelle dell'autore. Per di più, in Fantozzi, nel quale, a giudicare dalla maggior parte dei testi, la componente relativa alla “tristezza” ottiene la maggioranza.

Se un bambino mi arrivasse con Fantozzi in mano (il libro, dico) e mi chiedesse dritto dritto «Cosa racconta?», io saprei la risposta. La tristezza, direi. Ma facendoti piangere dal ridere, forse aggiungerei.

301 Ivi, p. 14.

In questo senso, benché tecnicamente parlando il racconto capolavoro di Villaggio sia secondo me *Invito in società*, quello che meglio riassume il cuore della faccenda è *La Pina si innamora*.

Inizia con una pressione vescicale di due atmosfere e finisce con una diarrea biblica. In mezzo, la tristezza. Una sconfinata, incorreggibile, inevitabile, struggente tristezza. Non credo che ci sia qualcuno, dotato di un minimo di sensibilità, capace di arrivare alla fine senza le lacrime agli occhi. Di che tipo, questo è difficile dirlo³⁰².

Una tristezza che appartiene ad uno spirito o a un comportamento? In alcuni dei testi trattati ho riscontrato una certa propensione ad associare Fantozzi ad una tristezza interiore che appartiene ad uno specifico prototipo di uomo.

Da qualunque punto di vista s'intenda considerare la nostra società, dal secondo dopoguerra in avanti, si finisce comunque per imbattersi nella pasoliniana considerazione cui Welles dà voce.

Infatti se Fantozzi è “maschera italiana”, lo è in quanto rappresentante di quel “popolo più analfabeta” e di quella borghesia più ignorante d'Europa” di cui Pasolini ravvisò la stagnazione culturale³⁰³.

Ha motivo Buratto di utilizzare il termine “imbattersi” dato che forte è la matrice di satira sociale che guida la saga fantozziana e forti sono le prese di posizione nei confronti di un certo decadimento culturale causato dal boom economico.

Ma continuo a non voler cadere nell'inganno che presuppone l'attribuzione del solo appellativo “triste piccolo-borghese”. C'è dell'altro dietro e dentro Fantozzi, c'è un mondo di immagini e di valori che non appartengono solo alla piccola borghesia; sia i libri che i film di Paolo Villaggio restituiscono e consegnano al pubblico una serie di possibilità interpretative che vengono continuamente ricreate. Ugo Fantozzi non appartiene all'uomo mediocre, appartiene anche a quella mediocrità che è parte degli esseri umani. Forse Fantozzi ha il compito di ricordare che qualcosa poteva essere fatto ma non tutti si sono mossi per cambiare le cose. Anche in questo caso, la risposta non sarebbe immediata.

302 Alessandro Baricco, *Fantozzi rispecchia una realtà italiana e la ridisegna con genio surrealista*, in *La Repubblica*, 8 gennaio 2012.

303 Fabrizio Buratto, *Fantozzi una maschera italiana*, op. cit., p.42.

4. CONCLUSIONI

4.1 Cultura tollerante

Forse il ragionier Fantozzi è stato un pretesto per parlare di qualcosa di più grande, un macrotema in cui interagiscono materie distinte, questioni sociologiche, politiche, psicologiche. Confesso inoltre che l'intento della mia analisi non era quello di trarre una conclusione chiara e definitiva, ma piuttosto quello di generare un'ulteriore riflessione sulla dimensione produttiva e ricettiva del prodotto culturale Fantozzi.

Un' ultima considerazione: se davvero la cultura è uno strumento di condivisione e di inclusione, è necessario allora considerare nello studio del consumo culturale variabili relative all'istruzione, all'educazione e all'habitus che queste componenti costruiscono con i soggetti che agiscono nel campo sociale. Allo stesso modo, la condizione senza la quale questo compito non può essere assolto è quella di difendere la cultura di massa, ovvero di riconoscere la possibilità di esprimere le proprie convinzioni e di poterne discutere. Dalle analisi storiche, sociologiche, politiche, economiche, il punto di partenza è quello di capire lo stato delle cose; questione di cui la cultura legittima non si è fatta sempre carico.

Da qui l'ultima domanda: quanto realmente siamo tolleranti? Mi sono soffermata molto sul testo di Bourdieu perché lo ritengo un perfetto esempio di constatazione di come purtroppo, o per fortuna, agisce il mondo sociale. Già da sola, l'analisi del sociologo francese presuppone un mondo in cui gli individui agiscono ed esistono per differenze. È naturale che se queste differenze vengono rifiutate, ne nascono di nuove, che potrebbero portare, e già succede, alla creazione di minoranze le cui caratteristiche rischiano di non essere messe a valore. Le conseguenze di questo atteggiamento producono una guerra culturale basata e distruggono il carattere comprensivo della cultura.

Impedire la continua evoluzione e differenziazione culturale genera una stasi sociale e blocca i processi di produzione e ricezione. Per cui la stessa critica totale alla cultura di massa rischia di essere oziosa e reificare l'esercizio di una critica puntuale.

Educare alla cultura tollerante significa mettere a disposizione degli individui strumenti di dialogo e non solo di competizione. Perché a pensarci bene, se dovessimo esaminare la nostra condotta, verrebbe da chiedersi: quanto i cosiddetti “titoli” influenzano le nostre percezioni e il nostro modo di approcciarsi con gli altri, anche al di fuori delle discussioni sul cinema?

Quello che distrugge la cultura è la presunzione del messaggio, l'ostinazione nel voler attribuire un significato necessariamente alto al prodotto che si consuma. Racchiudere nell'insieme dei film mediocri la cinematografia di genere degli anni Settanta, significa ignorare e delegittimare un'intera generazione di valori. Significa inoltre dimenticare che lo stesso dibattito sulla presunta regressione culturale che viene attribuita alla cultura di massa, esiste grazie alla cultura di massa. Un compito che a mio parere, ha il dovere di assolvere la scuola, dove per molto, troppo tempo, si è cercato di istruire a una cultura del contrasto senza confronto, stabilendo cosa c'è da sapere e cosa non è importante sapere. Permane la paura nei confronti dell'intrattenimento, di quello da cui, a detta di alcuni, non sarebbe possibile ricavare una “morale”. Un ragionamento che potrebbe durare all'infinito senza concludersi mai: la cultura dominante impone un linguaggio a svantaggio di un altro, a detta sua pervasivo e volgare, e adotta nei confronti degli individui lo stesso comportamento che rifiuta.

Nel mondo di oggi sarebbe possibile applicare queste teorie a una moltitudine di comportamenti umani, ai più inspiegabili; questo contribuirebbe a diminuire lo scandalo generato dalla differenza. Dalle scelte politiche, ambientali, scientifiche, culturali, viene spontaneo reputare la tolleranza come valore fondamentale per la convivenza sociale, poiché non adottarla produrrebbe l'interruzione della crescita individuale e collettiva.

La famiglia, le istituzioni scolastiche e accademiche dovrebbe rappresentare un luogo in cui la discussione non è una pratica fine a se stessa ma uno strumento indispensabile all'affermazione della nostra identità. Non è possibile trascurare il fatto che tra gli studenti di cinema della mia generazione si nasconde ancora quel velo di selezione culturale che si basa in primis sulla legittimazione storica e che si allontana volutamente dai risultati commerciali.

Rimango sempre stupita quando, vicinissima all'aver finalmente trovato un punto d'incontro in una discussione su un certo film o su un insieme di opere di uno stesso regista, l'aspetto su cui vorrei improntare l'inizio di un dialogo, è anche l'unico aspetto che l'altro non prende neanche in considerazione; non a caso, così è successo parlando di Tarantino.

Vorrei poter pensare ad una cultura ambiziosa, tollerante appunto, che si esprima nel dare rilievo alle caratteristiche che appartengono al Fantozzi prodotto, senza stabilire una gerarchia di valori ma utilizzandolo come importante strumento di indagine sociologica. Se così fosse, il pensiero critico assumerebbe le sembianze di un vero luogo di interpretazione costante e continua.

In Fantozzi non vi è niente di certo, ogni cosa può essere rimessa in discussione e vista sotto un'altra luce a seconda dell'epoca in cui la analizziamo. Credo che nella produzione, quanto nella ricezione di ogni prodotto culturale ci sia una storia, che se non approfondita rischia di essere appesa alla bacheca delle parentesi produttive poco degne di nota.

La democrazia culturale si esprime soprattutto nell'essere consapevoli che “nessuno è infallibile”³⁰⁴. Non credo quindi all'unico ragioniere piccolo-borghese, triste, mediocre, ma piuttosto al Fantozzi ambiguo, instabile, incerto, forse altro; per usare un'espressione di Franco La Polla, al Fantozzi che è stato ed è “qualcosa di più”³⁰⁵.

304 Gaetano Salvemini, Sergio Bucchi (a cura di), *Sulla democrazia*, op. cit., p. 46.

305 Franco La Polla, *Qualcosa di più*, in Leonardo Quaresima (a cura di), *Il sogno hollywoodiano della Mitteleuropa*, Quaderni della Cineteca, Bologna 1982, p.49.

Bibliografia

Adorno Theodor W., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, [1951], Torino, Einaudi, 2005.

Alberoni Francesco, *Consumi e società*, Bologna, Il Mulino, 1964.

Asquer Enrica, *Storia intima dei ceti medi. Un capitale e una periferia nell'Italia del miracolo economico*, Roma- Bari, Laterza & Figli Spa, 2011.

Bauman Zygmunt, *Consumo dunque sono*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2008.

Bisoni Claudio, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Bologna, Archetipolibri, 2013.

Bisoni Claudio, *Gli anni affollati. La cultura cinematografica italiana (1970-79)*, Roma, Carocci editore, 2009.

Bisoni Claudio, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Bologna, Archetipolibri, 2006.

Bourdieu Pierre, Santoro Marco (a cura di), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi editore, 2003.

Buratto Fabrizio, *Fantozzi, una maschera italiana*, Torino, Lindau, 2003.

Burch Noël, *Il lucernaio dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche Editrice, 1994.

Cagnoni Emilio, *Fantozzi Kafka. Il ragioniere sotto processo e le sue tragicomiche metamorfosi*, Palermo, L'Epos, 2007.

Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano. Vol. XI – 1965/1969*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, 2002.

Caputo Michele, Pinelli Giorgia (a cura di), *Pedagogia dell'espressione artistica*, FrancoAngeli, Milano, 2019.

Carluccio Giulia, Malavasi Luca, Villa Federica, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci Editore, 2015.

Crainz Guido, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli, 2003, 2005.

Crainz Guido, *Storia del miracolo economico. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli, 1996, 2005.

D'Amico Masolino, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano, La nave di Teseo, 2021.

De Bernardi Alberto, Romitelli Valerio, Cretella Chiara, *Gli anni Settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, Bologna, Archetipolibri, 2009.

De Bernardinis Flavio (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol XI – 1970-1976*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, 2008.

De Cataldo Giancarlo (a cura di), *Vittorio Bachelet. Gli anni 70 tra speranze e disillusioni*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 2020.

De Grazia Victoria, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino, 2006.

De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano, Vol X-1960/1964*, Venezia, Edizioni di Bianco & Nero, Marsilio, 2001.

Di Maggio Paul, *Organizzare la Cultura. Imprenditoria, istituzioni e beni culturali*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Eco Umberto, *Apocalittici e Integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Firenze, Milano, Giunti Editore S.p.A/Bompiani, 2017.

Fullwood Natalie, *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.

Gans Herbert J., *Popular Culture & High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York, 1974.

Giacovelli Enrico, *Un secolo di cinema italiano. 1900-1999. Dagli anni Settanta a fine millennio*, Torino, Lindau, 2002.

Giacovelli Enrico, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma, Gremese, 1995.

Giacovelli Enrico, *La commedia all'italiana*, Roma, Gremese Editore, 1990.

Giunta Claudio, *Una sterminata domenica. Saggi sul paese che amo*, il Mulino, Bologna, 2013.

Grande Maurizio, Orio Caldiron (a curadi), *La commedia all'italiana*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.

Hutcheon Linda, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.

Innocenti Marco, *L'Italia del 1948. Quando De Gasperi battè Togliatti*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore, 1997.

Mangoni Luisa, *Civiltà della crisi. Cultura e politica in Italia tra Otto e Novecento*, Roma, Viella, 2013.

Manzoli Giacomo, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Roma, Carocci editore, 2018.

Menduni Enrico, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Bari- Roma, Editori Laterza, 2016

Micciché Lino, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venezia, Maarsilio, 1995.

Pautasso Guido Andrea, Stucchi Irene, *Fantozzi ragionier Ugo. La (ir)resistibile ascesa di un perdente nato*, Milano, Bietti, 2022.

Quaresima Leonardo (a cura di), *Il sogno hollywoodiano della Mitteleuropa*, Quaderni della Cineteca, Bologna 1982.

Salvemini Gaetano, Bucchi Sergio (a cura di), *Sulla democrazia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

Staiger Janet, *Media Reception Studies*, New York, New York University Press, 2005.

Staiger Janet, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.

Viganò Aldo, *Commedia Italiana in cento film*, Recco-Genova, Le Mani – Microart's Edizioni, 1995.

Villaggio Paolo, *Fantozzi*, Milano, Rizzoli, 2017.

Villaggio Paolo, *Il secondo tragico libro di Fantozzi*, Milano, Rizzoli Editore, 1974.

Villaggio Paolo, *Fantozzi contro tutti*, Milano, Rizzoli Editore, 1979.

Vivarelli Roberto, *Fascismo e storia d'Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Articoli

D'Aloia Adriano, *Risate di piombo*, Bianco e Nero, n575 gennaio-aprile 2013, pp. 20-29

Baricco Alessandro, *Fantozzi rispecchia una realtà italiana e la ridisegna con genio surrealista*, in *La Repubblica*, 8 gennaio 2012.

Baschiera Stefano, *Il basco di Fantozzi. Cultura materiale e commedia italiana*, Bianco e Nero, n572, gennaio-aprile 2012, pp. 39-47.

Saggi

Hall Stuart, *Appunti sulla decostruzione del termine "popolare"* [1981], in E. Mora (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Milano, Vita e Pensiero 2005.

Hall Stuart, *Codifica e decodifica del discorso televisivo* [1973], in E. Mora (a cura di), *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Milano, Vita e Pensiero 2005.

Roberts Martin, *Film Culture*, in Adam Muller, ed., *Concepts of Culture: Art, Politics, and Society* (Calgary: U of Calgary Press), 2005.

Sitografia

Pacifico Roberto, *Fantozzi o la tragicomica crocifissione quotidiana* in *Quaderni d'altri tempi*, <https://www.quadernidaltritempi.eu/fantozzi-paolo-villaggio-guido-pautasso-irene-stucchi>

Pulici Davide, *Fantozzi*, <https://www.nocturno.it/movie/fantozzi/>

Intervista Paolo Villaggio

https://www.youtube.com/watch?v=ByeaOu3KZTI&ab_channel=LUNADIMIELEPRODUZIONI-TEATRO%2CEVENTI%2CCONCERTI%2C