

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA

Corso di laurea in
CINEMA, TELEVISIONE E PRODUZIONE MULTIMEDIALE

TITOLO DELLA TESI

LA RICEZIONE CRITICA DEL CINEPANETTONE

Tesi di laurea in
STUDI DI GENERE NEI MEDIA

Relatore Prof: Claudio Bioni

Correlatore Prof. Elisa Farinacci

Presentata da: Alberto Meleleo

Appello

secondo

Anno accademico
2022-2023

INDICE

| | |
|--|-----|
| Introduzione | 5 |
| 1. Il rapporto della critica con il cinepanettone | |
| 1.1. Definizione e funzioni della critica | 9 |
| 1.2. Scontri e rivalutazioni sul cinepanettone | 13 |
| 1.3. La “fenomenologia del cinepanettone” di Alan O’ Leary | 17 |
| 1.4. La volgarità | 32 |
| 2. La ricezione critica di dieci cinepanettoni | |
| 2.1. <i>Vacanze di Natale</i> | 39 |
| 2.2. <i>Anni ‘90</i> | 44 |
| 2.3. <i>A spasso nel tempo</i> | 48 |
| 2.4. <i>Vacanze di Natale 2000</i> | 52 |
| 2.5. <i>Merry Christmas</i> | 55 |
| 2.6. <i>Natale in India</i> | 59 |
| 2.7. <i>Vacanze di Natale a Cortina</i> | 63 |
| 2.8. <i>Amici come prima</i> | 67 |
| 2.9. <i>Natale a 5 stelle</i> | 71 |
| 2.10. <i>In vacanza su Marte</i> | 75 |
| 3. <i>Vacanze di Natale ‘95</i> | 79 |
| Conclusioni | 92 |
| Bibliografia | 95 |
| Ringraziamenti | 100 |

INTRODUZIONE

Nelle interviste presenti nei contenuti speciali del dvd di *Natale in India* il critico e giornalista Tonino Pinto paragona più volte la saga del cinepanettone a quella di James Bond, utilizzando come criterio comparativo l'utilizzo di location esotiche, e più nello specifico quelle indiane di *Octopussy - Operazione Piovra*. Il confronto potrebbe risultare audace, ma presenta un'osservazione critica capace di racchiudere sia gli intenti produttivi con cui vengono realizzati film destinati al grande pubblico, sia lo spirito e l'interpretazione dell'oggetto filmico da analizzare. L'importanza del luogo in cui si svolgono le trame è dovuta in entrambi i casi alla soddisfazione di un desiderio del pubblico: la fuga dalla realtà, dalla vita monotona di tutti i giorni, che si identifica con la visione di una realtà altra, diversa e a sé stante. Questa funzione si realizza da una parte con la spy-story, dall'altra con la commedia, ma pur sempre con il comune denominatore dell'emozione, dello spettacolo e della fuoriuscita temporanea dall'ordinario.

La tesi nel corso dell'elaborato sarà la seguente: dato il modello produttivo seriale, bollato come portatore di mero intrattenimento (quindi disinteressato all'aspetto culturale), queste due saghe hanno subito dall'inizio alla fine una forte superficialità nel discorso critico, costruito su schemi consolidati, e i cui autori hanno spesso seguito tendenze di scrittura che si uniformavano al pensiero della maggioranza, o per paura della propria reputazione e del giudizio dei colleghi, o per semplice pigrizia retorica e pregiudizio.

I criteri di analisi limitati hanno sempre impedito di mettere in risalto la complessità di determinati filoni, riducendoli a prodotti del mercato, risposte a domande ben precise, e capitoli indistinguibili l'uno dall'altro.

E' significativo in questo discorso il metodo utilizzato da Giacomo Manzoli all'inizio dei suoi corsi, in cui chiede agli studenti le loro pratiche di consumo quotidiano inerenti al cinema. Il risultato di questa pratica, presentata da Manzoli nel convegno 2012 dell'American Association of Italian Studies, dimostra quanto le abitudini del pubblico (anche e soprattutto giovane) siano omologate e condizionate dalle aggregazioni, da un pensiero uniforme e poco incline al dibattito critico se il prodotto in questione non è considerato meritevole di attenzione. In una lezione di Manzoli ho ascoltato con interesse il dibattito breve ma esauriente sul cinepanettone, in cui il Professore ha chiesto ad un allievo, che ha utilizzato molti aggettivi negativi per descrivere il fenomeno, quali film nello specifico avesse visto, dimostrando quindi la sua tesi. La risposta mi ha colpito, perché ha dimostrato con poco quanto sia necessario un approfondimento del filone, ed in generale quanto sia importante la funzione della critica, il cui primo compito dovrebbe essere fornire argomentazioni per aprire nuovi orizzonti e prospettive su ciò che è assodato. Lo studente interrogato non è stato in grado di citare nemmeno un titolo per avallare le sue considerazioni decise, e quindi ha dimostrato con una scena muta che le osservazioni sono solo un retaggio, un bagaglio di aggettivi ed affermazioni che la società (italiana) e i media hanno inculcato e ribadito, pena la credibilità del proprio pensiero.

Questo studio non si pone come una difesa e valorizzazione dei film con Boldi e De Sica, ma come un percorso dalle origini alla "fine" della ricezione critica di questi ultimi, per tentare di arricchire un discorso in grado non solo di osservare i metodi di critica di un film, ma di comprendere più a fondo aspetti socio-culturali, nonché storici, e di sottolineare la complessità di un fenomeno e di come riesca sia ad influenzare gli eventi sia ad esserne influenzato.

Nel primo capitolo si analizzano definizioni, metodi e funzioni della critica, nel corso della storia del cinema e soprattutto in relazione al cinepanettone, con particolare riferimento allo studio di Alan O' Leary.

Nel secondo capitolo si affrontano dieci titoli categorizzabili nel "genere", spiegando come le varie forme di critica si siano interfacciate con essi.

Il terzo invece si presenta come un'analisi di *Vacanze di Natale '95*, case study determinante per la definizione di un filone, poiché il titolo in questione è uno spartiacque, in cui convergono tutti gli elementi che hanno contribuito alla fondazione di un canone riconoscibile. Nel complesso lo studio tenta di problematizzare gli intenti di un fenomeno, e ramificare la mappa dei criteri di analisi, fornendo più prospettive critiche da cui partire per rendere stimolante lo studio anche del cinema popolare, che in passato ha sofferto di scarso riconoscimento culturale e scientifico.

CAPITOLO 1

IL RAPPORTO DELLA CRITICA CON IL CINEPANETTONE

1.1. *Definizioni e funzioni della critica*

Il concetto di critica non presenta una strada unilaterale di lavoro, ma più vie di interpretazione sia del significato della stessa, sia dell'oggetto in analisi, spesso analizzato per cercare di delimitare in una categoria di studio la materia.

Nel termine è compreso un ruolo (che può essere sociale e culturale), un'istituzione (con una storia), un metodo, un'aggregazione di persone e forse soprattutto una pratica più che un lavoro vero e proprio, dato che nell'era digitale chi scrive e legge della critica non è più in una cerchia ristretta, privilegiata, ma può essere chiunque, con o meno competenze.

Se nel termine è insita una presa di distanza, una vis polemica che deve problematizzare l'oggetto in analisi e notare quali sono i difetti, è assodata ormai la contrapposizione con il pubblico per quanto riguarda il discorso sul cinema, formando quindi due entità ben distinte, sempre tacciati come portatori di gusti e metodi diversi. "Rotten Tomatoes", uno degli aggregatori di recensioni più famosi, presenta ad esempio due percentuali rappresentative della media di apprezzamento di un film: una della critica e una del pubblico.

Dunque è importante in primis definire quel gusto e microcosmo che ha ancora il privilegio di distinguersi dal gusto della massa, inquadrandone le caratteristiche teoriche e i risultati nella pratica, che spesso non rispecchiano i primi e fanno cadere questa distinzione dagli "altri".

Claudio Bioni, ne *La critica cinematografica: un'introduzione*, individua quattro aree concettuali di definizione: la critica come testo scritto avente una precisa forma e un diverso oggetto, come "esistenza di un insieme di testi di un certo tipo" (Casetti, 1975, 98), come portatrice di una norma che etichetta lo

scritto, e come istanza, meccanismo con cui gli autori dei testi lavorano e pensano¹.

L'insieme di pratiche con cui il critico si identifica, distinguendosi da chi non le adotta, può essere presentato anche con l'iconografia di questo "esemplare". Alberto Pezzotta comincia il suo *La critica cinematografica* con la descrizione del personaggio di Anton Ego di *Ratatouille*, che rappresenta un'esagerazione di alcuni stereotipi attribuiti al critico, come la misantropia, la serietà, e il gusto raffinato e difficile da soddisfare². L'autore lo considera una sintesi del critico novecentesco, che con l'evoluzione del personaggio comunica il cambiamento del modo di porsi, con l'avvento delle nuove tecnologie e il decadimento della professione. Ego (il nome indica già una tendenza all'individuo, piuttosto che all'aggregazione) deve fare i conti con il mondo che cambia, e solo questa presa di coscienza può colmare quella distanza dall'ordinario, causa di emarginazione da parte della massa ed esclusione da un discorso più ampio, costruttivo e meno elitario.

Casetti (1975, 98-9) ribadisce che l'espressione non ha dei confini precisi di definizione e che racchiude diverse dimensioni: con lo stesso termine ci si può riferire al testo scritto come al mestiere (non ben delineato e riconosciuto come altri), al fenomeno culturale come ad un genere di scrittura. Tuttavia trova un comune denominatore molto semplice, che consiste nel parlare di film. L'autore dunque individua il verbum, il discorso e il ragionamento come la principale caratteristica della critica, ciò che la distingue da altre pratiche e permette il riconoscimento da parte di chi ne sente parlare. Invece Prédal (2004, 51) ritiene che la critica non sia l'unica forma di scrittura che analizza il cinema e informa, e le sue funzioni sono sempre state ambigue, poiché non sempre riconosciute, e quando lo sono state hanno spesso fatto ricorso a comodità di catalogazione, di giudizio superficiale basato su fattori esterni e variabili culturali. Un'istituzione dunque cangiante, in costante trasformazione che, come la stessa arte cinematografica, ha sovvertito le sue regole ed è fuoriuscita dai confini di definizione, attribuiti comunque da enti diversi e

¹ Bioni C. (2013). *La critica cinematografica: un'introduzione*, Bologna, CLUEB.

² Pezzotta A. (2007) *La critica cinematografica*, Roma, Carocci Editore.

figure autorevoli.

Il celebre critico e regista François Truffaut precisa che i confini entro cui lavora un critico sono posti in uno spazio “mal definito” (2003, 13), poiché si tratta di un lavoro, ma anche di una pratica per tutti, e di un metodo, che però viene costantemente contaminato da soggettività, idiosincrasie che allontanano dagli intenti creativi e produttivi con cui è stato girato un film. Il grande esponente della Nouvelle Vague ricorda che le conoscenze di un critico cinematografico sono più generiche e meno specifiche di uno letterario, o di altre arti, e che quindi bisogna essere consapevoli che una critica potrebbe provenire da una persona che non ha sufficienti conoscenze della teoria e storia del cinema (Truffaut, 2003). Bioni a questo proposito parla di “diritto di ingresso al campo” (2013, 79), precisando che appartenere ad una disciplina vuol dire accettare una serie di regole e iter, essendo di volta in volta riconosciuti da cariche istituzionali attraverso attestati e riconoscimenti, nonché sanzionati se non si rientra in quei limiti ben specificati. Al contrario di discipline come la medicina e la sociologia, la critica non gode di tale formalità, non ha investiture ufficiali che garantiscono una patente da critico, e dunque la professione è soggetta a innumerevoli variabili. Nonostante un corposo apparato teorico nella storia della critica, l’attività pratica e l’excursus personale del critico sono due fattori importanti per ottenere questo riconoscimento formale. Ciò che caratterizza il metodo di quest’attività è la prospettiva archeologica teorizzata da Foucault ne *L’archeologia del sapere*, che prevede l’attenzione non verso le discipline più istituzionalizzate, ma verso gli elementi più collaterali, quelli più effimeri, quotidiani e spesso trascurati della realtà, che aiutano a studiare un contesto socio-culturale, ad esempio riviste e quotidiani (Foucault, 1994). Vengono analizzate tutte le forme a cui non viene riconosciuto lo statuto di opera, attribuendogli quindi dignità ed importanza (caratteristica importante per l’analisi del fenomeno popolare del cinepanettone, che presenta diverse contaminazioni tra media). Questo mestiere è soggetto più a piccole investiture che ad una ufficiale: vi sono un’insieme di gruppi, rappresentati in particolare da riviste storiche come “Cinema Nuovo” e “Filmcritica”, a cui l’autore appartiene, riconoscendosi in sotto-comunità che

condividono ideologie, idee e stili (De Marchi, 1977).

Il ruolo del critico pertanto non è sempre uguale, ma contiene una rete di funzioni e obiettivi diversi, condizionati spesso dal tipo di destinazione dello scritto e dalle aspettative. La croce e delizia consiste nel parlare del presente per sperare di aver inquadrato la propria epoca nel futuro, di diventare un riferimento per i posteri nell'interpretazione e studio del proprio contesto storico e culturale; ne consegue che ciò che è critica nel presente sarà probabilmente la teoria sul passato (Prédal, 2004), riducendo la critica odierna ad una pratica effimera, che ha bisogno di tempo e spera di essere legittimata in futuro come materia da studiare nel campo cinematografico.

Lo studioso David Bordwell ha analizzato approfonditamente ciò che viene trascurato dalle speculazioni metodologiche e storiche, ovvero il lavoro di interpretazione che caratterizza l'attività critica. Egli sostiene che quest'ultima sia un fatto principalmente di problem solving, poiché deve fornire materiale atto a indirizzare lo spettatore e lettore verso strade di significato lineari, più chiare delle immagini e dei simboli complessi utilizzati dai creatori del film. In particolare i problemi principali sono quattro: appropriatezza, corrispondenza, originalità e plausibilità. Secondo queste traiettorie il critico deve utilizzare materiale pertinente per dimostrare le sue tesi, rendere credibile il proprio discorso (evitando di andare fuori tema e toccare argomenti esterni al contenuto dell'oggetto di studio), inseguire stili ed argomentazioni originali (non copiando altre interpretazioni e costruendo un proprio pensiero) ed infine attuare un'analisi appropriata al film, giustificando il tono e l'obiettivo del discorso (Bordwell, 1989). Nelle prossime righe si vedrà come la critica ha spesso deviato il discorso sul film in sé, e abbia considerato maggiormente elementi esterni, generici o in riferimento ad umori dei colleghi e del pubblico. In particolare si possono riscontrare in molte recensioni prese in rassegna il problema dell'originalità e dell'appropriatezza, ed alcuni autori esplicitano la difficoltà nella scrittura di un testo che non sia condizionato dalla reazione del lettore o dalla ricerca di nuove letture sull'oggetto in analisi.

1.2. *Scontri e rivalutazioni sul cinepanettone*

La storia della critica è ricca di episodi e tendenze negative nei confronti di chi la esercita. Alla figura del critico sono stati attribuiti spesso diversi vizi, che impediscono il corretto funzionamento del loro lavoro e il compito nei confronti dei lettori e degli spettatori. La soggettività potrebbe essere considerata il fil rouge di queste connotazioni infelici, poiché in molti casi il far sentire la propria voce si è tradotto in polemiche gratuite che non hanno aggiunto letture originali sull'opera, e hanno anzi incrementato disprezzo verso determinati stili e forme di espressione. Senza dubbio, quando la mansione del critico era più definita e la sua influenza si concentrava in una élite capace di condizionare i gusti del pubblico e l'ambito produttivo, non si è fatto a meno di notare l'approccio autoritario. Figure interne al comparto creativo, come lo sceneggiatore Ugo Pirro, notava quanta influenza negativa scaturiva dall'operato della critica, "strumento autoritario, aristocratico e astorico", sottolineando che il pensiero proviene da una cerchia ristretta, privilegiata, esterna quindi al mondo cinematografico, e quindi incapace di umanità e di empatia nei confronti degli autori delle opere, imponendo violentemente il proprio pensiero ed incurante di significati e poetiche che vadano oltre la loro limitata visione del mondo e dell'arte. Il critico Morando Morandini invece difende il suo mestiere, ricordando il paragone di Elia Kazan con l'eunuco, a cui è preclusa la partecipazione a ciò che vede (Cavallaro, 1976, 43-4). In entrambi i pensieri di queste personalità emerge la dimensione altra a cui appartiene il loro comparto, rispetto al mondo più attivo e ricco della produzione cinematografica. Questa distanza, forse la chiave di volta di una definizione esauriente del mestiere (poiché è presente sia internamente, con il discorso della legittimazione, sia esternamente), viene sottolineata dal regista Carlo Vanzina, fautore del cinepanettone, di cui ha firmato alcuni capitoli, tra cui il capodopera *Vacanze di Natale*. L'autore ha ricordato polemicamente in molte interviste che l'elemento più fastidioso e frequente dei critici è l'invidia, la sensazione costante di frustrazione e di insoddisfazione che traspare dagli

attacchi facili e superficiali verso una tipologia di commedia³. In particolare accusa ai critici di non essere in grado di divertirsi ed abbracciare anche il gusto meno sofisticato del pubblico, vantandosi esplicitamente ed implicitamente della loro conoscenza superiore. Il giornalista Roberto D'Agostino ha ribadito, dopo la morte di Vanzina, avvenuta l'08/07/2018, che il regista ha sempre remato contro la critica di sinistra, considerata snob, che lo vedeva nel migliore dei casi come un mestierante. Il responsabile di "dagospia.com" invita questi critici che oggi lo celebrano ipocritamente a rileggere i loro articoli del tempo, accusandoli di non aver recensito i film in questione, e quindi colpevoli della mancanza di un'analisi seria⁴.

Tuttavia Mereghetti, pur notando che esiste una tendenza più recente a sfruttare modelli di successo e il marketing, considera l'inadempienza critica un fatto non solo inerente al discorso sui cinepanettoni, ma in generale alla comicità, spesso affrontata con un approccio storico-anedddotico, senza adeguati approfondimenti tematici e di linguaggio, e con un stile spesso celebrativo e molto soggettivo, fine a sé stesso ed incapace di problematizzare e complessificare un fenomeno (Mereghetti, 2014).

Questo discorso si può collocare in un discorso più ampio sulla storicità del giudizio e sul processo di rivalutazione che subisce il cinema. Pezzotta sottolinea che la critica di per sé non è assoluta, ma è una materia malleabile, che è importante analizzare nel corso della sua storia, poiché i criteri di giudizio e i valori cambiano in base al contesto storico-culturale in cui si scrive (Pezzotta, 2007). Due casi da lui ricordati sono paradigmatici: il primo è quello ideologico di Lino Micciché, che nella prima recensione de *La prima notte di quiete* colpevolizza il film di intimismo, mentre trent'anni dopo ne mette in primo piano lo stile elegante (quindi si è posta l'attenzione prima sul contenuto e poi sullo stile) (Micciché, 2002); il secondo invece (Pauline Kael su *2001: Odissea nello spazio*) mette in rilevanza la divergenza tra un giudizio dell'epoca e la considerazione condivisa molti anni dopo da pubblico e critica.

³ Pezzotta A. (2007) *La critica cinematografica*, p. 18, Roma, Carocci Editore.

⁴ D'Agostino R. (09/07/2018). *Remembering Carlo*, in <dagospia.com>.

Il saggio, oltre ad accusare Kubrick di pretenziosità sia formale sia di contenuto, contiene uno dei primi utilizzi critici di un termine oggi abusato, “trash” (Kael, 1996). Se oggi ha diversi significati, riferendosi a prodotti minori anche intesi come arma controculturale, all’epoca era sinonimo di irrisione, di una tecnica che ridicolizza i temi affrontati invece che valorizzarli.

“Camp” è un altro dei termini che hanno goduto di uno studio più approfondito e quindi di una riconfigurazione di ciò che viene descritto con questa espressione: Susan Sontag precisa che è una forma di estetismo intellettuale che è rivolto a ciò che il pubblico medio considera deplorabile (Sontag, 1967).

In generale si passa ad una “rivalutazione indiscriminata negli ultimi anni” (Pezzotta, 2007, 122), soprattutto dei generi considerati bassi. Se prima alcuni critici prestigiosi hanno utilizzato la semiologia e la teoria del cinema per analizzare seriamente alcuni filoni, come la commedia erotica e il poliziottesco, successivamente critici come Steve Della Casa e Marco Giusti hanno rilanciato il piacere libero della visione, senza colpevolizzare lo spettatore, e il loro operato è segnato in particolare dall’aspetto nostalgico, dato che le loro iniziative e speculazioni nascono quando i generi affrontati sono già morti. Ciò non toglie che il passato è servito anche, come nel caso del cinepanettone, a valorizzare determinati film del presente, poiché contengono degli elementi riscontrati in altri titoli precedenti, configurandosi spesso come dei testamenti o dei continuatori di tendenze perdute. Il metodo dell’analogia viene quindi utilizzato per osservare ciò che alcuni critici non vedono, di modo tale che non si facciano gli stessi errori valutativi del passato.

Boldi e De Sica da una parte possono essere considerati degli eredi di una commedia scatologica, semplice e d’evasione, che ha avuto tra i suoi massimi rappresentanti la coppia Banfi-Vitali nella commedia erotica all’italiana, dall’altra vengono difesi da alcuni critici che non vogliono si faccia lo stesso errore di Totò (legenda vuole che all’epoca non venisse riconosciuto a dovere), e che quindi considerano necessario un riconoscimento immediato. Pezzotta non condivide questa visione, e sottolinea che le commedie di Totò erano frutto dell’avanspettacolo, e quindi realmente provenienti dal popolo,

mentre i cinepanettoni sono creati ad hoc dall'industria culturale per incassare e contengono in sé molta cultura televisiva (Pezzotta, 2007). L'errore di questo approccio sarebbe quello di considerare trasgressivi, attraverso una "rivalutazione anti-intellettualistica" (Pezzotta, 2007, 125), prodotti costruiti appositamente per avere successo, mix di marketing e mode del momento che non hanno la poetica di un autore, dimenticando che i registi considerati d'autore sono stati quasi sempre più innovativi di quelli di genere.

Rimane il fatto che la critica è stata spesso protagonista di una retorica della stroncatura non lontana dai giudizi del pubblico, accorciando e a volte annullando quella distanza che la caratterizza. Soprattutto il filone di Natale ha scatenato una superficialità di interpretazione ed analisi che con il tempo non fa che aumentare. Al contrario delle affermazioni precedenti, sembra che ormai la nostalgia si sia tradotta prima in nostalgia della nostalgia (vedi il capitolo reunion a parte di *Amici come prima*, richiesto dai fan), e poi in odio atavico (culminato con *In vacanza su Marte*, che contiene tutti gli elementi del genere bistrattati da critica e pubblico). A distanza di anni, il filone continua ad essere considerato come l'esempio negativo per eccellenza, da tenere alla larga. Pezzotta sottolinea che gli stroncatori hanno come caratteristica quella di utilizzare "argomentazioni elementari e sintetiche" (2007, 128), deviando il confronto diretto con l'opera e basandosi su pregiudizi e categorie generali di giudizio, con le armi dell'insulto e del sarcasmo. Tutto ciò considerando che il loro pensiero, e dunque le loro certezze etiche, ideologiche e di concezione del cinema, siano il nucleo delle loro critiche: lo scritto gira intorno a loro, ed è pertanto vincolato dai limiti di una mente, impedendo una visione con più prospettive.

1.3. La “*Fenomenologia del cinepanettone*” di Alan O’ Leary

Lo studioso Alan O’Leary è stato l’unico ad attuare uno studio completo sul fenomeno del cinepanettone, spinto dalla curiosità nel comprendere il disprezzo della cultura italiana nei confronti di questi film. Nel suo saggio *Fenomenologia del cinepanettone* analizza appunto il genere con un approccio fenomenologico, secondo una definizione religiosa che ha due riferimenti: quello all’empatia, che consente di entrare nel mondo in questione senza l’approvazione di un determinato punto di vista, e quello all’analisi e classificazione (Smart, 1979). Il suo obiettivo è di restituire al lettore quella “forma complessa” (O’ Leary, 2013) tanto smentita dalla maggioranza, offrendo un ricco bagaglio accademico per spiegare stili di recitazione, evoluzione del genere, riferimenti al passato, e anche il gusto comodo, omologato del pubblico, nonché le testimonianze degli autori e dei critici, in una prospettiva esauriente, che non si riduce ad aggettivi inflazionati.

Partendo dall’approccio di Eco in *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, l’autore nota che quest’ultimo nella sua analisi non prende sul serio il pubblico della televisione, e utilizza il termine del titolo in maniera ironica, considerandolo diverso e lontano, un microcosmo a parte che sembra avere predisposizioni culturali e di gusto discutibili (Eco, 1963). Lo studio, pur essendo interessato a spiegare il carisma e il fascino del presentatore, non può fare a meno di classificare lui e i suoi seguaci come “altro” (Caughie, 1986), membri di una cultura popolare con le sue regole ben distanti dalla cultura più alta. Questo senso di superiorità è spesso presente quando i critici si interfacciano con i film di Natale, dimostrando un pregiudizio che spinge a catalogarli prontamente negli esempi da non seguire, guidati da poche certezze negative di linguaggio e messa in scena.

Pierre Bourdieu afferma l’importanza del “capitale culturale” nell’acquisizione del gusto: secondo il suo approccio il giudicante non ha una predisposizione innata verso uno stile e idee precise sul mondo, ma le accumula in base alla classe sociale a cui appartiene e alle conoscenze culturali a cui ha accesso. La critica dunque risulterebbe una riconferma della diversità e distinzione tra

status economici e sociali, ovvero gli habitus (Bourdieu, 1983). Geoff King riprende questo pensiero ricordando che esiste una vera e propria predisposizione delle classi sociali superiori nel segnare nettamente i confini tra una commedia adatta a loro, più sottile, sofisticata e ricca di riferimenti culturali, e una bassa, volta ad immediatezza e spontaneità e con al centro dell'attenzione il corpo e un linguaggio più schietto. Questo secondo tipo di commedia apparterrebbe soprattutto ai giovani e alla gente in condizioni economiche inferiori, che hanno bisogno di distrarsi da giornate lavorative pesanti (King, 2002). Anche Manzoli utilizza spesso i concetti di habitus e distinzione di Bourdieu per osservare quanto molti giudizi di critica e pubblico siano caratterizzati da un tono perentorio (O'Leary, 2013). Ad esempio nota il sentimento implicito di repulsione da parte di Francesco Piccolo nei confronti del pubblico di *Natale a Miami*: in un famoso studio quest'ultimo osserva la varietà di gente presente in una sala piena, e precisa che i tre quarti dei suoi vicini sono grassi e fanno parte di ampie aggregazioni familiari, ribadendo una forte presa di distanza da quello che sembra uno strano microcosmo da studiare dall'alto (Piccolo, 2007).

Numerosi studiosi e critici hanno contribuito alla caratterizzazione negativa del cinepanettone, attribuendogli soprattutto le accuse di volgarità, mancanza di idee e riti ormai consumati senza riflessione. Se Simoncelli parla di “un imbarazzante fenomeno italiano” (2008, 185-189) che attesta la pigrizia del cinema italiano nel costuire nuovi progetti, e che divide il pubblico indignato da quello che li vede regolarmente, Negri e Tanzi parlano di “un curioso effetto placebo” (2009, 183-90) che colpisce spettatori alla ricerca disperata di distrazione e risate, nel mezzo delle festività natalizie e nel clima di allegria, che crea già una predisposizione positiva. Secondo loro il successo è dovuto alla semplice legge del mercato che prevede il minimo sforzo e la massima resa, attraverso una produzione frettolosa, che si trasforma in vacanza per chi ci lavora, e destinata ad un pubblico che va al cinema solo una volta l'anno (quindi senza capacità di scelta delle opere meritevoli di una visione, considerando la sala come uno dei riti natalizi). L'aspetto rituale è evidenziato anche da Roy Menarini, considerandolo l'unica possibile spiegazione

dell'affezionamento degli spettatori nei confronti di questo genere. Oltre ad associarlo al concetto di degrado, li taccia come “film non redimibili” e considera ciascuno un prodotto “non duraturo” (Menarini, 2010, 80), evidenziando da una parte una qualità molto bassa del risultato complessivo dei comparti tecnici ed artistici, dall'altra il fatto che vengano consumati solo nel periodo di distribuzione, per poi finire nel dimenticatoio e non essere considerati per una seconda visione casalinga. O' Leary replica a quest'ultima considerazione, mettendo in ballo la dichiarazione del regista Neri Parenti, secondo cui la casa di produzione e distribuzione Filmauro ha sempre limitato i passaggi televisivi per potenziare gli effetti dell'evento natalizio, mentre i dati del noleggio fino al 2006 sono positivi. Pertanto un criterio di giudizio importante per uno di questi prodotti è considerare il successo economico, dato che la funzione principale con cui viene realizzato è quella di concentrare le entrate nel periodo di uscita natalizio (O'Leary, 2013). Da qui parte la suggestione più grande che offre l'autore: questi film, considerando gli intenti con cui sono stati girati, non possono essere analizzati e valutati secondo i metodi e i criteri classici della critica, e quindi solo attraverso il linguaggio della messa in scena e messa in quadro, ma con un approccio ad ampio respiro. La categorizzazione di uno dei prodotti in un semplice giudizio di valore (bello, brutto) e la ricerca forzata di un autore, nonché dell'aut aut film piccolo-capolavoro, metterebbero in ombra altri elementi d'interesse; per interfacciarsi con questi film e costruire un pensiero originale bisogna andare oltre la concezione dell'opera come “oggetto unitario sempre coerente a sé stesso” (O'Leary, 2013, 33), ricordandosi in primis che il processo produttivo di questi film implica un lavoro di più menti (e non di un creatore meritevole di tutti gli onori) per andare incontro a più gusti possibili. In un'intervista di O'Leary e Peretti infatti lo sceneggiatore Marco Martani lascia intendere che lo script di un cinepanettone, e anche il segmento di una scena, contiene più tipologie di commedia, poiché deve accontentare tutte le età e classi sociali, dal più piccolo al più grande. Di conseguenza la visione casalinga potrebbe compromettere il gradimento dello spettatore, dato che sceglierebbe di rivedere una singola clip

apprezzata, piuttosto che tutto il film⁵. Il concetto di evento, divertente ed emozionante grazie alla fruizione collettiva, ma passeggero, caratterizza il genere ed è importante soprattutto per una “articolazione e riaffermazione dei valori culturali” (Jenkins, 1995, 11-12), per cui la scelta di visione che noi facciamo non è casuale. Uno spettatore valuta il film meritevole di visione in base a ciò che comunica, poiché riflette la formazione dell’ordine sociale e di conseguenza tutti i valori e le credenze con cui ci si identifica. Secondo questo pensiero il pubblico, non così ingenuo, sa quali prodotti sono in grado di soddisfare le loro aspettative, e quali sono in grado di comunicare aspetti della loro vita e di ricollocarli in un microcosmo finzionale e autoconclusivo. Invece quello che fa la critica, assieme ad una satira di costume molto popolare, è di considerare in maniera semplicistica il fenomeno, come frutto di un abbassamento culturale e di uno stordimento del pubblico. Il programma televisivo *Mai dire Martedì* e il film della serie italiana *Boris* condividono un ironico attacco nei confronti dei grandi difetti di questi film, considerando idioti sia i personaggi sia gli spettatori: i primi sono delle macchiette bidimensionali paragonabili a uomini primitivi, che pensano solo al sesso e ai bisogni corporali, mentre i secondi vengono rappresentati nel film di *Boris* come persone che ridono senza logica a qualsiasi parolaccia, espressione detta con enfasi, o movimenti del corpo. Operando sicuramente un effetto comico che punta all’eccesso per evidenziare le tendenze negative del filone e dei suoi fan (in particolare l’utilizzo spinto della volgarità), la satira rimane comunque ancorata a pochi elementi strutturali, e costruisce ulteriori stereotipi di giudizio socio-culturale che incrementano l’attacco verso il genere.

Il metodo di O’Leary, interessato soprattutto alla percezione dell’oggetto di studio, e quindi alle modalità con cui critica e pubblico si rapportano in questo caso al cinepanettone, implica il fatto di non dare una definizione precisa e definitiva al genere, presentando invece in rassegna tutte quelle riscontrate da individui e aggregazioni. Da questa decisa premessa emerge il fascino della materia, che ancora oggi (quando il cinepanettone è dato per morto), andrebbe vista da più prospettive, considerando che viene utilizzata nel linguaggio di

⁵ Intervista con l’autore, Roma dicembre 2010.

tutti i giorni soltanto come metro di paragone negativo per altre forme espressive del cinema. L'analisi di questa materia potrebbe mettere in difficoltà fin dall'aggettivo utilizzato per caratterizzarla (forma, genere, tendenza, filone...), poiché appunto non si può ridurre ad una categoria ben definita.

Nello specifico, guardando i titoli in questione, si può discutere sul canone da utilizzare per classificarli, che cambia in base al criterio di scelta utilizzato. Fan site, critica e pubblico condividono gli elementi seguenti o solo alcuni di questi: l'uscita natalizia, il Natale al centro dell'attenzione, la produzione Filmauro, De Sica protagonista, l'anno di uscita nel nuovo millennio (O'Leary, 2013). Il punto di partenza possono essere le liste curate dai siti dei fan, che considerano i titoli come ufficiali, ma i parametri con cui vengono esclusi alcuni titoli sono discutibili. Fette di pubblico potrebbero inserire nella lista anche film con gli stessi protagonisti (Boldi e De Sica principalmente, ma anche altri) e distribuiti in sala nel periodo natalizio, che hanno inoltre uno stile di comicità simile e una tendenza corale. O' Leary considera questo riferimento ad un canone stabilito il segno della presenza di "un maneggevole campo di studio (2013, 18), ed esclude la possibilità di considerare i titoli appartenenti ad un filone come lo spaghetti western, poiché i collegamenti con altre commedie dagli elementi simili, come quelle di Celentano, Fantozzi e Pieraccioni, vengono trascurati, e i film in lista sono pochi e condividono una serie di norme. L'autore traccia degli importanti elementi di riferimento per inquadrare i titoli appartenenti al canone: l'ambientazione natalizia trascurata nella diegesi del film, la regia di Neri Parenti (il più prolifico), la produzione Filmauro, la partenza dal 2000 (prima i film avevano ancora numerose differenze l'uno dall'altro), le location esotiche, il genere della commedia generazionale e il titolo con la formula Natale + preposizione + località, nonché una struttura narrativa costruita su storie parallele, con protagonisti Boldi e De Sica che convergono in una scena (che avviene in uno spazio ristretto, come la doccia del bagno in *Natale sul Nilo*), o in una sequenza avventurosa (il killer dei testicoli in *Natale a Miami*) (O' Leary, 2013).

Il cinepanettone è una forma complessa in continua evoluzione, nato nel 1983 con *Vacanze di Natale*, proseguito su variazioni del tema con l'anno specificato

nel titolo e gruppi di film che hanno caratteristiche e registi in comune. Questi ultimi si possono dividere in due: quelli corali e incentrati sulla “satira dei costumi maschili e dell’omosocialità” (O’ Leary, 2013, 19), con strutture narrative episodiche (*Anni ‘90*) e col pretesto delle professioni (*Bodyguards*), e quelli più citazionisti e avventurosi di Carlo ed Enrico Vanzina, con l’apripista *A spasso nel tempo*, parodia di *Ritorno al futuro*.

Pur essendo una forma prettamente commerciale, in cui nel complesso i lati tecnici e creativi sono al servizio del performer-attore (anche nel processo produttivo hanno un ruolo decisivo), si possono notare delle tendenze di stile in base agli sceneggiatori e registi coinvolti. Nel caso dei Vanzina la successione di gag e l’utilizzo di frasi punch line e battute cult, con una predisposizione per la comicità grossolana, sono più visibili rispetto all’attenzione verso il plot e le situazioni degli sceneggiatori Marco Martani e Fausto Brizzi, con la regia di Neri Parenti molto più fisica (che si rifà al genere slapstick). I due autori, nell’intervista di O’ Leary, hanno affermato che il loro approccio è di tipo scientifico, ovvero incentrato sulla formula di base che combina location e attori a situazioni simili, focalizzandosi su precise strutture narrative comiche⁶. Tuttavia l’attenzione sul plot si può riscontrare anche in film come *S.P.Q.R. - 2000 e 1/2 anni fa*, che presenta nel finale anche una riflessione sui meccanismi del genere a cui appartiene (O’ Leary, 2013). Tutto ciò dimostra che i film appartenenti al canone non sono l’uno uguale all’altro, ma mutano approccio di anno in anno: se la formula tema + variazione sul tema è caratteristica di ogni filone cinematografico, il cinepanettone trova la sua costanza in una forma più ibrida ed aperta ad inferenze di diverso tipo, che prevede non raramente elementi di altri generi che irrompono improvvisamente nella trama comica (O’ Leary, 2013). Un esempio è l’avventura horror nella casa del killer che mangia i testicoli delle sue vittime (*Natale a Miami*), in cui oltre alla presenza di questo villain emergono violenti props, come la motosega (che ovviamente spalanca le porte ai doppi sensi e alla goffaggine dei protagonisti nel tentare di usarla). Oppure in *Natale in crociera* le avventure “dell’inetto e della bionda irresistibile” (O’ Leary, 2013, 25) vengono interrotte improvvisamente da una

strage: un evento del genere, oltre a dimostrare l'obiettivo di diversificazione del target, comunica la casualità degli eventi e la sfortuna eccessiva dei due malcapitati, rendendo la commedia meno prevedibile e aperta al perturbante. Scelte del genere sono precedute da uno studio sulla realtà molto forte, secondo cui più elementi e situazioni riconoscibili, provenienti da diversi media e fonti (tra cui anche l'interesse per la cronaca nera) devono confluire in un microcosmo vacanziero che prevede, come afferma la struttura del viaggio dell'eroe (Vogler, 1999), diversi ostacoli; pur essendo un mondo rassicurante e goliardico deve provocare diverse reazioni nel pubblico e offrire rimandi anche esterni al cinema (come l'establishment televisivo e politico).

L'aspetto forse più importante, che accomuna la maggioranza dei titoli, è la centralità di due performance e caratteri agli antipodi: da una parte Massimo Boldi rappresenta il "corpo grottesco" (Bakhtin, 1979, 32) e la sua comicità punta sul rapporto del fisico con lo spazio in cui si muove (oltre che alla parodia di cadenze dialettali), dall'altra Christian De Sica presenta "un'energia esplosiva" (O' Leary, 2013, 21), una mimica che ha come riferimento la farsa teatrale e la commedia dell'arte, impersonando una versione esorbitante della mascolinità. L'autore di *Fenomenologia del cinepanettone* colloca questi due opposti in quello che Bakhtin definisce "realismo grottesco" (1995, 66), ovvero una dimensione dominata dal carnevalesco, in cui sono al centro dell'attenzione elementi in opposizione alla cultura ufficiale e alla commedia che la rappresenta, valorizzando quindi un'estetica familiare per la cultura popolare. Le funzioni corporali, lo spirito anarchico e il gusto per il grottesco sono i principali componenti riscontrabili in questa forma espressiva, e possono rappresentare sia un'affermazione dello status quo sia una protesta, un tentativo di capovolgimento dei dettami della classe dirigente. Bakhtin infatti attribuisce al carnevale un carattere ambivalente, che a seconda del contesto può cambiare faccia e assumere diversi valori, negativi (rivolti alla morte) o positivi (tendenti alla rinascita); allo stesso modo il cinepanettone non si può considerare prettamente schierato, ma si costituisce come forma cangiante di caso in caso, configurandosi a volte come progressista (soprattutto con l'elogio degli impulsi

⁶ Roma dicembre 2010.

e della trasgressione), e a volte come reazionario, ma costruendo sempre un'atmosfera gioiosa e incurante della censura, che “va oltre l'ideologia” (O' Leary, 2013, 54). Nonostante le accuse di berlusconismo e la mancanza di riflessione critica e sociale nelle sceneggiature dei film, vige una continua negoziazione di valori, un dialogo tra fronti diversi che non ha vincitori e sconfitti, ma pone tutti i membri della società sullo stesso piano, svelando spesso maschere ipocrite e scambiando i ruoli e le qualifiche ufficiali.

Esempi di una morte/degenerazione causata dai bisogni corporali si trova in *Natale sul Nilo*, in cui Boldi utilizza senza saperlo una mummia come carta igienica. In questo caso la materialità supera la cultura ufficiale, si impone considerando più importante la salvaguardia del fisico, ignorando un bene culturale importante per la collettività, che qui è destinato alla disintegrazione. Tuttavia in seguito è presente una rinascita della mummia, che torna in vita attraverso il corpo di De Sica, intento a usarla come maschera per preservare il suo matrimonio. In questo caso emerge la funzione originale del carnevale come ritualità festiva, che interrompe i doveri e le abitudini quotidiane, mettendo in primo piano le tenere debolezze e i vizi del popolo. In generale il film rappresenta, nelle società elettronicamente avanzate, la funzione delle performance metasociali che segnano la morte di un anno e la nascita di uno nuovo; il cinema sostituisce dunque ritualità e feste adottate nelle società più semplici e feudali (Turner, 1979, 468).

Anche il discorso di genere rientra in quest'ottica: il “potenziale sovversivo dell'impersonificazione femminile” (O' Leary, 2013, 54), e la rappresentazione di uomini abietti e donne grottesche sono aspetti che caratterizzano i protagonisti dei film. Riflettendo la forma narrativa complessa e stratificata, i personaggi possiedono dei “corpi in di-venire” (O' Leary, 2013, 56), rivestendo nello stesso contesto più ruoli, talvolta combinandoli, e hanno un rapporto particolare sia con il proprio fisico sia con quello degli altri.

I corpi sono spesso compositi, fuori dall'ordine sociale, proprio per assicurare un senso di libertà, una spinta verso ciò che non è ufficiale, disturbando le identità ed abitando in una zona ambigua e nel mezzo (Kristeva, 1982, 4). I personaggi di Boldi e De Sica lottano in maniera diversa per conservare una

parvenza di normalità, difendendosi da quelle considerate come le categorie più deboli (in primis donne e omosessuali) dai maschi italiani bianchi eterosessuali. Il primo fugge preoccupato da caricature, minacce sproporzionate, che vogliono minare il suo campo sociale ordinario (ma è spesso vittima), invece il secondo, con la sua carica e il carisma di facciata, combatte cinicamente e verbalmente (da qui il politicamente scorretto) contro gli outsider. Uva afferma che De Sica in particolare rappresenta la vittoria delle certezze e della forza rispetto alle insicurezze e alla debolezza nella vita di tutti i giorni. Dietro una battuta ad effetto si cela la difesa del proprio status socio-economico autosufficiente e volto al successo, e di conseguenza viene mostrata una profonda paura e debolezza di fronte all'implicita instabilità del virile (Uva, 1979). Il genere, concentrandosi su questi comportamenti schizofrenici e isterici dei protagonisti maschili, ha spesso trascurato la rappresentazione della trasgressione nelle figure femminili, ma non mancano delle caratterizzazioni sui generis e degne di attenzione. Anche la donna attua importanti processi di negoziazione sociale, a volte conservando la propria individualità e le idiosincrasie, altre ostentando anche fisicamente la propria autosufficienza, con corpi imponenti, talvolta grotteschi, smentendo lo stereotipo rassicurante del decoro femminile. Il titolo forse più ricco di suggestioni su questo discorso è *Christmas in Love*, in cui uno dei temi affrontati è la chirurgia plastica, utilizzata come strumento per imporre la propria fisicità, e in cui agiscono due protagoniste carismatiche. Se il personaggio della Ferilli tiene testa a quello di De Sica, rispondendogli a tono e senza peli sulla lingua, quello della Barbera crea un proprio idioma, un italiano maccheronico, muovendosi disinvolta nella conquista del proprio desiderio maschile. Entrambe presentano dei corpi eccessivi, prorompenti, e in particolare quello della Ferilli è "in divenire" (Gundle, 2007), ovvero modificato per rafforzare il proprio aspetto fisico, mentre quello della Barbera è grottesco agli occhi del mito maschile Ridge: lei tuttavia è convinta della sua avvenenza esteriore ed è dotata di una forte autostima. Il punto debole del background di questi personaggi è emblematico in un paragone semplice ma significativo, tra una scena del film in questione e un'altra de *Le amiche della sposa*, esponente di uno stile politicamente

scorretto della commedia americana. Nel primo la Ferilli mima in televisione l'azione del vomito nella lotta verbale con suo marito, invece nel secondo la protagonista vomita davvero, in barba al contenimento femminile imposto dalla società patriarcale (O' Leary, 2013). Pertanto ciò che viene evocato nei cinepanettoni, in altri titoli viene mostrato con più coraggio e irriverenza, rompendo davvero i codici prestabiliti di rappresentazione.

O' Leary sostiene che il cinepanettone sia "la quintessenza del cinema nazionale italiano" (O'Leary, 2013, 74) perché è sempre al centro di polemiche e discussioni, ponendo in essere dunque una serie di problematiche insite nella società italiana e limiti di rappresentazione di essa. L'autore dimostra così con un sondaggio quali sono i punti salienti dei dibattiti e del pensiero di 289 persone sul filone, dividendo il questionario in quattro parti: domande personali, sul rapporto con il cinema, sulle considerazioni generali riguardo il cinepanettone ed infine definizioni e motivazioni più articolate. La maggioranza degli interrogati possiede un'educazione elevata, ha tra i 26 e i 35 anni, è ancora studente e si considera politicamente di sinistra. Quasi tutti non hanno visto i due cinepanettoni dell'anno precedente e un numero cospicuo ha visto degli spezzoni su internet; da qui si deduce che la maggioranza ha un pregiudizio negativo nei confronti di questa forma cinematografica e che quest'ultima non è degna di una fruizione regolare, ma frammentaria. I detrattori tendono a pronunciare le loro sentenze come verità oggettive, e non come giudizi di valore, insistendo sul fatto che le sceneggiature siano scarse. Le trame si costituirebbero come sketch incollati l'uno all'altro senza continuità, e la bassa qualità non sarebbe solo del prodotto, ma anche del pubblico che li guarda, anestetizzato da una cultura televisiva di cui il cinepanettone rappresenta un ramo, soprattutto con i cabarettisti dei programmi più in voga che diventano protagonisti. I fan invece valorizzano le performance dei protagonisti Boldi e De Sica e le risate disinteressate, nonché le location esotiche. Riguardo l'evasione e la mancanza di contenuti impegnati la divisione tra le due fazioni è più netta, dato che per i primi è un elemento molto negativo e per i secondi è uno a favore. Le poche argomentazioni a queste argomentazioni tirano in ballo confronti con il passato del teatro di Plauto e di

Goldoni (in cui si mostrano comportamenti eccessivi e si sottolinea che non sono possibili nella realtà) e le aspettative più esigenti, alla ricerca di shock o sorprese narrative (O' Leary, 2013). Le critiche negative non risparmiano gli spettatori abituali, attribuendogli svariati appellativi offensivi e volti a delinearne l'ignoranza, il cattivo gusto e il maschilismo, ponendo inoltre una distanza dai loro comportamenti. La frattura italiana politica e culturale presenta nel complesso due considerazioni dei microcosmi finzionali del genere, da cui le definizioni delle aggregazioni sociali: "spazio liminale di sospensione" (O' Leary, 2013, 93), con valenza positiva e leggera di evasione dalla realtà, e desiderio perverso e frivolo dei berlusconiani, secondo cui vincono su tutto il potere e il denaro.

Nell'ultimo capitolo di *Fenomenologia del cinepanettone* l'autore presenta le testimonianze di professionisti che hanno collaborato ai film in questione, critici e lavoratori del settore, alternando le varie voci per formare un'ipotetica tavola rotonda. Le diverse risposte alle domande principali permettono di costruire un quadro esauriente dei confini entro cui il genere opera e le implicazioni esterne che comporta, ispirandosi al metodo delle conversazioni a cura di Faldini e Fofi⁷. La novità risiede nel coinvolgimento di alcuni spettatori abituali del cinepanettone, che offre una gamma più ricca di "ricostruzioni discorsive" (O' Leary, 2013, 100) su questa forma. Tuttavia viene subito precisato che le dichiarazioni di chi vi ha partecipato attivamente sono da filtrare, da considerare con la consapevolezza che l'establishment mediatico presenta diverse convenzioni e contratti da rispettare, forieri di un linguaggio mediato e spesso standardizzato. Nel caso di Boldi l'autore nota che i suoi ricordi e le sue osservazioni sono composti da paragoni con personaggi del passato celebrati da critica e pubblico, e che quindi uno dei metodi per difendersi dalle critiche e far riconoscere i meriti del proprio lavoro è legittimarli attraverso la valorizzazione delle ispirazioni a questi artisti, se non di vere e proprie collaborazioni. Il produttore Luigi De Laurentiis e il regista più prolifico, Neri Parenti, spiegano che il metodo di pre-produzione è

⁷ Faldini F., Fofi G. (1979, 1981). *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti*, Milano, Feltrinelli.

strettamente legato al capitolo precedente, mettendo in luce la natura prettamente industriale dei film, che si configurano come un mix, una rielaborazione di mode del momento, tendenze sociali e argomenti preferiti dal pubblico. Per ottenere ciò entrambi fanno molta attenzione alle reazioni degli spettatori, studiando direttamente in sala i loro comportamenti, di modo tale da affinare la formula e capire più a fondo i tempi comici e il buon funzionamento del ritmo. Il lavoro di scrittura ha come base una scaletta condivisa dagli sceneggiatori da cui poi si ramificherà una prima stesura della sceneggiatura a cui poi, gradualmente, verranno associate diverse gag. Gli inserti comici dello script nascono anche dalla location scelta ogni anno, visitata in anticipo da Parenti per valutare quali possibilità siano più felici per il risultato finale (tra oggettistica ed effetti speciali realizzabili in loco). La produzione deve andare a braccio con la post-produzione, poiché se le riprese sono previste pressappoco nei mesi estivi, il tempo prima di Natale non è sufficiente per il montaggio, e il regista dunque riceve di sera il pre-montato del giorno, giudicandolo utile per capire se un'inquadratura ha bisogno di un altro piano d'ascolto. Il meccanismo che tende al continuo ripensamento del materiale utilizzato viene confermato da due degli sceneggiatori più attivi, Marco Martani e Fausto Brizzi, sostenendo la scientificità di fondo della scrittura (nonché l'importanza formativa) e l'attenzione verso ogni dettaglio da parte soprattutto del produttore, visto come un grande osservatore che deve individuare e percorrere in un unico film più strade della contemporaneità italiana.

Il periodo di uscita natalizio è una componente importante: il critico Marco Giusti afferma che il film comico a Natale è stato coniato dalla coppia Celentano-Montesano, dato che prima di loro questo lasso di tempo era occupato da kolossal di richiamo, come *La Bibbia*. Ciò che il cinepanettone ha introdotto è stato il rito della fruizione come evento delle feste, che le arricchisce dal punto di vista della partecipazione sociale, vista la visione rigorosamente in sala, dunque collettiva, assieme ad amici e/o parenti. Brizzi attribuisce questo successo consolidato all'immedesimazione che il pubblico ha con i personaggi, non tanto per una questione di empatia, ma di condivisione con loro delle stesse tradizioni che si consumano nel periodo natalizio.

Finzione e realtà si mescolano dunque nella stessa giornata, in cui una persona partecipa attivamente ai festeggiamenti e li riguarda poi al cinema sotto una diversa ottica (i cosiddetti instant movie, che presentano anche avvenimenti storici dello stesso periodo). Critici e registi concordano sull'importanza di tre elementi per il risultato del film di Natale: il primo è l'influenza della commedia popolare italiana degli anni '50 e '60, che non si limita ai conclamati Risi e Germi, ma anche ai Mastrocinque, Bianchi e Steno, sottovalutati quando uscivano i loro film ma apprezzati dagli autori del filone; il secondo è il nutrito gruppo dei comici degli anni '80, come I gatti di vicolo Miracoli e De Sica, che diventano protagonisti assoluti, ed il terzo è l'acquisto di brani musicali del momento che rimarranno sempre associati ai film. Nel complesso Giusti sottolinea che la somma di questi dà luogo ad una forma che fa da collante con i vecchi maestri della commedia, e cita altri esempi, come *Fratelli D'Italia*, al cui successo è dovuto il consolidamento della coppia Boldi-De Sica, anche se in questo caso sono protagonisti di episodi diversi e non si incontrano. Tuttavia anche all'interno del filone esistono divergenze creative: se De Laurentiis sottolinea, a differenza degli altri competitors di Natale, la continuità annuale, i Vanzina non condividono pienamente il metodo di lavoro del team di Parenti, poiché sostengono sia diventato da "farmacista" (O'Leary, 2013, 114), troppo attento ad inserire tutte le mode e i personaggi del panorama mediatico italiano ed artificioso nel combinare diverse trame di classici della commedia. La sceneggiatrice Francesca Marciano accusa infatti gli autori di un appiattimento del loro lavoro, riducendo ogni commedia ad una fotocopia dell'altra e impedendo lo studio e l'elaborazione di una più sofisticata e con più livelli di interpretazione, mentre il professore Riccardo Antonangeli ricorda che il ricorso ad una formula assodata non è un'esclusiva del cinepanettone, ma appartiene anche ad un tipo di commedia più "di sinistra" e di classe (come *Manuale D'Amore* e *Italians*), che alterna alla risata momenti di malinconia e di riflessione sugli aspetti più amari della vita. Sia Martani che Brizzi affermano che le citazioni dei loro film non sono rivolte ad un pubblico di cinefili, capaci di cogliere ogni riferimento e parodia, ma ad un pubblico più vario, e quindi si lavora maggiormente sull'immaginario

collettivo, su elementi del passato e del presente riconoscibili dalla maggioranza e ben integrati nella cultura popolare. L'obiettivo risiede più nel richiamare un genere o una tendenza che una vera e propria scena o titolo celebre (come invece fanno i Vanzina), e spesso il luogo scelto per le riprese aiuta a trovare il mood, l'atmosfera con cui caratterizzare il prodotto: se Miami ricorda la criminalità (*Miami Vice*) si ha una sottotraccia crime, se l'Egitto ha degli elementi di richiamo come i cammelli e le lande desolate (*Indiana Jones e Lawrence D'Arabia*) allora si costruiscono delle gag attorno ad essi. Inoltre se i Vanzina basavano la narrazione sull'accumulazione di sketch comici, Parenti continua il metodo usato nei suoi *Fantozzi*, scritti da Leo Benvenuti e Piero De Bernardi, che lo definiscono "a salsicciotto" (O' Leary, 2013, 120), poiché strutturato sulla successione ordinata di situazione-gag.

La definizione del pubblico a cui è rivolto il filone è molto dibattuta, a tal punto che Enrico Schirò ritiene quest'ultimo una categoria a sé: c'è chi sostiene, come Marco Martani e Stefano Della Casa, che sia destinato all'intera famiglia, e che ognuno abbia almeno una scena in cui si identifica o che presenta il suo genere/stile preferito. Sotto quest'aspetto Enrico Vanzina sottolinea che Aurelio De Laurentiis è stato capace di attirare a sé anche il pubblico più infantile (quello a cui si rivolge la Disney), attraverso l'inserimento di gag semplici, che puntano sul lato visivo e hanno spesso come comprimari degli animali. D'altro canto Marciano afferma di non voler far vedere ad esempio ai suoi figli questi film, poiché pieni di espressioni e situazioni volgari, e Silvana Silvestri indica la fruizione come una prosecuzione del linguaggio che si usa in famiglia. Tre personalità individuano tre categorie diverse di pubblico di riferimento: Boldi indica i ragazzi come i veri destinatari, come da tradizione della commedia popolare da Totò in poi; Damiano Garofalo cita il lavoratore sottopagato che ha bisogno di evasione; infine l'attrice Barbara Tabita, oltre a sottolineare il fatto che questa seconda categoria va al cinema due volte l'anno (la seconda per un blockbuster), ricorda il pubblico degli amatori, che conosce tutte le battute a memoria ed è eterogeneo per quanto riguarda la qualifica nella società. Per l'interprete di *Natale in Sudafrica* chi ha paura di ammettere il proprio gusto nei confronti del

filone è uno pseudo-intellettuale.

Di conseguenza gli scontri sulla rappresentazione della politica o di un ipotetico schieramento nei confronti della destra sono molto forti: i protagonisti ed autori negano che questi prodotti commerciali e spensierati abbiano anche una matrice ideologica ben determinata e capace di orientare il voto di uno spettatore. Parenti ricorda che non sono film impegnati sotto quest'aspetto e Massimo Ghini racconta che dopo aver fatto *Natale a Miami* una giornalista ha chiesto se avesse cambiato orientamento. Giusti sostiene che la commedia in generale è stata sempre considerata minore dalla critica benpensante per una questione ideologica, e che anche altri generi siano stati sempre bistrattati, in primis lo spaghetti western fino al '68. Christian Uva ammette che questi film siano dei documenti del costume italiano, ma che non si adoperino nel costruire una dimensione più critica dei personaggi, fermandosi sul nichilismo e l'individualismo. Della Casa invece afferma che queste critiche derivano dalla consapevolezza della sconfitta della sinistra e dalla rabbia che ne deriva, odiando la rappresentazione di un'Italia opportunistica e occupata da imprenditori e loschi figure senza scrupoli, dai desideri più bassi ed egoisti. Per Enrico Vanzina è importante riprendere la tradizione della commedia all'italiana, che non dava giudizi morali sui personaggi e riusciva soprattutto a mostrare le ragioni, le motivazioni del cattivo di turno. Cristina Borsatti nel complesso ritiene che i cinepanettoni siano importanti da analizzare soprattutto per le questioni socio-politiche, come materiale da cui partire per un'analisi dei cambiamenti italiani (O' Leary, 2013).

1.4. *La volgarità*

L'aspetto sicuramente più discusso in analisi, recensioni e dibattiti sul cinepanettone è l'utilizzo della volgarità, che può essere verbale, fisica o tematica. Paolo Mereghetti, in uno speciale della rivista "Segnocinema" dedicato al tema, fa un percorso storico nella tradizione della commedia "italica" (Mereghetti, 1999, 20), ricordando che fin dal genere dei telefoni bianchi (ambientati in paesi immaginari dell'est europeo e con temi sentimentali tra cui il divorzio e l'adulterio) sono presenti allusioni al sesso, in primis con i personaggi dall'omosessualità mascherata interpretati da Carlo Campanini. Il limite del visibile è cambiato di decennio in decennio, e tornando ancora più indietro della commedia sexy all'italiana con protagoniste le varie infermiere e dottoresse, negli anni '50 la giarrettiera era l'oggetto del desiderio più agognato dagli uomini, e l'autore del dizionario omonimo cita come esempio dei confini di pelle mostrata la scena del festino di *Tua per la vita*. Retaggio importante dell'avanspettacolo, i doppi sensi e i riferimenti sessuali più o meno nascosti sono stati importanti nel bagaglio comico di Totò, le cui battute e risposte ad effetto si basano spesso su un desiderio di fondo nei confronti della bellezza femminile, che portano ad osservazioni non tanto sottili sulle mansioni delle cameriere, oltre che allo strabuzzare gli occhi di fronte alle donne più affascinanti. In entrambi i casi si potrebbe citare in *Totò, Peppino e le fanatiche* (film focalizzato sul rapporto difficile e sofferto con le donne) da una parte il gioco di parole della <lavatura, asciugatura e stiratura>, con annesso gesto di quest'ultima, e dall'altra l'insieme di sguardi riflessivi e di abbracci da cui emerge una spinta verso le donne maggiorate, che lui percepisce come lontane da sé, figure solo da contemplare, nonostante tutti gli sforzi e le trovate comiche per avvicinarsi. Mereghetti dunque chiede al lettore quale sarebbe la vera differenza, considerando gli evoluti parametri del pudore, tra un doppio senso e una richiesta sessuale diretta, riferendosi in particolare alla famosa uscita di De Sica al personaggio di Iside in *S.P.Q.R. - 2000 e 1/2 anni fa* (<*Famme 'na pompa*>). Il critico risponde affermando che le battute di Totò alludevano e rimandavano alla realtà dell'Italia, ricoprendo così una vera

valenza sociale e politica (anche Sordi ad esempio ne *I pappagalli* fa delle irritanti avances alla cameriera, richiamando il pubblico alla povera condizione di questa professione). Il “funambolismo linguistico” (Mereghetti, 1999, 20) nasce dall’avanspettacolo, in cui il comico doveva battersi per non essere sopraffatto da prese in giro e provocazioni del pubblico, non lasciandogli così tempo di rispondere alla testa del dialogo e fulminandolo con battute veloci, che giocano con le parole, danno spesso luce a un italiano maccheronico, e impediscono attraverso collegamenti scomodi con la realtà di controbattere in maniera superficiale. Oltre all’immediatezza dello spettacolo di fronte ad un pubblico, il Neorealismo ha spinto gli autori dei film a cercare nel quotidiano la propria ispirazione, denunciando problemi sociali, fino ad arrivare negli anni ‘50 alla ricerca di storie di cronaca e desideri della gente comune, da parte di sceneggiatori progressisti che vogliono dar voce al popolo. Pertanto la ricchezza tematica che possiede una battuta di Totò diventa rivendicazione politica e nazionale anche nei titoli dei suoi film, che nel caso di *Siamo Uomini o caporali* si fa vero e proprio testamento, dato che la distinzione si collega con il linguaggio militare, secondo cui il caporale non è mai di ramazza, e quindi non fa sesso. Anche in un’intervista del critico Fernaldo Di Giammatteo (1966) il comico, rispondendo in vari modi alla provocazione del giudizio negativo sulla maggioranza dei suoi film, ad un certo punto manifesta apertamente il suo servizio nei confronti del pubblico, racchiudendo quindi il suo lavoro in un dovere sociale e anche politico. Per Mereghetti ciò che rende invece volgare, e quindi diverso da questa tradizione, il cinepanettone, è la ripetizione ostentata dagli autori/registi Enrico Oldoini e Fratelli Vanzina, in cui il rimando eccessivo alla realtà si identifica con la reiterazione (cita la comicità da varietà come quella del “Bagaglino”) e l’invettiva sterile. Il punto di non ritorno sarebbe quello della commedia sexy all’italiana, in cui la ripetizione di punch line (nel caso di Pozzetto “Eh la Madonna”) segna l’impoverimento della comicità nel cinema; la televisione invece, medium “distratto e iterativo” (Mereghetti, 1999, 22), è ideale per il successo dei comici con questo stile. In generale i protagonisti dei film degli anni ‘70, tra cui Renzo Montagnani e Lino Banfi, hanno da una parte mantenuto le risposte ad effetto, le reazioni di fronte

al corpo nudo di una donna (in seguito alla liberalizzazione sessuale del '68), ma dall'altra hanno avviato un atteggiamento di qualunquismo, secondo cui i rimandi alla realtà sociale superano l'effetto comico e ribadiscono fatti esterni al film. L'immagine-simbolo della serratura da cui Alvaro Vitali spia, portatrice dei limiti di censura del cinema, lascia il posto dunque ad una tendenza scatologica e di eccesso nel verbale, che l'autore racchiude in una scena di *Sognando la California* (diretto da Carlo Vanzina e con Massimo Boldi) in cui una defecazione dietro al letto di una camera si identifica con un ceto sociale che si sente autorizzato alla libertà assoluta, impedendo al pubblico una mediazione più sottile e allusiva (Mereghetti, 1999, 22). Se Totò riusciva a trasformare in arte e analisi antropologica un desiderio sessuale troncato dalla realtà di tutti i giorni, ma sublimato da una costante vena ironica, il cinepanettone si riduce ad un ampliamento dei limiti del pudore, e quindi ad una rappresentazione troppo esplicita di quello che non è concesso al di fuori della finzione.

Christian De Sica, nella tavola rotonda di *Fenomenologia del cinepanettone*, mantiene il paragone e il dialogo con la tradizione di Totò e Peppino, sostenendo che la coppia, vista parlare con due giovani in *Totò, Peppino e la Dolce Vita*, non risulta viscida allo spettatore, ma asessuata e cartoonesca, chiusa e goffa nel suo modo di interfacciarsi con un'altra generazione (O' Leary, 2013). L'attore afferma che anche i personaggi dei *Natali a...*, quando tentano di compiere l'atto sessuale, lo fanno male, e quindi si rivelano incapaci e inetti, non contraddicendo una tradizione comica in cui l'uomo è impotente, ridicolo e spesso addirittura castrato da un desiderio autodistruttivo (come accade sia a Banfi ne *La dottoressa ci sta col colonnello*, sia a Pippo Franco in *Quel gran pezzo dell'Ubalda...tutta nuda e tutta calda*). Parenti tuttavia cerca di sviare un De Sica già sessantenne in *Natale in Sudafrica* dal sesso, virando maggiormente su una diatriba familiare e definendo "improponibile" un eventuale rapporto con Belén, che avrebbe confermato la ripetizione delle situazioni amanti-corna (O' Leary, 2013, 134). Se De Sica rivendica la trivialità degli argomenti (come scorregge e parolacce) alle usanze reali dei dialetti regionali, e Giusti giudica questi film come continuatori della

commedia sexy e di un genere comico basso, Francesca Marciano ammette il suo fastidio fonetico nel sentire alcune espressioni verbali radicali nei confronti in particolare dell'ambiguità sessuale di una donna, facendo l'esempio di un dialogo tra padre e figlio; attuando un paragone con i film di Verdone, in cui vi sono diversi personaggi in contrasto tra loro, secondo la sceneggiatrice nei film di Natale vige una sorta di unilateralità di pensiero e atteggiamenti, che impediscono uno sguardo più critico e complesso. Enrico Vanzina ammette che la strada che ha preso il cinepanettone, tendente ai telefoni bianchi e con volgarità più spinta, non gli va molto a genio, poiché risulta più come richiesta produttiva che come procedimento creativo: se fino a *Vacanze di Natale 2000* questi film possono essere presi come "la grande occasione nazional-popolare italiana" (O' Leary, 2013, 113), da cui ripartire per costruire un preciso contesto storico, successivamente la deriva più bassa è stata la causa dell'allontanamento degli autori di quest'ultimo dalla saga, i cui stilemi sono lontani da una parvenza di maturità discorsiva. Uno dei fondatori del fan club di *Vacanze di Natale*, Pietro Di Nocera, descrive i tre fattori che rendono una battuta memorabile: la mimica facciale, i dialetti e la sottile interpretazione dell'attore: la combinazione di questi tre elementi ha come conseguenza naturale l'utilizzo di espressioni grevi, spesso in risposta a determinate provocazioni o situazioni scomode. Viene citata non a caso una delle frasi più celebri del capostipite del cinepanettone, pronunciata dal pater familias, che punta più sull'attesa, su quei "tre secondi di difficoltà" (O' Leary, 2013, 130) in cui il pubblico si aspetta una risposta classica e mediata, ma è già intrigato da uno sguardo infastidito dell'attore. Se il discorso alla famiglia sembra cominciare in maniera convenzionale, viene poi rotto improvvisamente da un commento liberatorio e sarcastico sul fatto che le feste provochino soltanto disturbo. Pertanto, fin dall'inizio, il filone utilizza delle espressioni terra terra per dare voce agli sfoghi di una classe sociale medio-borghese, ai pensieri più sinceri di fronte alle tradizioni e alle riunioni familiari, che il costume vorrebbe come promotori di felicità e buone maniere.

Il dibattito sulle funzionalità di queste uscite liberatorie continua ad avere come argomentazioni la commedia del passato, un riferimento sia per gli autori sia

per i critici: la figura di Sordi in particolare è rievocata da questi ultimi come principale modello dei personaggi di De Sica. Christian Uva sostiene che questi protagonisti siano una sorta di fusione tra Vittorio De Sica e Alberto Sordi, gli archetipi di due classi sociali e caratteri contrapposti, ovvero l'aristocratico sbruffone e l'uomo del popolo, accomunati dall'interesse per le donne. Tuttavia se nella commedia all'italiana si può percepire spesso un "odore di morte" (O'Leary, 2013, 131), nel cinepanettone ci sarebbe un compiacimento nei personaggi, che, pur essendo nichilisti e scorretti, cercano empatia da parte dello spettatore. De Sica conferma di aver reso questi protagonisti più umani e simpatici, ma ad esempio per Enrico Schirò il lavoro di scrittura e caratterizzazione si riduce ad una sterile esaltazione di alcuni comportamenti, a differenza del lavoro fatto da Alberto Sordi e dagli autori dei suoi film. Il medico della mutua protagonista del film omonimo è una figura meschina, le cui motivazioni vengono però spiegate sottilmente, in modo tale da far interrogare lo spettatore su ciò che siamo e sulla bassezza di certi comportamenti (in questo caso approfittarsi di poveri malati). Uva esclude questo "livello di criticità" (O'Leary, 2013, 131) e tragicità, giudicando come facilmente categorizzabili gli atteggiamenti misogini e lo schieramento reazionario. Il personaggio di Boldi invece, spalla e co-protagonista, secondo Costella rappresenta un confine sui generis tra volgarità e ingenuità cartonesca, non escludendo una natura più candida nella caratterizzazione; pertanto si configura come colui che deve intralciare maldestramente il protagonista, mostrando meno sicurezza e più goffaggine di quest'ultimo.

Il passaggio dall'atto liberatorio del padre di famiglia alla gratuità della richiesta sessuale di *S.P.Q.R.* è motivato da Carlo Vanzina come un intreccio tra le performance strabordanti ed energiche di De Sica, volte anche all'improvvisazione, e l'interpretazione produttiva di De Laurentiis, che ha individuato queste uscite come un fattore di successo assicurato, di reazioni forti da parte del pubblico. Secondo l'autore questa battuta rappresenterebbe il punto di non ritorno dello stile di questi film, dibattuto in fase creativa, che si concentra più sulla realizzazione del "boato" del pubblico (O'Leary, 2013, 138) e sull'effetto effimero della risata, considerato più importante della

riflessione post visione.

CAPITOLO 2

RICEZIONE CRITICA DI DIECI CINEPANETTONI

1.1. *Vacanze di Natale*

L'idea di un "film-compilation" (O' Leary, 2013, 128) con le canzoni del periodo ha portato il pubblico in una dimensione privilegiata e avvolgente, che gli ha permesso di sentirsi partecipi di un'epoca, protagonisti di un determinato contesto socio-culturale. Se per Emiliano Morreale il filone giovanilista-nostalgico rappresenta l'unico caso significativo di una nostalgia espressa nella forma del cinema (Morreale, 2009), Pierre Sorlin ricorda che quest'ultima è già presente in altri film degli anni '70, come *L'albero degli zoccoli* e *Storie di ragazzi e ragazze* (Sorlin, 1996). Ciò che rende più complessa l'operazione dei Vanzina, e la distingue da una mera risposta all'industria dei media, è riscontrabile in quella che Gian Piero Brunetta definisce come operazione nostalgia in grado di prendere contemporaneamente due strade: da una parte i modelli narrativi degli anni '50 e '60, con uno spirito vintage, e dall'altra una connotazione più moderna degli atteggiamenti dei personaggi, conformi al consumismo e all'avvento dei nuovi mass media (Brunetta, 2007).

La musica è una componente molto importante del film: Pietro Di Nocera afferma che la soundtrack si identifica con l'opera e viceversa, dando luogo ad un ibrido in cui conta la somma e non le sue parti (a tal punto che secondo lui gli autori delle canzoni passerebbero in secondo piano) (O' Leary, 2013). Morreale indica che gli anni '80 sono considerati dal punto di vista politico una sorta di "limbo" (Morreale, 2009, 151), in cui la gente si è disinteressata all'aspetto istituzionale della vita sociale e si è concentrata nel privato e nella cultura di massa, e a differenza di *Sapore di mare* (le cui vicende sono ambientate venti anni prima), *Vacanze di Natale* presenta una registrazione istantanea, con il contesto contemporaneo. Così facendo il film, secondo O'

Leary, è caratterizzato da “un’innocenza perduta” (O’ Leary, 2013, 38) che culla lo spettatore, senza abbandonare però una leggera vena satirica, e racchiude la nostalgia stessa come elemento universale interno al testo. Per l’autore le canzoni sono un elemento in grado di riflettere questa voglia di evocare, richiamare o creare ricordi significativi, poiché non si costituiscono come commenti tematici, ma come “sound bridge” (O’ Leary, 2013, 40), raccordi da una situazione all’altra e strumenti connotativi che procedono per associazioni (“I like Chopin” viene associata all’arrivo del pianista playboy Jerry Calà), o che favoriscono il senso di spettacolo (“Vita spericolata” con la pista da scii). Ne “La gazzetta del mezzogiorno” del 23 dicembre 1983, la tagline sulla locandina del film si struttura in tre concetti che dovrebbero attirare il pubblico in sala: le risate, l’invito ai giovani (“un film caldissimo per voi”) e la musica “pazzesca”; l’importanza della colonna sonora, “la più “hit” dell’anno”, è reiterata dall’elenco completo di tutti gli artisti che hanno una loro canzone nel film. L’elemento di richiamo del primo capitolo della saga viene confermato anche in un’intervista dello stesso numero del quotidiano da Fabrizio Corallo: secondo l’autore le venti canzoni costituiscono un commento in grado di scolpire ossessivamente “i nuovi modi d’essere e soprattutto di parlare” (Corallo, 1983, 16) dei giovani protagonisti borghesi del film, sottolineando che nella realtà di tutti i giorni e in molti contesti sociali è ormai abitudine essere bombardati fino allo sfinimento di musica del momento. Secondo questa lettura le canzoni avrebbero dunque una non banale funzione narrativa, di approfondimento degli stati d’animo dei personaggi, incluse alcune amarezze e delusioni che però vengono filtrate dall’obiettivo di satira sociale. In questo “sapiente mix”⁸ di musiche, paesaggi, battute e romanticismo, secondo Davinotti Jr. il primo di questi quattro elementi ricopre più la funzione di incrementare la bellezza del secondo elemento, che è costituito dalle immagini di Cortina. La sensibilità musicale del montaggio, con “una colonna sonora perfetta”⁹, consisterebbe in questo caso dunque nel sottolineare più l’importanza del contesto vacanziero paradisiaco e fuori dal

⁸ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

⁹ *Ivi.*

tempo che la concretezza degli avvenimenti di trama, dando avvio a quell'atmosfera anni '80 in cui alberga un tipo di commedia corale permeato da gag di successo, con caratteristi talentuosi.

Un altro elemento necessario per andare incontro ai desideri del pubblico è la trasgressione: parlando di lingua italiana, Fabio Rossi sostiene che quest'aspetto ha come obiettivo una "facile complicità col grande pubblico" (Rossi, 2006, 197-8), che, attraverso battute scurrili, ha causato l'abbassamento qualitativo della commedia italiana, ma anche la crisi del doppiaggio; l'unico merito sarebbe quello di aver assicurato una versione del romanesco più autentica e meno filtrata dal medium, che in precedenza aveva dato luogo invece ad uno strano ed artefatto ibrido linguistico. Per O' Leary si possono riscontrare tre motivazioni principali del successo di queste battute: il piacevole e liberatorio senso di abbattimento di certi tabù, il riconoscimento nel localismo di espressioni e altre autenticità comportamentali, e la parodia di convenzioni sociali e frasi fatte (O' Leary, 2013). Il fenomeno nato da queste frasi è dimostrato dal fan club romano del film, il cui fondatore, Franco Spicciarello, ha curato un libro con lo stesso titolo dell'opera, in cui è presente soprattutto un'accurata analisi filologica dello script, con il confronto tra quello originale e i dialoghi effettivi del film. L'intestazione "Dialoghi e ciak indimenticabili" è punto sia di ritrovo per vecchi fan, sia di riferimento per giovani spettatori, e assicura nella memoria collettiva tutto questo materiale (O' Leary, 2013).

Il film secondo molti non è privo di ambizione per un'analisi sociologica: sempre O' Leary individua la location di Cortina come teatro delle contraddizioni di quel periodo storico, dato che i personaggi appartengono a nuove classi sociali (in particolare gli arricchiti, i parvenu, il cui rappresentante più autorevole è il padre di famiglia interpretato da Riccardo Garrone) (O' Leary, 2013). Invece secondo la recensione dello Speciale "Tutti i film dell'anno" di "Segnocinema" i personaggi si possono collocare solo in due categorie sociali, una più alta e una più bassa. Tuttavia il critico Paolo Zelati racchiude lo stile del racconto in una breve e chiara definizione, ovvero "intrattenimento sociologico": questi due termini racchiudono la mission del

film, che contiene spunti e suggestioni appartenenti alla vita di tutti i giorni, ma si ferma consapevolmente ad un'analisi "subliminale" (Zelati, 2005, 11) della società, per dare spazio a battute, personaggi semplici e improvvisazioni. Il critico di "Nocturno", citando le celebri frasi comiche, sottolinea il consolidamento di una sorta di sacralità del culto dei fan, che rende ancora più difficile da spiegare il fenomeno e le motivazioni che hanno spinto il pubblico ad affezionarsi; tra queste viene citato l'alto numero di citazioni memorabili, che spaziano dall'utilizzo marcato del dialetto, in particolare quello romano del proletario Arturo Marchetti, e quello veneto di Giovanni Brunelli, alla creazione di neologismi, come nel caso del bauscia di Donatone, che hanno spesso la libidine al centro del discorso. Se secondo alcuni il sesso è colpevolmente sempre al centro dell'attenzione, nelle vicende di nullafacenti e di donne caratterizzate come "sceme o puttane"¹⁰ (già nelle recensioni dell'epoca una delle accuse più esplicite al film è il sessismo), altri critici ricordano alcune battute e svolte narrative più audaci nel descrivere l'evoluzione nella società del discorso e degli stereotipi di genere. In particolare, la scena in cui De Sica fa coming out sulla sua omosessualità viene menzionata sia da Zelati sia nella recensione non firmata dell'annuario del 1984 "Patalogo 7"¹¹, in cui si attua un paragone con una scena con Sordi del film *Made in Italy* dalla dinamica simile: secondo l'autore il confronto mette in luce la strada più moderna che i Vanzina hanno intrapreso, evidenziando quanto il figlio degli arroganti e arricchiti Covelli, che hanno un retaggio culturale obsoleto, debba negoziare verbalmente e difendere la sua posizione, scambiando un appellativo volgare con un aggettivo più sobrio.

Sempre nella recensione di "Segnocinema" si torna al passato della commedia all'italiana, sostenendo che i film dalle stesse tematiche dei registi Giorgio Bianchi e Giorgio Simonelli siano più apprezzabili della svolta natalizia, mentre la recensione del "Patalogo 7" si può collocare, tra le due fazioni inerenti al rapporto con la precedente generazione di registi, in quella che valorizza il metodo post-moderno dei fratelli Vanzina, abili ad aggiornare, più

¹⁰"Segnocinema", n. 14, 1984, 43.

¹¹ (1984) *Patalogo 7. Annuario dello spettacolo, cinema e televisione*, Milano, Udulibri.

che a copiare. O' Leary prende come principale modello di riferimento per argomenti, tipologie di personaggi e struttura narrativa *Vacanze d'inverno* di Camillo Mastrocinque, con Alberto Sordi e Vittorio De Sica (O' Leary, 2013). Le principali situazioni che il film del 1959 ha in comune col capostipite del cinepanettone sono: il rapporto di un arricchito con diverse classi e aggregazioni sociali (i ragazzi che lo considerano cafone, l'arroganza di fronte alle persone di alto rango e la vigliaccheria nel parlare alle spalle), che evidenzia comicamente la differenza tra modalità comportamentali; l'adulterio come uno dei centri focali delle trame ("sarà l'aria o l'assenza dei mariti" afferma una moglie); la location di Cortina come microcosmo fuori dal tempo, che inizia e finisce con un viaggio; ed infine una forte tendenza al romanticismo in alcuni episodi, che prevedono un simbolico e quasi surreale intrecciarsi dell'aristocrazia con le classi sociali più basse.

Nel complesso l'obiettivo più importante del film sembra essere l'identificazione dello spettatore con i personaggi e il contesto in cui si trovano, che risulta più semplice se la percentuale di riconoscibilità delle canzoni è alta. Invece il benessere economico condiviso e la speranza di ascesa trovano nella location di Cortina un simbolo, ingannevole e illusorio, una meta ambita e affascinante solo superficialmente, comunicando la propensione all'apparenza e all'ipocrisia.

1.2. Anni 90

Anni 90, se da una parte presenta un tipo di comicità più concentrato sul sesso e gag più “circoscritte” di quelle di un Vanzina o un Parenti¹², dall'altra presenta un'insolita struttura narrativa ad episodi, che alterna storie lineari a sketch parodie di pubblicità e con riferimenti all'attualità. Andrea Bruni, nella recensione su “Nocturno”, definisce “le intuizioni più bizzarre” (Bruni, 2005, 20) proprio le “Pubblicità Regresso” (che fanno il verso alle “pubblicità progresso”) con protagonista Ezio Greggio, citando come esempio per le campagne elettorali la rappresentazione dei post-comunisti come zombi che esaltano la Rifondazione, e per il tema caldo della droga la parodia de “I ragazzi dello zoo di Berlino”. Il critico tuttavia non salva il film, e lo considera un “trattatello sociologico” (Bruni, 2005, 20) in cui prevale la battuta da caserma, ed elenca alcuni personaggi evidenziando la prevalenza del sesso e del regionalismo come motori delle trame. Il critico di “Segnocinema” Mario Molinari non ritiene assolutamente originale la struttura narrativa, mettendola in confronto con quella più demenziale e sovversiva di *Ridere per ridere* di John Landis (che alternava sempre storie autoconclusive a spot), e nega gli intenti di satira, affermando che il dialogo con il medium della televisione non vuole prendere distanze da essa, ma ne è una “spora”¹³ che solo momentaneamente ha come sede la sala, ed è solo in attesa di proseguire il suo ciclo di vita sul piccolo schermo; inoltre il successo di un film del genere rappresenterebbe per lui una fonte di dibattito sulla degenerazione del gusto del pubblico, che darebbe comunque troppa importanza ad una “rimasticatura”¹⁴ del film ad episodi (cita come esempi più valorosi e meno considerati dello stesso regista *Bellifreschi* e *Una botta di vita*). Anche Davinotti Jr. cita il film di Landis, sceneggiato dal trio Zucker - Abrahams - Zucker, come principale riferimento narrativo e tematico, con una durata che varia da episodi brevissimi, “velocissimi stacchi pubblicitari”¹⁵, a quelli medi; pur salvando

¹² Annarita Guidi, “FILM IN TV - “Anni ‘90” di Enrico Oldoini”, in <sentieriselvaggi.it>.

¹³ Molinari M., in “Segnocinema”, n. 63, 1993, 29.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Davinotti Jr. M.M.J. *L'impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

alcuni episodi, il critico definisce il film come un classico esempio di “usa-e-getta”¹⁶, che si colloca nel mezzo e deve i suoi meriti soprattutto al talento dei comici protagonisti, tra cui spicca la coppia Boldi-De Sica, capace nel suo mestiere a tal punto da salvare l’episodio più lungo, altrimenti risulterebbero “25 minuti davvero tristi”¹⁷. Davinotti Jr. infatti inizia la sua recensione mettendo al centro dell’attenzione gli attori, descrivendo il film come una “consueta passerella per i soliti...”¹⁸: in particolare l’autore individua fin da subito nell’analisi la loro centralità anche per la struttura narrativa, che si impegna a tracciare diverse strade in cui si alternano protagonisti assoluti, a coppie ed infine alla tendenza corale, variando e dando spazio nelle trame sia all’individuo che all’aggregazione, ma sempre in virtù ed in funzione del corpo e della performance comica. Di conseguenza considera la narrazione carente soprattutto in episodi come quello con protagonista De Sica e Nadia Rinaldi che si insultano nel traffico, inconsapevoli che al telefono l’uno sta facendo avances all’altro: qui si cita l’”inconcludenza”¹⁹ della trama, sottolineando che lo spettatore si chiede alla fine insoddisfatto se si riconosceranno successivamente.

Mentre Davinotti Jr. si concentra ad attribuire ad ogni attore un aggettivo, bilanciando il grado di qualità della vis comica, Annarita Guidi si focalizza sull’importanza del film nella registrazione della realtà massmediatica dell’epoca, sostenendo che abbia più importanza rivedere il film come “una piattaforma d’incrocio”²⁰ tra il retaggio culturale degli anni ‘80 e “il loro portato nel decennio successivo”²¹. Il tipo di humour dunque risulterebbe quello in grado di enumerare ed analizzare tutti gli argomenti caldi del periodo in cui il film viene distribuito, configurandosi come “uno strano caso di contaminazione tra mezzi”²². Oltre a presentare alcuni protagonisti della scena televisiva italiana, come Nino Frassica ed Ezio Greggio, i focus tematici

¹⁶ *Ivi.*

¹⁷ *Ivi.*

¹⁸ *Ivi.*

¹⁹ *Ivi.*

²⁰ Annarita Guidi, “FILM IN TV - “Anni ‘90” di Enrico Oldoini”, in <sentieriselvaggi.it>.

²¹ *Ivi.*

²² *Ivi.*

soprattutto delle pubblicità sono gli stessi di quelli che si vedevano in quel periodo in televisione, come AIDS (l'alone rosa), il preservativo (eccessivo e scomodo nell'episodio con Francesco Benigno, traccia di virilità nello spot con Greggio), e il telefono azzurro (che peggiora la situazione nell'episodio con Frassica e Greggio).

Le intenzioni di critica di costume vengono ridotte da Morando Morandini ad una "irrimediabile volgarità televisiva" (Morandini, 2015, 99), e anche Paolo Mereghetti considera l'antologia niente più di un collage di "scenette" che vorrebbero descrivere una fenomenologia del maschio italiano (Mereghetti, 2017, 286), e che formano invece uno dei punti più bassi del nostro cinema; le cause sarebbero la prevalenza della volgarità e dei doppi sensi, i siparietti "insulsi" (Mereghetti, 2017, 286) di Greggio, e l'offensiva presenza di un clone di Hitchcock per la morale finale.

O' Leary riesce a trovare un compromesso tra la pura performance comica e la leggera analisi sociologica nell'episodio in cui i commessi Boldi - De Sica si travestono, intitolato "Cacao Meravigliato" (il riferimento è alla canzone omonima di Renzo Arbore); l'autore di *Fenomenologia del cinepanettone* lo considera come un esempio di utilizzo del "potenziale sovversivo dell'impersonificazione femminile" (O' Leary, 2013, 54), che si basa sugli studi di Davis e Turner: se il primo racconta che le donne in epoca rinascimentale erano considerate "creature sregolate" (Zemon Davis Natalie, 1978, 147-90) e volte agli istinti più bassi, il secondo precisa che l'insubordinazione è il segno dell'"ultraliminale" (Turner, 1979, 465-99), ovvero di ciò che supera i limiti e minaccia lo status quo. Pertanto è significativo che il travestimento in abiti femminili della coppia avvenga sul posto di lavoro, in un ambiente dominato da regole ed imposizioni dai piani alti. I due personaggi, assieme ai corpi dei travestiti brasiliani, si configurano come quelli che Julia Kristeva definisce "corpi compositi, abietti" (Kristeva, 1982, 4), che essendo sulla soglia tra maschio e femmina disturbano "l'identità, il sistema, l'ordine" (Kristeva, 1982, 4). L'uso del formato widescreen (opposto a quello televisivo), che contrappone le linee geometriche dell'ufficio alla vivacità dei corpi, non farebbe che promuovere quella "spinta liberatoria"

(O' Leary, 2013, 58) grazie al quale la coercizione delle istituzioni viene sospesa dall'esuberanza sul tavolo da lavoro, esaltando l'instabilità sessuale e il discorso di gender.

1.3. *A spasso nel tempo*

Come in *Anni 90*, la trama di *A spasso nel tempo* presenta una struttura frammentata in più episodi, in questo caso sempre con gli stessi protagonisti, la cui spiegazione del contesto spazio-temporale occupa la maggioranza di righe delle recensioni. Davinotti Jr. precisa subito gli esiti altalenanti delle storie, ritenendo il risultato “ripetitivo e volgare”²³, troppo dipendente dall’estro attoriale della coppia (non nasconde il suo entusiasmo per i momenti musicali). Giancarlo Zappoli precisa che l’idea della macchina del tempo è stata sfruttata in innumerevoli occasioni proprio per la sua alta percentuale di successo, dato che si sfrutta “l’azione e l’epoca”²⁴ di un episodio il più possibile e poi si passa subito ad un altro; gli elementi aggiunti nel film sarebbero un leggero erotismo e varie citazioni e parodie di altri film (*Ritorno al futuro* è considerato il principale riferimento dalla maggioranza dei critici, soprattutto per l’idea del cambiamento degli avvenimenti del futuro operando sul passato). Anche la recensione di “Fantafilm” nomina le belle ragazze come uno degli elementi importanti del film, ricordando che la parodia fantascientifica in Italia non si faceva da alcuni decenni²⁵; quest’articolo e la recensione di Tullio Kezich considerano il telefonino come elemento salvifico e innovativo, capace di tenere in contatto i protagonisti viaggiatori con i familiari preoccupati, ma allo stesso tempo foriero della soluzione facilona di risoluzioni di trama. Kezich ritiene la performance della coppia di attori l’unico aspetto positivo del film (“effervescenti”²⁶, l’autore elenca vari modi per descrivere il tipo di risata contagiosa del pubblico), giudicando la messa in scena un “allestimento parrocchiale”²⁷, inutili gli attori secondari e trite e ritrite le battute. Sia Morandini che Mereghetti considerano scopiazzature i riferimenti dei Vanzina: se per il primo si tratta di “forfora parodistica” (Morandini, 2019) (realizzata

²³ Davinotti Jr. M.M.J. *L'impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

²⁴ Zappoli G., (25/11/2010). *Commediola vanziniana colma di citazioni e di pessimo gusto*, in <mymovies.it>.

²⁵ (25/11/2010), Recensione “Fantafilm”, in <mymovies.it>.

²⁶ Kezich T., “De Sica - Boldi persi nel tempo. Risate preistoriche e futuribili”, in “Corriere della sera”, 16 dicembre 1996, 33.

²⁷ *Ivi*.

quindi superficialmente, acriticamente e solo per moda), il secondo ritiene “sciatto e scontato” (Mereghetti, 2017, 355) il risultato, in cui la solita comicità è stata appiccicata a rimandi vari (come gli schiaffi al volo di *Amici miei*).

Carlo Avondola di “Segnocinema” paragona il film ad una barzelletta, poiché presenta lo stesso classico inizio (un milanese e un romano si incontrano), e giudica inutile la rassegna di epoche storiche per l’evoluzione della “cifra”²⁸ vanziniana, mentre Marco Bertolino di “Nocturno” inizia il suo articolo con una definizione più generosa e complessa, ovvero il consolidamento del “blockbuster natalizio” (Bertolino, 2005, 44); il critico individua come focus del film il dialogo tra la contemporaneità italiota rappresentata dai due protagonisti e le varie epoche storiche, con annessa introduzione delle invenzioni moderne come accade in *Non ci resta che piangere* (considerato in questo caso il riferimento narrativo principale, più del film di Zemeckis, che si riduce all’episodio di Capri con i paradossi temporali); inoltre difende l’essenzialità della messa in scena dei vari contesti storici, da una parte ricordando la tradizione simile della “commedia italiana più popolare” (Bertolino, 2005, 44), i cui massimi esponenti sono Franchi e Ingrassia, dall’altra rivendicando la necessità in questo genere di una semplificazione storica generale, che non deve banalizzare la materia trattata, ma mettere in primo piano le situazioni comiche e non il lato tecnico o storico-culturale. In tal senso l’autore afferma che un aspetto messo in risalto è l’arte italiana di arrangiarsi in ogni epoca, oltre che il contrasto tra la teatralità di De Sica e il clownesco di Boldi.

Per Anton Giulio Mancino de “La Gazzetta del mezzogiorno” i due protagonisti invece impersonano soltanto una povera versione dell’italiano medio viscido e che va puntualmente in bianco, definendoli “i due comici più pecorecci del cinema italiano” (Mancino, 1996, 17); anche in questo caso il film viene considerato come un semplice e veloce assemblamento di sketch, senza scrittura, pieno di volgarità verbali e visive (tra cui seni e sederi), e caratterizzato da un umorismo qualunquista, con rimandi a “Merolone, Berlusconi, Bossi, Cecchi Gori, Batistuta e Tangentopoli” (Mancino, 1996,

17).

Invece Giorgio Brambilla valorizza maggiormente questa rete extradiegetica di richiami all'attualità e alla cultura popolare (ricorda l'autoironia di Peppino Di Capri), poiché sarebbe portatrice di una maggiore identificazione dello spettatore, nonché del conseguimento di un ritmo serrato, seppur prevedibile, che allontana la noia. Anche qui questi elementi sono delle "piccole sollecitazioni" (Brambilla, 1997, 83) lontane da ogni pretesa di complessità discorsiva, che danno luce a "frammenti di situazioni e battute" (Brambilla, 1997, 83), rendendo il film leggero e di facile presa sul pubblico.

Una lettura più complessa è data da Giuseppe Gariazzo, che considera in generale il cinema dei Vanzina come un urgente bisogno di "catalogazione di persone, oggetti e luoghi" (Gariazzo, 1998, 43): in questa definizione rientra l'importanza del cogliere mode, cambiamenti di costume, e ricordi in diretta, con fretta di immortalare tutto in un intricato immaginario filmico. All'insegna di falsi viaggi e di uno scontro tra stasi e movimento, la dinamica narrativa di questi film è segnata da raccordi di montaggio tra località diverse, che accentuano un'idea di finzione, distanza ed estraneità dagli eventi, in un "album di immagini" personale (Gariazzo, 1998, 44) in cui convergono momenti di una vita vissuta e di altri microcosmi cinematografici. *A spasso nel tempo* sarebbe il paradigma di questa poetica, poiché in questo caso il viaggio nel tempo è solo superficialmente tra un'epoca storica e l'altra, mentre nel profondo è una catalogazione di ossessioni d'autore e di riflessione sulla propria filmografia (nel film gli stili variano dal nostalgico-musicale al fumetto); l'annullamento delle distanze e il ripetuto movimento negato dei Vanzina diventa in questo capitolo "virtuale e gioco spregiudicato di set (in)esistenti" (Gariazzo, 1998, 43), costruendo spostamenti temporali e associazioni possibili solo nel cinema; pertanto una naturale conseguenza è la nascita di percorsi trasversali e di manipolazione di luoghi significativi: un esempio dato dall'autore è lo spazio filmico del piano-bar, che appare sia in questo film sia ne *Le finte bionde*, e che condivide sia la tipologia d'inquadratura sia l'argomento (la musica nel primo caso si consuma in una

²⁸ Avondola C., in "Segnocinema", n. 87, 1997, 15.

serata con accenni di canzoni, nel secondo in una richiesta impossibile al vip Peppino Di Capri, che accentua l'identificazione popolare tra il personaggio e la sua arte).

1.4. *Vacanze di Natale 2000*

Ne “La Gazzetta del mezzogiorno” del 18 dicembre 1999, nella sezione “Weekend al cinema”, questo nuovo capitolo viene definito come “immane appuntamento”²⁹ delle vacanze natalizie, dando l’impressione che la formula si ripeta senza variazioni importanti. Tuttavia, nel numero di Natale, Maurizio Porro firma un recap dei film delle feste, precisando incassi e motivazioni del successo: oltre che nominare Boldi e De Sica come i difensori della “risata grassa” (Porro, 1999, 39), osserva che il film è a cavallo tra il trash e “lo snob d’autore” (Porro, 1999, 39), lasciando intendere dunque che l’atmosfera e lo stile di questo cinepanettone non sia uguale ai precedenti, tacciati di comicità fine a sé stessa.

Davinotti Jr. infatti individua il film come un simpatico ibrido che vuole contenere sia la trama con risvolti sentimentali del primo *Vacanze di Natale* sia la forte presenza scenica dei protagonisti, “come una coppia alla Stanlio e Ollio”³⁰, volendo accontentare sia i vecchi fan sia i giovani. Secondo Lietta Tornabuoni invece il film ha una malinconia di fondo data dall’invecchiamento degli attori che all’inizio del filone erano ragazzi, che dalla spensieratezza sono passati ad essere, come i loro padri, membri di quella borghesia arricchita; in questo calderone ripetitivo anche la registrazione immediata dell’attualità diventa meno divertente e più “rassegnata, indifferente”³¹, privando il risultato anche di pretese di satira di costume.

Quella “Moonlight shadow” con cui si apriva il primo capitolo, e che fa da ponte comunicativo con l’inizio di questo, sembra essere per Giuseppe Cozzolino e Carmine Treanni l’unica fonte di commozione e nostalgia del film, che conserva per il resto solo le suddivisioni superficiali del clima degli anni ‘80, come i dualismi “belli-brutti, simpatici-antipatici” (Cozzolino, Treanni, 2005, 40), oltre che il tradizionale conflitto di classe; e Cortina è il luogo

²⁹ “Weekend al cinema”, in “Gazzetta del mezzogiorno”, 18 dicembre 1999, 27.

³⁰ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

³¹ Tornabuoni L., in “La Stampa”, 19 dicembre 1999.

simbolico che torna come meta ambita delle vacanze sulla neve, in cui operano questa volta tre principali nuclei famigliari (la barzelletta si apre con un romano, un milanese e un napoletano). In particolare il duo di critici cita di nuovo quello di *Vacanze d'inverno* come il plot principale di riferimento: se la figlia di Sordi vince un concorso televisivo, qui Nino D'Angelo porta il corposo gruppo di famiglia ed amici in vacanza grazie alla vittoria al superenalotto. L'alchimia della struttura narrativa, che torna ad episodi lineari che si alternano tra di loro, viene messa in dubbio da Davinotti Jr., che giudica proprio l'episodio di Nino D'Angelo (salvando solo la scena dell'asta) come un riempitivo che abbassa il ritmo del film e dà luogo ad una confusione nel susseguirsi delle vicende; il personaggio del napoletano non si sposerebbe con il cinema vanziniano, fallendo nel tentativo di sostituire “la povertà e i buoni sentimenti”³² rappresentata in *Sapore di mare* dalla famiglia di Marina Suma e in *Vacanze di Natale* dalla famiglia di Claudio Amendola. L'autore giudica invece ben integrata nella trama la diva televisiva del momento, Megan Gale, che non risulta la “solita presenza sfuggente”³³ femminile, e anzi le viene attribuito un altro nominativo significativo, tra nome e cognome, dai critici di *Nocturno*, ovvero “Tutto intorno a te” (Cozzolino, Treanni, 2005, 40); da qui risulta l'importanza dell'attrice, protagonista in quel periodo degli spot della Omnitel ed icona della quotidianità: come da tradizione vanziniana la registrazione dell'immediato merita una particolare attenzione, ed in questo caso, oltre che personaggio attorno a cui ruotano gli eventi, fin dalla locandina risulta vera e propria co-protagonista del film, oltre che massimo oggetto del desiderio soprattutto dei personaggi più giovani. A cavallo dei due millenni, la Vacanza a Cortina si traduce quindi anche nella realizzazione dei sogni più improbabili e ambiti, in primis quello di una relazione con una donna che assume sembianze divine e metafisiche, poiché distante protagonista di un medium importante.

Cozzolino e Treanni sottolineano d'altronde la grande influenza della televisione in ogni comparto cinematografico, a cominciare dal ritmo veloce

³² *Ivi.*

³³ *Ivi.*

con cui si alternano gli sketch, e proseguendo con vari rimandi presenti nella sceneggiatura a famosi programmi televisivi come *Scherzi a parte* e *C'è posta per te*; ma la vera compenetrazione tra i due medium è la tendenza alle “situation-gossip”(Cozzolino, Treanni, 2005, 40) presente in molti dialoghi, in cui vige il focus tematico del pettegolezzo che si riscontra in programmi tv come *Verissimo* o *La vita in diretta*, e che prevede il confronto di insulsi vizi privati e pubblici dei vip (anche in questo caso ricorre il termine trash per descrivere gli argomenti del costume contemporaneo).

Se per i due critici il finale ostenta ottimismo con una grande cena, ed è inevitabile un mix di equivoci, inseguimenti e “situazioni pseudo-hot” (Cozzolino, Treanni, 2005, 40), Morandini, oltre a enumerare quel solito campionario di “tradimenti, figuracce e congressi carnali” (Morandini, 2019), ricorda che il cast è formato da ben 48 personaggi, tra cui si distingue Enzo Salvi con il suo “Er Cipolla”. L’introduzione di questa nuova maschera del “romano supercoatto”³⁴ è forse la novità più invadente del filone, che sembra voler superare la teatralità e l’irruenza di un De Sica sempre “straripante e incontenibile”³⁵, arricchendo il botto e risposta delle battute attraverso il confronto acceso con la coppia collaudata e rinnovando il campionario delle citazioni di culto.

Nel complesso per i critici di “Nocturno” gli elementi fondamentali di questa sorta di reboot del capostipite sono quattro: il “poker di bambolone tutte curve” (Cozzolino, Treanni, 2005, 40) (tra cui si distingue anche l’”esplosiva” Carmen Electra), tre caratteri diversi dell’italiano (in base alla provenienza), la location di Cortina e l’importante sfondo temporale del Capodanno del nuovo millennio, che contiene in sé la natura composita del film, in cui gli autori negoziano vari elementi del passato e della modernità, in un dialogo ancora sospeso ed incerto.

A cavallo dei due millenni, la Vacanza a Cortina si traduce quindi anche nella realizzazione dei sogni più improbabili e ambiti, in primis quello di una relazione con una donna che assume sembianze divine e metafisiche, poiché

³⁴ *Ivi.*

³⁵ *Ivi.*

distante protagonista di un medium importante.

1.5. *Merry Christmas*

Con l'arrivo del nuovo millennio la critica sembra cominciare a domandarsi sempre di più perché il fenomeno del cinepanettone abbia tanto successo: alcune recensioni tendono a riservare dello spazio al tentativo di definizione e argomentazione del riscontro sociale ed economico, come nel caso di Luca Baroncini di "spietati.it", che avvia il suo discorso sottolineando che un film come questo viene spesso trascurato da un dibattito più serio; il suo articolo vuole elencare i pregi e i difetti del titolo, mediando tra un tipo di pubblico esigente e uno occasionale, e dichiarando fin da subito di non voler fare nessuna crociata a favore (negando quindi anche una difesa che comporterebbe uno schieramento). L'aspetto positivo risulta di nuovo la verve degli attori, ma chiarisce che si tratta di "fedeltà totale all'attore"³⁶, e, facendo l'esempio della scena in cui Boldi ripete "monio monio monio" sul divano, distingue due tipi di reazioni: l'indifferenza data da una sequenza priva d'interesse, come nel suo caso, e la risata sguaiata, incontrollabile. L'autore paragona questa scena a quella in cui ne *Il mostro* Roberto Benigni parla maldestramente per un minuto in giapponese, notando che, anche in un film accolto positivamente dalla critica, vi sono dei momenti in cui è semplicemente la questione di gusto a prevalere, impedendo un'analisi totalmente oggettiva.

Un elogio alla coppia viene invece espresso da Guglielmo Siniscalchi di "Sentieri Selvaggi", che ricorda la mancanza nel cinema italiano di interpreti capaci di "saturare ogni centimetro di un'inquadratura"³⁷ con l'arte della mimica, dunque con semplici sguardi e movimenti del corpo; la cifra stilistica individuata dall'autore risiede proprio nell'"irriverente fisicità"³⁸ degli attori, nella loro capacità di creare un "fluido magnetico"³⁹ attraverso il confronto tra

³⁶ Baroncini L., (12/01/2001), *Merry Christmas*, di Neri Parenti, in <spietati.it>.

³⁷ Siniscalchi G., (11/01/2002), "*Merry Christmas*" di Neri Parenti, in <sentieriselvaggi.it>.

³⁸ *Ivi*.

³⁹ *Ivi*.

due caratteri diversi, uno più misurato e uno più irrequieto. Tuttavia lo stile recitativo dei due trova descrizioni opposte, soprattutto confrontando Siniscalchi a Davinotti Jr.: per il primo è Boldi a prevalere nell'eccitazione comica, mentre De Sica sembrerebbe più contenuto del solito; per il secondo Boldi ci prova ad essere più spumeggiante, ma risulta meno brillante di un De Sica che conquista con il suo repertorio e la sua mimica, anche se viene evidenziato che lo scontro di Boldi con il futuro genero Enzo Salvi forma una partnership che "sembra promettere bene"⁴⁰. Secondo Baroncini la coppia si mantiene quantomeno simpatica, descrivendo il figlio d'arte come interprete consolidato dell'italiano qualunque, mentre la sua spalla si limiterebbe ad un repertorio abusato di smorfie. Il comico milanese viene invece elogiato da Giacomo Manzoli, che lo ritiene capace di passare con disinvoltura e rapidità da uno stile e un tono all'altro non solo nella stessa sequenza, ma anche nella stessa frase, dal monologo al duetto e dal composto al coatto, muovendosi "stralunato, ambivalente, solipsistico" (Manzoli, 2005, 48) lungo gli eventi della trama. Manzoli non si limita a descrivere le qualità di Boldi, ma attua anche un paragone con il film *Big Husband's Diary*, di Yuen Chor, che condivide con *Merry Christmas* il personaggio del bigamo: l'interpretazione di De Sica, pur non essendo all'altezza di quella di Yun-Fat, risulterebbe comunque più "fluida e godibile" (Manzoli, 2005, 48), ed entrambe le opere hanno una scena in ascensore (con il marito che si ritrova bloccato tra le due mogli) che ricorderebbe lo stile brillante del regista Ernst Lubitsch, e che prevede una risoluzione intelligente con delle risposte adattabili ad entrambe le conversazioni. Nel film diretto da Neri Parenti il marito infedele, in un'unica inquadratura fissa che rispecchia la pericolosità della situazione, tira in ballo i regali di Natale come argomento di discussione per entrambe, recitandolo come se fosse in apnea e tirando un sospiro di sollievo appena uscito dall'ascensore (paragonando la sua impresa a *Mission Impossible*).

Anche secondo Mario Molinari nella ricetta del film non mancano tra gli ingredienti incroci sentimentali tipici della pochade, ma considera il risultato già visto, tra i doppi sensi da avanspettacolo (fin dai nomi scelti, come

⁴⁰ Davinotti Jr. M.M.J. *L'impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

Trivellone) e gag che ripetute “perdono mordente”⁴¹. Siniscalchi invece considera più complesso il microcosmo creato da Parenti, a cavallo tra un voluto anacronismo in cui personaggi e situazioni tragicomiche si ripetono fuori dal tempo e un attaccamento allo spirito anni ‘80, caratterizzato da “genuina euforia e stereotipi sociali”⁴². In particolare il critico evidenzia il metodo singolare del regista, che si diverte ad arricchire una “compattezza filmica”⁴³ data da unità di luogo (albergo) e narrazione più strutturata (alternanza episodi) con delle “vibrazioni”⁴⁴, delle incursioni, intermezzi di comicità improvvisata da personaggi secondari (come gli sketch surreali dei Fichi D’India), che bucano la trama e, lavorando lungo i suoi margini, creano un effetto di imprevedibilità e di straniamento; queste striature si configurerebbero anche come piccole finestre che intersecano “con intelligenza e sarcasmo”⁴⁵ la tradizione della commedia italiana con il cabaret televisivo (anche Davinotti Jr. fa riferimento al passato, citando *Professione Bigamo* per la tematica della bigamia nel personaggio di Lando Buzzanca). Manzoli parla a questo proposito di vera e propria “abilità artigianale” (Manzoli, 2005, 48) da parte di Parenti nel lavoro di selezione del materiale cinefilo da smussare e perfezionare per la sua funzione in una nuova trama, cercando di confutare le accuse di plagio di altri critici, ma precisa che l’armonia generale viene rovinata proprio dai Fichi D’India che, pur non essendo privi di talento, risultano stonati nell’impianto narrativo. Anche Davinotti jr. giudica “pessimo e appiccicato a fatica”⁴⁶ il loro episodio, poiché è composto soltanto dalle urla di uno e dalle faccine dell’altro, e Baroncini li considera ridotti a dei ruoli destinati ad un pubblico infantile (in confronto agli altri “lavorano di sottrazione”⁴⁷).

Se Davinotti Jr. nota l’inizio insolito e depistante in cui De Sica spiega in voice over la sua situazione, lasciando presagire in maniera errata una “svolta

⁴¹ Molinari M., (2002), in “Segnocinema”, n. 117, 51.

⁴² Siniscalchi G., (11/01/2002), “*Merry Christmas*” di Neri Parenti, in <sentieriselvaggi.it>.

⁴³ *Ivi.*

⁴⁴ *Ivi.*

⁴⁵ *Ivi.*

⁴⁶ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

⁴⁷ Baroncini L., (12/01/2001), *Merry Christmas*, di Neri Parenti, in <spietati.it>.

seriosa”⁴⁸, Baroncini giudica senza speranza l’utilizzo reiterato di gag “quasi sempre becere”⁴⁹, come il pedinamento di Boldi e lo scambio di valigette identiche, in una successione da barzelletta che impedisce nella maggior parte del minutaggio una maggiore linearità delle storie (il filo conduttore della storia reggerebbe al massimo nella prima parte). Il critico attribuisce il successo di un tale film “innocuo”⁵⁰ alla tensione storica del periodo (la location si spostò da New York ad Amsterdam a causa dell’attentato alle Torri Gemelle), poiché consente un’evasione dalla realtà, e ad una consolidata cultura televisiva nazionale (anche l’America ha i suoi film profondamente radicati nella cultura popolare, come nel caso di *Fusi di testa*, nato dal “Saturday Night Live”, che in Italia non ha avuto lo stesso successo).

In questo capitolo non manca la tendenza critica ad evidenziare il valore di alcune sequenze prese singolarmente, e quindi “da antologia”: Manzoli ammette che vi sono almeno dieci scene “di altissimo coefficiente comico” (Manzoli, 2005, 48), tra cui il bagno con il “cappotto vomitato”, il piercing fallico e il viaggio in aereo, mentre Davinotti Jr. definisce il film una “commedia fiacca, che vive di momenti”⁵¹, precisando che ve ne sono alcuni esilaranti.

Il ruolo delle donne invece, sempre presente per Molinari in qualità di “bellone per gratificare gli occhi”⁵², risulterebbe in questo caso meno influente sia a livello di trama sia di presenza scenica, ritenuto “scialbo”⁵³ da Davinotti Jr. da una parte per la recitazione monoespressiva di Emanuela Foliero e dall’altra per l’”asettico e stridente” doppiaggio di Paula Vazquez.

Morandini trova l’essenza del film in una “finta volgarità piccolo-borghese” (Morandini, 2019) che regna da anni nell’Italia di centro-destra e, prendendo in prestito le parole di Gianni Canova, considera il divertimento di tipo regressivo, poiché vuole assolvere i difetti degli italiani (come machismo,

⁴⁸ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

⁴⁹ Baroncini L., (12/01/2001), *Merry Christmas*, di Neri Parenti, in <spietati.it>.

⁵⁰ *Ivi*.

⁵¹ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

⁵² Molinari M., (2002), in “Segnocinema”, n. 117, 51.

omofobia e opportunismo) con il pretesto della risata liberatoria.

1.6. *Natale in India*

Dopo il successo commerciale di *Natale sul Nilo*, la nuova variante nella formula della location esotica e il consolidamento della struttura narrativa ad episodi sembrano mettere in difficoltà, o comunque in una riflessione sofferta, il discorso critico. Molti articoli non si limitano a parlare dell'oggetto analizzato, ed anzi non esitano a dedicare la maggioranza delle parole ad una descrizione di condizioni socio-economiche e sulla mission dell'autore nei confronti di questa precisa forma cinematografica. Morandini, prima di attribuire il merito della creazione di gag visive a Neri Parenti, fa una considerazione sul lavoro dei suoi colleghi, che li vede costretti a quello definito come il loro peggior vizio, ovvero quello di una noiosa ripetizione degli ingredienti di una ricetta già consolidata da attori e sceneggiatori, impedendo un pensiero critico originale e riflettendo una povertà di interpretazione (dato che ci troviamo di fronte ad un "PIF - prodotto industriale di finzione" (Morandini, 2019). Alessandro Puglisi di "movieplayer.it" si diverte a scrivere un'ironica recensione al contrario, concludendo l'enumerazione di vari pregi con un plot twist: "capovolgete tutto quello che ho detto, e otterrete la realtà"⁵⁴; da qui si presume una profonda rassegnazione nel lavoro di scrittura che, nel tentativo di non schierarsi negativamente per incrementare lo stereotipo del critico cattivo e snob, cerca di smorzare la tensione e il giudizio del lettore, plasmando a suo piacimento la forma della recensione. L'autore invita inoltre a chi permette gli incassi di questi film di non lamentarsi se poi la situazione del cinema italiano è negativa, mentre Paolo D'Agostini de "La Repubblica" ritiene immotivata e controproducente la politica scelta dal produttore Aurelio De Laurentiis di bypassare la presentazione alla stampa, avviando dunque l'articolo con una spiegazione delle modalità di promozione di questi film: il critico del quotidiano giudica

⁵³ Baroncini L., (12/01/2001), *Merry Christmas, di Neri Parenti*, in <spietati.it>.

⁵⁴ Puglisi A., *Recensione Natale in India* (2003), in <movieplayer.it>, 29/12/2003.

successivamente più divertente lo spettacolo di questa “farsaccia”⁵⁵ sgangherata, piuttosto che le pretese dei concorrenti Pieraccioni e Salemme (“il vuoto del fiorentino” e “il riciclaggio che si crede astuto...del napoletano”⁵⁶. Simone Ciaruffoli di “sentieriselvaggi.it” invece sembra controbattere al discorso sociologico di Morandini su *Merry Christmas*, ritenendo che un film come questo meriti uno studio come “fenomeno sociale e di costume, oltre che cinematografico”⁵⁷ proprio perché si tratta di un grande esempio di società che guarda sé stessa al cinema e si disconosce appena uscita dalla sala. La commedia popolare, nel caso dei cinepanettoni, troverebbe il suo tratto caratterizzante, che si pone tra la finzione del film e la realtà di tutti i giorni, nel corpo immutabile degli attori, che impongono la loro presenza anche con una risata imprevista, capace di ricordare che i ruoli appartengono a loro, e non ai personaggi interpretati; secondo questa lettura Boldi e De Sica sarebbero degli “emissari” consumati dall’esperienza di un “percorso dentro/fuori la realtà”⁵⁸, con il compito di demonizzare l’eccessiva cultura italiana, attraversandola senza che il pubblico la riconosca, poiché troppo impegnato a prenderne le distanze.

La centralità della coppia nel giudizio complessivo sul film non viene messa in dubbio da molti: Franco Montini de “Il Venerdì di Repubblica” sottolinea subito l’aspetto avventuroso, dato dal confronto obbligato dei due con animali aggressivi e uno “sfondo coloratissimo”⁵⁹; Davinotti Jr. invece pensa che non sempre i due riescano a reggere da soli tutti i comparti, e soprattutto in questo caso si percepisce una confezione generale “meno scintillante”⁶⁰, in cui la volgarità delle battute risulta imbarazzante ed eccessiva, e la regia non tenta di valorizzarla o di nascondere “sciatteria diffusa” e “battute stravecchie riciclate”⁶¹. Mario Molinari individua due ambiti tematici opposti di cui i due attori sono rappresentanti: Boldi dà vita ad un personaggio positivo, giudice

⁵⁵ D’Agostini P., *Natale in India* (2003), in <La Repubblica>, 27/12/2003.

⁵⁶ *Ivi*.

⁵⁷ Ciaruffoli S., “*Natale in India*”, di Neri Parenti, in <sentieriselvaggi.it>, 22 dicembre 2003.

⁵⁸ *Ivi*.

⁵⁹ Montini F., *Natale in India*, in <Il Venerdì di Repubblica>, 5 dicembre 2003.

⁶⁰ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

⁶¹ *Ivi*.

integerrimo rispettoso della Legge e delle tradizioni locali, oltre che ambientalista e fautore della cultura, mentre De Sica è lo speculatore per eccellenza, che pratica “tutto quello che è “scorretto””⁶² (come il tradimento, violazione delle regole e scambi di persona); inoltre trova la summa della cornice di oscenità varie (“defecazioni, minzioni, rutti e peti”⁶³) nel personaggio del rapper Vomito, interpretato da Enzo Salvi.

Diego Pisati di “Nocturno”, pur riconoscendo il regno dei due, individua “come sempre, un gran movimento” (Pisati, 2005, 50) intorno ai protagonisti, considerando in evidenza e più efficaci di prima i Fichi D’India, con un funambolismo letterale rappresentato dal loro lavoro al circo, condotto in maniera maldestra a tal punto da ammazzare un collaboratore verso l’inizio del film (collezionando un paio di “chicche” (Pisati, 2005, 50), come la promessa ad una tigre e la telefonata alle Pagine Gialle). Pisati giudica positivamente il personaggio di Vomito, ritenendo scatenata la performance di Salvi e paragonando la predisposizione alle competizioni di peti a quella di Alvaro Vitali, mettendo in ballo la memoria collettiva; pur essendo sempre uguale a sé stesso, anche secondo Davinotti Jr. l’attore trasmette più di tutti “impegno (coatto)”⁶⁴ ed energia comica (nonostante il suo episodio risulti più a margine), mentre i Fichi D’India sarebbero sempre i protagonisti di situazioni stupide.

A proposito della trama, se per D’Agostini risulta “buttata lì”⁶⁵, e caratterizzata da un banale gioco degli equivoci privo di dettagli e da raccordi sommari di montaggio, Davinotti Jr. nota che la narrazione è formata da “una delle idee più abusate del cinema comico”⁶⁶ (lo scambio dei neonati), fusa con una vicenda legale di intralazzi e un inseguimento di un rubino da parte di due circensi. La parte più interessante risulta per Pisati il finale “fantapolitico - religioso” (Pisati, 2005, 50), in cui c’è un’ellissi temporale che porta al 2014, quando i protagonisti sono diventati nonni e danno ai nipoti nomi importanti, lasciando intendere che Romano Prodi sia presidente del consiglio e Silvio Berlusconi sia

⁶² Molinari M., (2004), in “Segnocinema”, n. 129, 51.

⁶³ *Ivi.*

⁶⁴ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

⁶⁵ D’Agostini P., *Natale in India* (2003), in <La Repubblica>, 27/12/2003.

⁶⁶ *Ivi.*

assorto a Papa.

La politica e la televisione sono sempre sullo sfondo di quel “presepe laico”⁶⁷ formato da Parenti e De Laurentiis, con i camei di Moira Orfei, del giornalista televisivo Francesco Giorgino (che presenta al Tg Vomitò, rimandando alla quotidianità con cui gli italiani si identificano), e Pier Francesco Pingitore, che al “Bagaglino” sceglie le soubrette. Per Marco Giusti questo esercito di guest star, assieme all’esperienza collaudata di Neri Parenti nell’elaborazione di “situazioni visive”⁶⁸ comiche (come la scena al circo e quelle con Salvi, anche se si esagera con quelle di “cacca e di corsa al bagno”⁶⁹) servirebbero a ravvivare una serie di meccanismi narrativi vecchi e pesanti e una formula che, a differenza dell’anno precedente, sembra “improvvisamente logora”, “un’impostazione a scatole non comunicanti”⁷⁰ imposta dalla produzione e impossibile da non cambiare per i capitoli successivi.

⁶⁷ Molinari M., (2004), in “Segnocinema”, n. 129, 51.

⁶⁸ Giusti M., (2003), in “Il manifesto”, 21 dicembre 2003.

⁶⁹ *Ivi.*

⁷⁰ *Ivi.*

1.7. *Vacanze di Natale a Cortina*

Nell'intervista a Christian De Sica sul set di questo film, il critico Steve Della Casa nomina l'attore come "la costante" (Della Casa, 2017, 188) del genere, la persona che può dare la via di interpretazione più utile nella definizione del cinepanettone. Il critico sostiene anche la tesi della diversità di questo capitolo nei confronti di quelli immediatamente precedenti, dovuta in primis al ritorno in Italia (nel luogo delle origini, Cortina) dopo le vacanze all'estero, da cui ne consegue un cambiamento soprattutto nello stile di comicità, qui meno gestuale, universale, e più verboso, con riferimenti a situazioni e vicende dell'attualità italiana.

La critica dunque non trascura che, dietro una continuità di tematiche e personaggi, si palesa anche una rappresentazione della forte crisi economico-politica italiana di inizio anni '10, che comporta anche un consistente ripensamento dei limiti della comicità e di ricerca di un equilibrio sia nel contenuto sia nella forma del cinepanettone. Marzia Gandolfi pone una serie di questioni al lettore sul futuro di questo genere, suggeriti dall'essenza incerta e negoziatrice del capitolo, a cavallo tra tradizione e nuove tendenze. La novità risiede soprattutto nella "ripulitura nel linguaggio verbale (ed estetico)"⁷¹, che comporta una minore presenza di volgarità e riferimenti a bisogni corporali; quest'aspetto ricade poi nella caratterizzazione del protagonista, Roberto Covelli (stesso nome della famiglia presente nel capostipite), che rinnega il suo passato di traditore per dedicarsi più attentamente alla famiglia, anche se con la battuta finale "morto un papi se ne fa un altro" (citata anche da Federico Pontiggia e Anna Maria Pasetti de "Il fatto quotidiano", in maniera significativa all'inizio della loro recensione⁷², si presenta una sorta di

⁷¹ Gandolfi M., *Ripescando nella memoria del primo affresco natalizio vanziniano, il cinepanettone si rivolge all'attualità del Bel Paese*, in <mymovies.it>, 15/12/2011.

⁷² Pontiggia F., Pasetti A.M., in "Il fatto quotidiano", 16 dicembre 2011.

sospensione, di atmosfera indefinita da cui emerge comunque un bisogno urgente di risoluzione di quella “pochezza morale”⁷³ italiana messa in scena. L’autrice si chiede se la scrittura di un personaggio che colleziona in un’agenda le sue conquiste lascerà spazio nei prossimi capitoli a nuove dinamiche (oltre all’amante che esce dalla finestra e il proletario che desidera abitudini e tendenze dei borghesi), o se prevarrà ancora l’importanza della cronaca, che nel film viene esasperata e condotta verso intenti di assoluzione del pubblico. Nel complesso Gandolfi definisce questo episodio come “una pochade di fine impero”⁷⁴, riferendosi al lavoro produttivo di De Laurentiis cominciato nel 1983, che qui, se non si conclude definitivamente, trova la chiusura di una sua fase importante, che vede la fine dell’ottimismo e del benessere degli anni ‘80, e l’inizio della “tensione sullo spread e dell’Italia post - berlusconiana”⁷⁵ (individuando quindi nel contesto storico-economico un importante tratto caratterizzante della saga). Tuttavia, come suggerisce Davinotti Jr., non mancano forzature, dettagli tecnici che vogliono rimandare a tutti i costi ai fasti del genere, come l’inserimento della canzone “Maracaibo”, e che rendono una “chimera”⁷⁶ il tentativo di ricreare atmosfere di un’altra epoca.

Nella fine di un’era Pontiggia e Pasetti notano l’eterno ritorno della location di Cortina, che assieme all’episodio con Ricky Memphis rappresenta quel “ritorno al futuro”⁷⁷, un altro reboot di *Vacanze di Natale*, ma anche del seminale *Vacanze D’Inverno*, di cui ritroviamo, dopo il personaggio di Nino D’Angelo in *Vacanze di Natale 2000*, la situazione della vincita fortunata (e qui anche dell’offerta last minute) che consente al ceto basso di ergersi momentaneamente allo stesso livello dei ricchi. Se per Paolo D’Agostini de “La Repubblica” il personaggio di Memphis, oltre a rinnovare un “must

⁷³ Gandolfi M., *Ripescando nella memoria del primo affresco natalizio vanziniano, il cinepanettone si rivolge all’attualità del Bel Paese*, in <mymovies.it>, 15/12/2011.

⁷⁴ *Ivi.*

⁷⁵ *Ivi.*

⁷⁶ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

⁷⁷ Pontiggia F., Pasetti A.M., in “Il Fatto Quotidiano”, 16 dicembre 2011.

sordiano”⁷⁸, presenta un velo di malinconia insolita rispetto al resto di tutte le altre battute incentrate sui doppi sensi (prevarrebbe l’utilizzo del verbo “dare”), Marco Giusti e Francesco Lomuscio considerano l’attore come una sorta di erede della romanità impersonata da Mario Brega nel capostipite, un discendente che vediamo interfacciarsi con membri di una classe sociale più agiata. Vip (Emanuele Filiberto), personaggi della televisione (Simona Ventura), e dello sport (Cesare Prandelli), incontrano fortuitamente nel corso del film la coppia formata dall’attore romano e da Valeria Graci (anche lei celebre personaggio televisivo, di “Zelig”, che però non impersona sé stessa), facendo rosicare la sorella di lei e suo marito (altri due comici di “Zelig”, Katia Follesa e Giuseppe Giacobazzi); per Lomuscio l’episodio presenta un’”intelligente sguardo sugli incontri-scontri tra diverse classi sociali”⁷⁹, mentre Davinotti Jr. bocchia la scrittura, a causa di un “copione debolissimo”⁸⁰, in cui anche il protagonista dell’altro episodio, Dario Bandiera, non mostra sufficiente verve. Giusti ironicamente sottolinea che le novità di questo capitolo si contano sulle dita di una mano, e di certo non solo rilevanti per un rinnovamento del genere, ma si limitano solo alle battute sulla prostata di De Sica (che rispecchiano anche l’invecchiamento dell’attore) e la battuta finale sul papi; inoltre accende un curioso dibattito sull’entità di un’espressione recitata dal figlio d’arte, ovvero “pelo di palla”: per il critico la negoziazione del termine utilizzato (dato il mancato utilizzo di una parolaccia più pesante) rende quest’uscita cartooresca, creando l’effetto comico per la consapevolezza di voler edulcorare un confronto sul tradimento che nella realtà avrebbe dato luogo a ben altre parole. Nel suo “Diario critico semiserio” Giusti, pur non ritenendolo originale, considera il film più solido dei precedenti, “dove tutto torna e non ci sono buchi narrativi” (Giusti, 2013, 250), sempre con lo stile della pochade con sprazzi di satira politica (in primis il ministro, probabilmente leghista, che deve far firmare l’accordo per il gasdotto ad un magnate russo), e

⁷⁸ D’Agostini P., in “La Repubblica”, 16 dicembre 2011.

⁷⁹ Lomuscio F., *Vacanze di Natale a Cortina, recensione del film con Christian De Sica*, in <cinema.everyeye.it>, 14/12/2011.

⁸⁰ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

valorizza le performance di De Sica, Ferilli e Memphis, ma considera gli altri attori come “figurine di contorno” (Giusti, 2013, 250).

Francesco Lomuscio fa notare la regia di Parenti, ancora una volta concentrata su gag meccaniche che riprendono i nascondigli e le scivolate dei suoi capitoli di Fantozzi, nonché la creazione di sketch basati sul misunderstanding, come la “divertentissima sequenza telefonica d’antologia”⁸¹, in split screen, che ricorda il confronto sul dente da strappare via in *Vieni Avanti Cretino* (qui invece si parla di palle da tennis e pippe nel gioco).

Giorgio Carbone di “Libero” invece nota il calo di budget, di idee e di risate, giudicando negativamente la crisi d’identità del personaggio di De Sica (che non riprenderebbe più Sordi ma il padre Vittorio, in qualità di “”trombeur” al tramonto”⁸² e della schiera di comici televisivi assorti occasionalmente ad attori, mentre Alessandra Levantesi Kezich de “La Stampa” afferma che in questo capitolo c’è “meno chiasso”⁸³ del solito, collegando questo tono più posato alla crisi economica.

Tra le novità dell’episodio con i comici di Zelig si può infine notare un profondo contrasto non solo tra le abitudini di ricchi e poveri, ma anche tra la spensieratezza delle vacanze dei primi, che si preoccupano solo di contare gli invitati, e i sotterfugi dei secondi, costantemente desiderosi di rivalsa sociale, attraverso l’apparenza da ostentare tra pari.

⁸¹ Lomuscio F., *Vacanze di Natale a Cortina, recensione del film con Christian De Sica*, in <cinema.everyeye.it>, 14/12/2011.

⁸² Carbone G., in “Libero”, 15 dicembre 2011.

⁸³ Levantesi A.K., in “La stampa”, 16 dicembre 2011.

1.8. *Amici come prima*

Nel 2017 Paolo Ruffini firma la regia di un'antologia del cinepanettone, *Super Vacanze di Natale*, raccogliendo una personale catalogazione, con diversi criteri di sequenze ritenute meritevoli e rappresentative del genere. Martina Barone considera nella sua recensione questo titolo come la prima di due operazioni che hanno implicitamente segnato la morte della saga vacanziera, nel primo caso con un collage, un best of che ne ripercorre la storia e i momenti migliori, mentre il secondo, *Amici come prima*, partirebbe come un'operazione studiata a tavolino per riconquistare il pubblico perso e gli incassi di un tempo, unendo di nuovo la coppia Christian De Sica - Massimo Boldi; l'idea sarebbe dunque quella di far risorgere dalle sue ceneri il genere, dopo la separazione produttiva dei due attori, con l'ultima performance assieme in *Natale a Miami*. L'autrice accusa subito il film di debolezza nel contenuto, nonché di una patina nostalgica che inganna lo spettatore, attraverso soprattutto l'utilizzo di canzoni sentimentali del momento "in contrasto - e perciò inadeguate - con il presente"⁸⁴, che creano un effetto straniante, e una sceneggiatura più strutturata in atti che in precedenza; la trivialità sarebbe sempre il tratto caratterizzante del film, che non rinuncia al tradizionale meccanismo di "escort, lingue di fuori, blow - job e schiaffi sul sedere"⁸⁵, e alla conclusione di ogni scena con una parolaccia. Barone lo ritiene un'occasione mancata, dato che con una scrittura più brillante e volta all'introspezione in particolare del protagonista sarebbe uscita una commedia più originale e meritevole, ma offre comunque una lettura di questa reunion come una metafora del percorso artistico dell'attore romano, stretto nel ruolo che l'ha

⁸⁴ Barone M., *Amici come prima, recensione del film*, in <cinematographe.it>, 15/12/2018.

⁸⁵ *Ivi*.

reso famoso e costretto all'imbroglio per mostrare comunque il suo talento di show man.

L'attenzione nella caratterizzazione dei personaggi è valorizzata invece da Elisabetta Bartucca, che ritiene la volgarità e gli ingredienti del cinepanettone secondari rispetto ad una narrazione che presenta “meccanismi chiave della commedia degli equivoci”⁸⁶ (in questo caso lo scambio d'identità e il travestimento) e una marcata evoluzione dei personaggi, che combina riferimenti a celebri film (come *Tootsie* e *Quasi amici*); in particolare l'alchimia è data dal dialogo tra l'istrionismo di un De Sica con protesi e parrucca (che ricorderebbe *A qualcuno piace caldo*) e la splastick comedy di Boldi, tra “improbabili corse in sedia a rotelle...e urletti”⁸⁷, in un'atmosfera malinconica che omaggia solo superficialmente capitoli precedenti del filone, senza però appartenervi (solo l'inizio in piano sequenza da videocassetta, con “Masterpiece” dei Gazebo, sarebbe il vero filo conduttore). Gabriele Niola si focalizza sul figlio d'arte, ritenendo il titolo “più un film di De Sica che un cinepanettone”⁸⁸, in cui vige un trattamento della sessualità “mutevole e fluido”⁸⁹, diverso da quello unilaterale del maschio traditore che sbava di fronte alle donne: l'amicizia virile si rivela un'alternativa salvifica alla famiglia come aggregazione limitante, mentre il protagonista cambia prospettiva, e se all'inizio considera il travestimento una posizione limitante e umiliante, solo dopo aver subito body shaming “inizierà a sentirsi realizzato”⁹⁰ e ad incorporare il destino delle donne (non interpretando, da tradizione hollywoodiana degli uomini travestiti, solo un ruolo, come il protagonista di *Tootsie*). Un altro discorso sulla sessualità viene presentato attraverso il personaggio del figlio, omosessuale non dichiarato e riconosciuto senza pregiudizi dalla famiglia (il critico ricorda la correzione che fa il padre con il termine “moderno”, esattamente come nella scena del capostipite in cui viene scoperto dal padre), e assieme a quella del protagonista, la scrittura dei

⁸⁶ Bartucca E., *Recensione di Amici come prima: per Boldi e De Sica, un cinepanettone nel segno di Tootsie*, in <movieplayer.it>, 19/12/2018.

⁸⁷ *Ivi*.

⁸⁸ Niola G., *Amici come prima è molto meglio di un cinepanettone*, in <wired.it>, 12/12/2018.

⁸⁹ *Ivi*.

personaggi sarebbe complice, di modo tale che il pubblico “non deride i protagonisti, ma ride con loro”⁹¹; l’autore afferma che il filone ha considerato nella maggior parte dei casi la sessualità come una minaccia, con Boldi costantemente perseguitato da uomini e De Sica redarguito nei suoi tradimenti, e raramente ha fatto un discorso che non considerasse l’eterosessualità come unica opzione: in questo caso i ruoli si scambierebbero, con Boldi carnefice da tenere a bada e De Sica uomo dignitoso che “scopre nuovi orizzonti”⁹².

Per Rocco Moccagatta di “FilmTv” invece l’emersione di temi cari all’attore e regista romano, come “l’insofferenza per i ruoli codificati e il travestimento/travestitismo” (Moccagatta, 2018, 21) (si veda *Bellifreschi e Anni 90*), non salva il film dall’essere una mera operazione produttiva di reunion richiesta dai fan, che avrebbe potuto concentrarsi maggiormente sui corpi comici. Se quest’ultimo infatti sostiene che un piano sequenza sul borghese protagonista e una “mdp isterica e ubriaca” (Moccagatta, 2018, 21) su un Boldi sopra le righe non bastino ad allontanare il disagio dallo spettatore, Niola considera “messe in scena bene”⁹³ le gag della coppia, grazie alla regia non accreditata di Brando De Sica.

Paola Casella aggiunge anche un sottotesto misogino trascurato, dato che le tre donne principali del film sono “avide e opportuniste”⁹⁴, non mostrerebbero neanche in un momento umanità, mentre le altre sono “solerti cameriere o corpi sospesi nella pole dance”⁹⁵; il messaggio sarebbe quello della preferenza del lato femminile presente negli uomini piuttosto che in ogni donna, anche se il rapporto tra Boldi e De Sica sarebbe sempre stato un “bromance pronto a mettere in secondo piano mogli e amanti”⁹⁶.

Sia Casella che Moccagatta notano l’essenza metacinematografica del film, che utilizza come motore della trama il ritrovamento di un’atavica amicizia e ironizza anche sull’invecchiamento: entrambi analizzano l’inquadratura finale

⁹⁰ *Ivi.*

⁹¹ *Ivi.*

⁹² *Ivi.*

⁹³ Niola G., *Amici come prima è molto meglio di un cinepanettone*, in <wired.it>, 12/12/2018.

⁹⁴ Casella P., *Una commedia dalla forte valenza cinematografica che ricomponne lo storico duo e inciampa sulla (ir)rilevanza dei ruoli femminili*, in <mymovies.it>, 11/12/2018.

⁹⁵ *Ivi.*

che svela la finzione, mostrando la troupe, ma se la scrittrice di “mymovies.it” considera il momento, con i bloopers successivi, una prova documentale del consolidamento di un lungo sodalizio, il secondo ironizza sulla trovata, paragonandolo al finale de *I tre volti della paura*; da quest’ultimo punto di vista l’opera mostrerebbe troppe pretese di autorialità, quando si configurerebbe soltanto come semplice fan service che gioca con la memoria dello spettatore (si cita la domanda di Boldi, che appena vede De Sica si chiede se si siano già visti da qualche parte, ad esempio a Miami o in India).

⁹⁶ *Ivi.*

1.9. *Natale a 5 stelle*

Le stesse motivazioni assumono in base al giudizio di due critici una valenza sia positiva sia negativa, ovvero la satira politica e lo stile da pochade con battute rozze. In una doppia recensione della rivista “FilmTv” Rocco Moccagatta rappresenta il pollice in alto, ritenendo il film capace di configurarsi allo stesso tempo come “radicato nel presente e nell’Italia attorno a noi” (Moccagatta, 2018, 20) e fuori dal tempo nell’unità di luogo dell’albergo in cui le porte si aprono e chiudono continuamente, avendo come principali riferimenti Lubitsch e Guitry e presentando una serie di attori secondari e climax vari nella storia e nei tic. Mauro Gervasini invece pone il pollice in basso, lamentandosi di una stanca riproposta della formula che prevede equivoci e trivialità, e ritenendo la cornice politica attuale soltanto una serie di luoghi comuni, in particolare sul premier Conte “sorvegliato a vista da uno dei due vice” (Gervasini, 2018, 20).

Due visioni diverse di quello che dovrebbe mettere in scena il genere comico costruiscono già un quadro discorsivo esauriente su un altro oggetto anomalo, se collocato nel filone del cinepanettone. Il film sul piano della distribuzione è il primo ad essere su una piattaforma, Netflix, e non in sala, come nota Alessandro Anibaldi su “quinlan.it”: il colosso streaming, dopo aver ospitato autori come Alfonso Cuarón e Alessio Cremonini, avrebbe anche “privatizzato”⁹⁷ l’esperienza di visione di un prodotto commerciale natalizio, ponendo non solo una questione da studiare sull’esercizio cinematografico, ma anche una questione critica su come il genere si evolva, e chi (produttori, autori e distributori), con quali obiettivi e fino a che punto si voglia capovolgere gli

⁹⁷ Anibaldi A., *Natale a 5 stelle*, in <quinlan.it>, 07/12/2018.

stilemi ormai dati per morti. Infatti Elisabetta Bartucca avvia la sua recensione con una richiesta, “non chiamatelo cinepanettone”⁹⁸, che avrebbe pronunciato anche lo sceneggiatore Enrico Vanzina, dopo aver ceduto il testimone della regia a Marco Risi in seguito alla morte del fratello Carlo Vanzina: una dichiarazione di intenti chiara, che vorrebbe portare nuova linfa alla comicità italiana, distaccandosi da una definizione che racchiude pregiudizi, un’etichetta negativa. Tuttavia la critica non fa sconti, e ricorda in molti casi quanti elementi dei precedenti film si ripetano senza apparenti variazioni significative: Gervasini non ne può più dell’amante nascosta nell’armadio e degli ammiccamenti sessuali (in questo caso di “una micidiale comparsata di Rocco Siffredi” (Gervasini, 2018, 20)), accusando come peccato più grave la scrittura forzata in ogni passaggio, che distingue il cinema popolare dei padri da questa commedia nazional-popolare. Anche per Bartucca è una commedia “ridotta a caricatura di sé stessa”⁹⁹, mentre Anibaldi vede i limiti narrativi soprattutto nella prima parte, che “fatica terribilmente a decollare”¹⁰⁰ a causa dei pochi attori, moltiplicati poi nel secondo segmento (la coralità riuscirebbe ad aumentare il ritmo, con il meccanismo classico di “Arlecchino servitore di due padroni”, in questo caso impersonato da Ricky Memphis). Moccagatta afferma che questo non sarebbe il primo caso in cui si continua a tentare il cinepanettone in malo modo, “sotto mentite spoglie” (Moccagatta, 2018, 20), e individua nella regia la vera potenzialità aggiuntiva nel genere: Risi avrebbe un’“elegante messa in scena” (Moccagatta, 2018, 20), con la virtù di annullare sé per l’amicizia con Carlo Vanzina, che avrebbe dovuto dirigerlo. Per Ilaria Ravarino la messa in scena è una semplice alternanza di campi e controcampi, mentre la direzione degli attori tende ad un tono sopra le righe, in un progetto “già nato a rischio obsolescenza”¹⁰¹, con una rappresentazione della donna non madre come oggetto da desiderare e conteso (togliendo dunque dall’attualità questioni di genere, e trascurando organizzazioni a difesa delle donne).

⁹⁸ Bartucca E., *Recensione di Natale a 5 stelle: Netflix e Vanzina tra politici, cadaveri e sberleffi*, in <movieplayer.it>, 07/12/2018.

⁹⁹ *Ivi*.

¹⁰⁰ Anibaldi A., *Natale a 5 stelle*, in <quinlan.it>, 07/12/2018.

Secondo Davinotti Jr. la regia è priva di quella “spigliatezza”¹⁰² che aveva Vanzina, facendo pesare allo spettatore una prima parte introduttiva e d’ordinanza, e annoiarlo una volta capito il classico meccanismo di botta e risposta dopo il ritrovamento del cadavere del falso babbo natale. Due noti dolenti del film per il critico sarebbero “un casting deludente”¹⁰³, con un Massimo Ghini che dà il massimo in coppia con il malinconico Ricky Memphis (il primo avrebbe dimostrato più talento comico da spalla, nei film precedenti con De Sica), e con attori secondari dimenticabili, ed una cornice di attualità politica che non va oltre ai “richiami facili”¹⁰⁴; infatti vi è il ricorso a nomi facilmente identificabili (come quelli di Salvini e Di Maio), e citazioni di luoghi comuni (come il governo del cambiamento e il patto del Nazareno), che sarebbero specchi di un’epoca dominata dai talk-show giornalistici.

Ad incrementare l’idea di “un’infelice ibridazione”¹⁰⁵ contribuisce l’operazione di adattamento del soggetto della commedia teatrale di Ray Cooney *Out of order*, giudicato negativamente da Bartucca, poiché “stravolto a favore di una contestualizzazione”¹⁰⁶ nella politica italiana, che risulta superficiale, non priva di forzature e momenti meno riusciti, in cui vige la “presa in giro”¹⁰⁷ al posto di una satira più feroce. L’operazione del film sarebbe quindi semplicemente la sostituzione dell’italiano medio con un’aggregazione di personaggi protagonisti della politica, o comunque legati ad essa (il giornalista de “Le iene” a caccia di scoop, la parlamentare del PD a cui hanno imposto occhiali finti per sembrare intellettuale, mogli e mariti), mantenendo le stesse dinamiche di “storie di corna, donne tradite o all’occorrenza desiderate..., scambi di persona”¹⁰⁸.

Anibaldi evidenzia un merito sul modo di affrontare la politica italiana: ovvero quello di essere l’unico film a “mettere alla berlina il nuovo sistema di

¹⁰¹ Ravarino I., *Un instant movie sulla politica italiana drammaticamente incapace di superare l’estetica vanziniana anni 80*, in <mymovies.it>, 07/12/2018.

¹⁰² Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

¹⁰³ *Ivi.*

¹⁰⁴ *Ivi.*

¹⁰⁵ *Ivi.*

¹⁰⁶ Bartucca E., *Recensione di Natale a 5 stelle: Netflix e Vanzina tra politici, cadaveri e sberleffi*, in <movieplayer.it>, 07/12/2018.

¹⁰⁷ *Ivi.*

potere”¹⁰⁹, trovando la classicità nella stratificata realtà contemporanea. La scelta di Budapest non sarebbe casuale, e richiamerebbe quella città come obiettivo di benessere effimero che era al centro dell’attenzione nel genere dei telefoni bianchi negli anni ’30 (detto anche “commedia all’ungherese”, di cui il film costituirebbe una riattualizzazione). Infatti coloro che governano verrebbero rappresentati come dei semplici “miracolati che cercano di approfittare della situazione”¹¹⁰, e i cui portavoce più espliciti sarebbero il portaborse Memphis, minacciato di essere rispedito a Guidonia, e la moglie del primo ministro, interpretata da Paola Minaccioni, che non si capacita del ruolo agiato in cui deve solo presenziare; lo spirito del film sarebbe dunque pessimista e non qualunquista, parlando di una condizione umana sempre desiderosa di ottenere il massimo con il minor sforzo possibile, e il film rifletterebbe in maniera lucida su un paese che in politica si è buttato a destra (un elemento che accomuna Italia e Ungheria).

Sabato ritiene la caratterizzazione dei personaggi come la scrittura di caricature che toccano argomenti attuali attraverso “situazioni paradossali”¹¹¹, come il personaggio di Martina Stella che si chiede come possa essere attuabile un reddito di cittadinanza senza soldi, oppure lo sberleffo nei confronti dell’inglese di Renzi; il risultato sarebbe più verosimile del previsto nel descrivere la classe politica, ma ciò non allontanerebbe l’attenzione da “l’interpretazione artefatta di alcuni attori”¹¹², che impedirebbe la riuscita di un “felice revival di un genere ormai stantio”¹¹³. e darebbe luogo ad una farsa noiosa e prevedibile.

¹⁰⁸ *Ivi.*

¹⁰⁹ Anibaldi A., *Natale a 5 stelle*, in <quinlan.it>, 07/12/2018.

¹¹⁰ *Ivi.*

¹¹¹ Sabato C., *Natale a 5 stelle: recensione del film Netflix*, in <cinematographe.it>, 05/12/2018.

¹¹² *Ivi.*

¹¹³ *Ivi.*

1.10. *In vacanza su marte*

La questione editoriale viene messa in rilevanza da Francesco Alò nella video recensione di “badtaste.it”: la principale natura problematica del film sarebbe la presa di distanza dalla caratterizzazione nuova della coppia volta alla gentilezza di *Amici come prima*, dato che in questo caso, soprattutto con il personaggio di De Sica, si tornerebbe ad una ferocia verbale e ad un cinismo fuori tempo massimo. Il critico si dichiara destabilizzato di fronte al passaggio dal concierge leggiadro della prima reunion al “trucidone”¹¹⁴ della seconda, che tratta male chiunque e dedica a ciascuno almeno una parolaccia. Alò dunque individua questo secondo ritorno della coppia come un’idea dalla realizzazione non riuscita (dichiara che era entusiasta quando De Sica gli ha rivelato il concept, inerente al figlio che ritorna dal buco nero sotto le sembianze di Boldi), colpevole soprattutto di una mancata costruzione di gag sugli oggetti futuristici, e di una normalizzazione della location fantascientifica di Marte¹¹⁵.

Valerio Sammarco si chiede già nel sottotitolo della sua recensione su “cinematografo.it” se sia il caso di poter lanciare la nuova definizione di “telepanettone”¹¹⁶: la causa di forza maggiore del Covid ha costretto il film all’uscita sulle piattaforme on demand, e per il critico l’unica funzione che avrebbe questo prodotto è quella di rinfocolare una tradizione natalizia che senza i suoi attori feticcio lascia alquanto indifferente il pubblico occasionale,

¹¹⁴ Alò F., *In vacanza su marte, la recensione*, in “badtaste.it”-“youtube.com”.

¹¹⁵ *Ivi*.

assicurando così la resistenza “dell’inutilmente necessario”, in “un già visto imbarazzante, ai limiti del commovente”¹¹⁷; ma lo spettatore, secondo il critico, non cadrebbe in sentimenti di indulgenza di fronte alla solita reiterazione di equivoci, gag e volgarità. Paola Casella considera “irrimediabilmente logorata”¹¹⁸ la formula, e ritiene che il film fallisca nel tentativo di aggiornarla, poiché incolla una sottotrama di una coppia di influencer (che devono mantenere la loro immagine pulita e amorevole, nascondendo i tradimenti), e sparge vari riferimenti a social media e al genere trap, cercando maldestramente di avvicinarsi al pubblico più giovane; nell’articolo di “mymovies.it” inoltre si individua un buco di sceneggiatura nello sviluppo dell’idea principale sulla mutazione del figlio in Boldi: il primo in questo nuovo corpo perderebbe la sua identità e acquisirebbe il comportamento e i tormentoni dell’attore milanese, non sapendo ad esempio come utilizzare il cellulare, e ritrovandosi un accento marcatamente lombardo, quando in precedenza non lo aveva.

Francesco Belliti di “nocturno.it” definisce il progetto “un livello 3 di ridicolo frutto di una scomposizione”¹¹⁹, poiché sembra che il regista Neri Parenti abbia visto la parodia di *Boris - Il film, Natale nello spazio*, e abbia pensato di poter divertire realizzando un gioco di scatole cinesi, una satira della satira; per il critico l’operazione sarebbe fallimentare in partenza, poiché solo un’imitazione senza una precisa dichiarazione di intenti (si pongono varie proposte di obiettivi del film, come la chiusura di un cerchio, il semplice omaggio, o la consapevolezza dell’impossibilità di girare in altre mete turistiche, escludendo la terra). Tutto sarebbe in funzione di “un precoce effetto nostalgia”¹²⁰, trascurando la coerenza della trama e stancando già dalle prime parolacce, anche se la stessa “factory della comicità italiana”¹²¹ avrebbe attuato recentemente, con *Sotto il sole di riccione* e *Lockdown all’italiana*, tentativi

¹¹⁶ Sammarco V., *In vacanza su marte*, in <cinematografo.it>, 11/12/2020.

¹¹⁷ *Ivi.*

¹¹⁸ Casella P., *Una commedia obsoleta che ripete fino allo sfinimento la formula del cinepanettone vanificando ogni tentativo di aggiornarla*, in <mymovies.it>, 14/12/2020.

¹¹⁹ Belliti F., *In vacanza su Marte*, in <nocturno.it>.

¹²⁰ *Ivi.*

¹²¹ *Ivi.*

rispettivamente di rinnovamento e di registrazione dell'attualità, seppur in maniera maldestra (si afferma che il cinema popolare debba andare in altre direzioni meno conosciute). Filippo Zoratti arriva a considerare l'insistenza della formula (data per morta) permeata di un alone politico: ricordando il successo di Checco Zalone, dovuto ad un "cinema edulcorato e ripulito"¹²², solo apparentemente trasgressivo e caratterizzato da un intento didattico di fondo, e il sentimentalismo dei *Colpi di fulmine* e *Colpi di fortuna* (dalla stessa regia e attore protagonista di quest'ultima vacanza), l'autore pensa che gli autori siano consapevoli del risultato, e che l'abbiano concepito come rappresentante di una "nostalgica realtà parallela"¹²³ in cui il contemporaneo è solo zavorra. In questo caso il disinteresse per l'attualità avrebbe il semplice scopo, che "ha qualcosa di rivoluzionario e di vivacemente trasgressivo"¹²⁴, di educazione ai vecchi stilemi, nella speranza di conquistare i giovani spettatori, come si fece con i loro padri.

L'ambientazione sul pianeta rosso non viene sottovalutata da Giuseppe Gariazzo di "duels.it", che giudica positivamente il film, ritenendolo un "curioso oggetto cinefilo"¹²⁵, un b-movie in cui il pretesto del viaggio nello spazio viene superato e inglobato dall'esperienza umana, con tutti i suoi vizi e capitalismo annesso (ricreazioni di città, hotel, catene alimentari); in particolare Marte assumerebbe una doppia natura: quella interna della cupola, in cui si svolgono le solite situazioni, e quella esterna da cui bisogna proteggersi, e il cui artificio è volutamente dichiarato dalla mano sicura di Parenti, che gestisce il repertorio del cinema di fantascienza a basso budget con "sobrietà e classicità"¹²⁶, omaggiandolo attraverso la grafica dei titoli ed il gusto per gli effetti digitali dei fondali.

Per molti critici Milena Vukotic sarebbe una vera e propria vittima della sciattezza del film, e l'unica che si salverebbe tra i dimenticabili attori secondari: Casella descrive la sua interpretazione come la sola in grado di

¹²² Zoratti F., *In vacanza su marte*, in <spietati.it>, 21/01/2021.

¹²³ *Ivi.*

¹²⁴ *Ivi.*

¹²⁵ Gariazzo G., *In vacanza su marte di Neri Parenti e i vizi degli italiani in gita*, in <duels.it>, 19/12/2020.

aggiungere “grazia comica e tenerezza”¹²⁷ ad un prodotto privo di entrambe, ricordando la sua esperienza nel ruolo di Pina in vari *Fantozzi*.

Nel complesso l’eterno ritorno di icone traccia ancora una zona liminale nell’evoluzione del genere, che tentando di ramificarsi in nuove forme non può che guardare al passato, soprattutto nei tratti caratterizzanti che hanno reso celebri gli attori protagonisti, nonostante i corpi non possano più rendere credibili determinate maschere (soprattutto legate all’appetito sessuale).

¹²⁶ *Ivi*.

¹²⁷ Casella P., *Una commedia obsoleta che ripete fino allo sfinimento la formula del cinepanettone vanificando ogni tentativo di aggiornarla*, in <mymovies.it>, 14/12/2020.

CAPITOLO 3

VACANZE DI NATALE '95, L'INIZIO DELLA FORMULA

Per una prima spiegazione di cosa significasse, nel periodo di uscita, questo capitolo della saga, è esauriente una recensione dalla struttura e dal contenuto insoliti, scritta da Aldo Fittante per la rivista "Duel": se l'inizio dello scritto chiarisce l'ordine del titolo in questione, il quarto di una serie ormai riconosciuta soprattutto dai titoli in cui cambia l'anno (i precedenti sono *Vacanze di Natale*, *Vacanze di Natale '90* e *Vacanze di Natale '91*), nelle righe successive vi è la denuncia di una sorta di "delirio critico" (Fittante, 1996, 20), un campanello di allarme che attesta opinioni e schieramenti pericolosi sullo stile comico (e che meriterebbe più attenzione dell'analisi del film stesso). Nel cuore dell'articolo si fanno gli esempi di altri autori, dividendoli in quelli più interessanti (Marco Giusti, Roberto Silvestri, pur talvolta non condividendo il pensiero) e quelli meno (Tullio Kezich e Gian Luigi Rondi, "i quali hanno perso l'ennesima occasione per stare zitti" (Fittante, 1996, 20)), mentre nei due estremi si commenta il ruolo degli attori e l'esito delle loro performance; da una parte Fittante individua De Sica per la quarta volta come protagonista

assoluto, dall'altra colloca Boldi come co-protagonista "bravo" (Fittante, 1996, 20), precisando che questa è la sua terza presenza nella serie, e che nel corso del film segue il personaggio principale. Inoltre attua un paragone con *Selvaggi* dei fratelli Vanzina (nel caso di '95 autori solo del soggetto), giudicando quest'ultimo un mero "veicolo-Mediaset" (Fittante, 1996, 20), ed affermando ironicamente che il capitolo vacanziero in confronto "sembra *Rocco e i suoi fratelli*" (Fittante, 1996, 20); con queste provocazioni il critico pone l'attenzione sul medium televisivo, ormai compenetrato con quello del cinema, e che causa, nel risultato del film ambientato su un'isola deserta, la creazione di un ibrido che non si può identificare con nessuno dei due media, impossibile da definire e svilente per il mestiere del critico cinematografico, quando per '95 ammette il divertimento offerto dagli attori e dalla regia, ma non lo ritiene comunque degno di analisi approfondite e trasversali, considerando il caos di parole scritte come riflesso di un'epoca confusa, in cui tutto è in corso di definizione.

Tuttavia anche Kezich offre un tipo di analisi incrociata, nelle sue due recensioni delle commedie natalizie italiane associate dalla rubrica "Prime Film" de "Il Corriere della Sera": nel caso di '95 rivendica il diritto alla risata liberatoria, essendo consapevole che l'apprezzamento soprattutto di Boldi gli costerà eterna riprovazione da parte dei colleghi, mentre di fronte a *Selvaggi* pone un quesito di opposte definizioni (prodotto usa e getta o metafora dell'establishment italiano meritevole di analisi), lasciando ai posteri il difficile responso, e limitandosi ad evidenziare delle frecciate non gentili nei confronti dell'allora presidente del consiglio Silvio Berlusconi (elemento insolito dato il marchio "Medusa"). In entrambi i casi anche qui il critico lascia spazio ad elementi esterni all'analisi del solo testo filmico, discutendo su ruolo, luoghi comuni e ambiente del proprio mestiere (descrivendo in particolare gli sguardi inquisitori degli altri in reazione alla sua noncuranza nella risata scomposta), oppure imbastendo un discorso sulla differenza di budget e lingua tra le produzioni americane e italiane; infatti ipotizza una messa in scena più appariscente in mano ad una produzione ad alto budget e sottolinea le criticità del doppiaggio in un caso come *Ace Ventura*, poiché impedisce la percezione

completa degli “accenti recitativi” (Kezich, 1995, 38) (a differenza della varietà di inflessioni dialettali nella commedia italiana corale). Pur valorizzando la performance di Boldi, ritenendolo “uno dei più grandi attori del momento” (Kezich, 1995, 38) e con talento da vendere, giudica spontanea l’osservazione del profondo contrasto tra i due protagonisti, rappresentanti di due caratteri agli antipodi, e le cui vicende si intrecciano: la grinta di un De Sica sempre più aggressivo, un “Sordi involgarito e aggiornato all’era permissiva” (Kezich, 1995, 38) che potrebbe provocare un certo disagio nello spettatore, si confronta con un Boldi all’insegna dell’innocenza, di un bambino “sia pur smalziatissimo e sporcaccione” (Kezich, 1995, 38) che può contemporaneamente fare qualsiasi trivialità ed avere sinceramente a cuore la salvaguardia della propria bambina; il tutto mostrerebbe leggerezza grazie alla mimica dell’attore, nonostante il personaggio ricorra a svariate volgarità verbali e fisiche (dalle parolacce a precise categorie sociali alla presa finale dei genitali di De Sica, fino alla “discesa della morte” con un water e le passeggiate senza veli).

Fabio Bo de “Il Messaggero” e Davinotti Jr. sono altri difensori della prova attoriale di Boldi: se il primo considera quest’ultimo l’unico aspetto che si salva del film, ritenendolo più meritevole rispetto a un De Sica che ripete senza variazioni un carattere “smanioso, intrattabile, sgraziato”¹²⁸, il secondo valorizza tra i due proprio il bonario Boldi, che dimostrerebbe il consolidamento di un “personaggio ben delineato e divertente”¹²⁹, con il modello più di Villaggio che di Totò e la capacità di uscire dalla precedente categorizzazione nella banalità, dato che un tempo veniva considerato “un sempliciotto, privo di umorismo”¹³⁰. A penalizzare lo stile invece è Simone Emiliani in un numero di “Film - tutti i film della stagione”, che considera il risultato dell’attore come cristallizzato in un’imitazione del romano burino (si cita come esempio il personaggio di *Fratelli D’Italia*), ed in generale stanca la riproposta della contrapposizione tra il personaggio milanese e quello romano,

¹²⁸ Bo Fabio, in <Il Messaggero>, 24 dicembre 1995.

¹²⁹ Davinotti Jr. M.M.J. *L’impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

¹³⁰ *Ivi*.

che possiede ancora, assieme agli altri capitoli, un "sopravvento contenutistico" (Emiliani, 1996, 14-15); altri peccati consisterebbero nella mancanza di fantasia dei loro nomi fittizi (Boldi ha lo stesso nome in *Yuppies*) e soprattutto nell'abbinamento della comicità con la volgarità, a cominciare dal famigerato incontro sotto la doccia, con "i due protagonisti nudi che hanno un contatto epidermico prima che verbale" (Emiliani, 1996, 14).

La nudità è un elemento che viene evidenziato da Deborah Young di "Variety", individuando il "disrobed acting" (Young, 1996, 128) come tratto caratteristico di molti attori del film: infatti vediamo diversi teatri di questo aspetto, tra cui una lotta nel fango femminile, la sauna e sempre la scena della doccia, in cui "a homosexual encounter is explicitly pantomimed" (Young, 1996, 128); l'autrice individua dunque una sorta di tradimento di quei ruoli familiari dei due accennati ad inizio recensione, limitando però l'interpretazione dello sketch ad una presa in giro gratuita e sciocca nei confronti della sessualità non conforme agli stereotipi dell'italiano medio (uno dei termini con cui definisce il film infatti è "homophobic" (Young, 1996, 128)). Più generoso è il giudizio della recensione dell'"Annuario del cinema - Stagione 1995-96", inerente ad una rappresentazione della "complicità maschile"¹³¹ in grado di prendere nuove strade e suggestioni, attraverso soprattutto la costruzione di sequenze caratterizzate da "suspense comica e visiva"¹³²; lo stile registico si concentrerebbe proprio su uno sguardo che passa attraverso corpi e battute, privilegiando la fluidità piuttosto che la frammentazione (anche qui si cita l'incontro in doccia, e quelli in cui dialogano individui diversi tra di loro, come Boldi con Luke Perry e De Sica che si separa dalla moglie nella casa di montagna). La comicità visiva è ben voluta anche da Emiliani (gli oggetti sarebbero al centro dell'attenzione ad esempio nelle sequenze della discesa sul sanitario e delle imitazioni dei due sul tavolino), ma non la ritiene tale da salvare il risultato complessivo di tutti i comparti, vedendo questi spezzoni come dei "lampi nel buio" (Emiliani, 1996, 15). Giuseppe Cozzolino e Carmine Treanni di "Nocturno" affermano il primato del film nel filone,

¹³¹ *Vacanze di Natale '95*, in <Annuario del cinema - Stagione 1995-96>, 122.

¹³² *Ivi*.

ovvero della coppia come protagonista assoluta e affiatata, e individuano il loro merito di conoscere l'uno i tempi comici dell'altro, completandosi in un mescolamento di "comicità a forte connotazione regionale" (Cozzolino, Treanni, 2005, 39), che rassicura lo spettatore occasionale e desideroso di risate immediate.

I due critici considerano il capitolo come uno specchio autentico del "pressapochismo imperante negli scombussolati "Anni Novanta"" (Cozzolino, Treanni, 2005, 39), preferendo le vacanze dei due comici ad altre conclamate incursioni autoriali, e individuando la nuova serialità come unico tentativo di prosecuzione della tradizione satirica e graffiante della commedia all'italiana dei vari Risi, Monicelli e Steno (con protagonista quell'"italietta-piccolo borghese di fine millennio" (Cozzolino, Treanni, 2005, 39)).

Ricorre spesso nelle recensioni dell'epoca l'aggettivo "solito" per rendere l'idea di come il film sia stato scritto: Mario Molinari di "Segnocinema" ad esempio racchiude in esso la formula che prevede l'intreccio di episodi, il tono greve (l'omosessualità sarebbe il principale bersaglio), gli interpreti contrapposti e le località turistiche, con l'unica variazione dell'obiettivo delle "parodie facilone"¹³³ (in questo caso si cita *Cruising* e *Proposta Indecente*) e l'"aggiunta calcolata"¹³⁴ del divo di *Beverly Hills 90210*, il cui target è la teenager. Emiliani invece elenca come principali ingredienti ricorrenti nella saga della vacanze gli alberghi in, le hit musicali del momento e le donne affascinanti, ma precisando che rispetto ai due capitoli precedenti "qualche passo in avanti c'è stato" (Emiliani, 1996, 15), grazie alla regia attenta al comparto visivo di Neri Parenti (avendo conservato l'esperienza dei *Fantozzi*), e alla caratterizzazione credibile della figlia, interpretata da Cristiana Capotondi, che rimanderebbe ad una "novella Ambra" (Emiliani, 1996, 15), in riferimento alla trasmissione televisiva di successo "Non è la Rai". Tuttavia viene criticata negativamente la rappresentazione del divo, con rallenty e volto privo di espressività, e nel complesso l'intento generale di realizzare un ritratto socio-economico dell'Italia si tradurrebbe nella semplice realizzazione di

¹³³ Molinari M., in "Segnocinema", n. 81, 1996, 55.

¹³⁴ *Ivi*.

“annuari filmati” (Emiliani, 1996, 15), lontani dalla grammatica cinematografica e attenti solo ad intercettare le mode. Se per Davinotti Jr. la scrittura avrebbe tra i difetti un’“idea scandalosamente riciclata”¹³⁵ (la proposta fatta a De Sica), ma la coppia di protagonisti sarebbe meglio di un’“ammucchiata incongruente di attori”¹³⁶, Deborah Young arricchisce il campionario di aggettivi per descrivere il film, con i suoi “sexist,..., provincial and stale” (Young, 1996, 128), oltre all’“homophobic” sopracitato; il critico di “Variety” sostiene che il pubblico di massa si possa identificare con i personaggi e che il coinvolgimento mentale richiesto allo spettatore sia inferiore a quello di un gameshow televisivo, delineando un quadro di superficialità e volgarità gratuita nella commedia commerciale italiana (“commercial Italian comedy at its nadir” (Young, 1996, 128)), pur notando l’attenzione tecnica, che si riscontrerebbe nelle sequenze delle piste da sci di Aspen e nell’utilizzo di successi musicali disco e pop.

Un’analisi del film che presenta più spunti di riflessione su precise tendenze e tematiche intraprese è presentata da Roberto Frini, nella sua monografia su Neri Parenti, partendo da una premessa: i detrattori di Parenti non attuerebbero soltanto un giudizio estetico e morale, ma avrebbero soprattutto un pregiudizio nei confronti dell’accezione del cinema comico popolare e di massa, secondo il vecchio concetto di cinema di regime ed oppio dei popoli, in cui le situazioni plateali la fanno da padrone. Ora, anche sposando questa considerazione, l’unica accusa ingiusta ad un film come questo sarebbe quella di presentare un contenuto pernicioso per il pubblico, dato che la finzione è esibita e crea volutamente un “effetto straniante” (Frini, 2005, 64). L’autore nota, a cominciare da un’osservazione di Mereghetti secondo cui “per una volta il film di Natale prodotto da Aurelio De Laurentiis fa almeno ridere”¹³⁷, che questo capitolo introduce nella saga la “”schizofrenia” creativa” (Frini, 2005, 65) di Parenti, che si traduce in una cifra dissacrante (come si può evincere dall’inizio con il presepe, in cui Boldi rompe verbalmente, in maniera prosaica, la

¹³⁵ Davinotti Jr. M.M.J. *L'impressione di Marcel M.J. Davinotti Jr.*, in <davinotti.com>.

¹³⁶ *Ivi.*

¹³⁷ Mereghetti P., *Vacanze di Natale '95*, in <Mereghetti - Dizionario dei film>.

sacralità del contesto). Questa impostazione avrebbe le sue due principali direttrici nelle scelte di caratterizzazione dei personaggi e nell'atmosfera generale; nel primo caso il film presenta dei rapporti umani problematici (soprattutto uomo-donna), con due "uomini/bambini, che si rifiutano di crescere, che vogliono continuare a giocare" (Frini, 2005, 66), e pertanto fautori di dinamiche infantili, come il viaggio romantico per il divo. Nel caso di Boldi il focus sarebbe il terrore verso la sessualità vista come perdita dell'innocenza, che lo spinge ad essere protettivo, perennemente preoccupato dei movimenti della figlia, mentre De Dica incarnerebbe un tipo di adolescente, in fase di transizione e di sperimentazione con l'altro sesso. Per quanto concerne lo stile dato alle vicende, emergerebbe per la prima volta nel cinepanettone la creazione di una "dimensione allucinata", di un "incubo (comico, ovviamente) che non ha mai fine" (Frini, 2005, 67), dato dalla trasfigurazione grottesca delle paure di questi personaggi: Frini afferma che l'operazione risulta essere l'opposto di quella della commedia sexy, con cui il regista si è formato, poiché filtra l'erotismo in un'atmosfera "viziata" e quasi cupa" (Frini, 2005, 68), da cui nascono personaggi sopra le righe, mostri del quotidiano (come la signora dell'aereo, figura materna che mette ansia a De Sica); la reazione dei protagonisti di fronte a questi sarebbe sempre violenta, ma questo comportamento gli si ritorcerebbe contro in maniera significativa e meccanica (come accade a Boldi con i coperchi della spazzatura, utilizzati come arma contro un poliziotto); l'inettitudine e le false speranze porterebbero dunque ad un comportamento schizofrenico, costringendo ad indossare maschere e "fingendo anche a sé stessi" (Frini, 2005, 68). Considerando i doppi come uno dei temi ricorrenti del cinema parentiano, l'autore cita anche il riferimento a *La pretora* di Lucio Fulci, per l'escamotage delle sorelle gemelle dal diverso carattere (che ritorna in *Natale in India*), e la pochade *Le pillole di Ercole* per l'intreccio.

Nel volume "Destra e sinistra nel cinema italiano" gli autori Christian Uva e Michele Picchi dedicano un paragrafo del capitolo sugli anni novanta ai film di Neri Parenti, sottolineando le tendenze politiche rilevabili nei suoi cinepanettoni, oltre alcuni suoi stilemi: anche qui si ricorda il cambio di regia

dai Vanzina a quest'ultimo, che avrebbe radicalizzato degli aspetti del filone, spingendolo "verso l'inesorabile morte per autoconsunzione" (Uva, Picchi, 2006, 165). Gli autori giudicano l'operazione autoriale avviata con *Vacanze di Natale '95* non solo come sfruttamento degli elementi di costume e comici per trarre maggior profitto possibile, ma soprattutto come una "trasformazione sul piano ideologico" (Uva, Picchi, 2006, 166), che ha preso atto dell'atmosfera mortuaria e autodistruttiva dei sequel di Fantozzi, contestualizzandola questa volta non nella fazione dei perdenti, ma in quella dei loro antagonisti classisti e dominanti; la valenza di denuncia sociale data dalla marginalità e anarchia di Fantozzi lascerebbe spazio ad un'accettazione ed esaltazione della mostruosità dei vincenti, mentre il regista si manterrebbe coerente al suo stile. La celebrazione di "istinto, forza, vigore contro ciò che è sentimento, ragione, fragilità" (Uva, Picchi, 2006, 167) è incarnata dal personaggio di De Sica, volto all'esuberanza e protagonista seriale dell'aspetto vincente (a tal punto che il film si identificherebbe, secondo gli autori, in una sorta di Christian De Sica Show), che travolge anche il milanese Boldi. Questa maschera permetterebbe soprattutto la realizzazione di una volgarità comica sparata all'improvviso, che dopo il doppio senso e l'equivoco lascia lo spettatore con un'unica interpretazione della battuta, accanto alla slapstick comedy rappresentata da un Boldi che "ammorbidisce anche la peggiore parolaccia" (Uva, Picchi, 2006, 167). L'alta borghesia con annesso vestiario, come il completo col fazzoletto simile a quello del padre Vittorio De Sica, impersonata dall'attore romano, che combinerebbe lo snobismo sordiano con la sfacciataggine di Gassman, sarebbe in contrasto anche con la caratterizzazione dei Vanzina vista in *Vacanze di Natale*, in cui il suo personaggio si mostra più debole e drammatico. Nel complesso il personaggio, rafforzando le sue scorrettezze anche nei seguiti e con diversi nomi, sarebbe l'emblema di "una destra retriva" (Uva, Picchi, 2006, 168), fautrice di didascalici dualismi sociali, come l'uomo contro la donna, o l'istinto contro il razziocinio, con cui il regista darebbe vita ad un nichilismo totalizzante, configuratosi come la sua precisa cifra autoriale. Parenti si sforzerebbe comunque, attraverso soprattutto i diversi caratteri dei protagonisti, di bilanciare la carica reazionaria al politically correct, ma con

diversi esiti: se in *Fratelli D'Italia* è presente una scena che si potrebbe definire di sinistra, in cui la violenza verbale viene giustificata dalla rivalse del proletario contro i classisti, che si lasciano andare a considerazioni estreme sulla razza dei poveri, in '95 è preponderante il “domatore De Sica” (Uva, Picchi, 2006, 168), che deve organizzare le sue attrazioni ed è il vice del regista; mentre l'episodio di Boldi si ammantava di una morale familiare e le sue situazioni ricordano il cabaret, il figlio d'arte dà luogo con le sue uscite ad un cambiamento di tono, lanciando critiche crudeli alle categorie deboli, storicamente difese dalla sinistra (afferma brutalmente in faccia ad un omosessuale la sua delusione nel vederlo al posto della bella moglie, e in discoteca arriva alla conclusione che anche le ragazzine sono delle poco di buono, mentre Boldi vuole difendere la purezza di sua figlia). Remo Proietti, con il suo vizio per il gioco d'azzardo, sarebbe “la perfetta incarnazione del personaggio-canaglia” (Uva, Picchi, 2006) per cui l'attore dimostrerà da qui in poi una sorta di ossessione, riproponendo un trattamento diviso tra la cafonaggine e il dandismo, che conserva l'avversione verso la cultura di sinistra (in *Natale in India* il protagonista cialtrone Fabio De Tassis è in contrapposizione con il figlio Nelson, promotore delle regole civiche ed ecologista). Uva e Picchi concludono il paragrafo affermando che la tendenza inaugurata da questo capitolo, caratterizzata da una costante aria politica (che viene espressa anche dalla presenza ingombrante di oggetti simbolo di una certa destra mediatica, come i programmi televisivi), sarebbe da leggere come si presenta, nel suo schematismo elementare e senza filtri, e così facendo capace più di altri di “incidere disinvoltamente sul piano del costume sociale e dell'immaginario politico” (Uva, Picchi, 2006, 172).

Per quanto concerne le letture più recenti sul film, e considerando l'ambito delle video recensioni pubblicate su YouTube, si potrebbero confrontare due scuole di pensiero: il fandom, di cui possiamo ritenere uno dei rappresentanti Paolo Innocenti, e la tendenza alla stroncatura, che ha in Frusciante uno dei più seguiti divulgatori. Confrontando i due discorsi, se la prima fazione tende a ricordare l'originalità delle battute, la verve degli interpreti e le particolarità di alcune sequenze, la seconda si pone in maniera più combattiva e assolutoria,

inglobando lo schieramento politico come tratto negativo e accusando il film di essere derivativo e ripetitivo nella struttura narrativa e nelle tematiche. Entrambi tuttavia precisano la collocazione qualitativa del capitolo in relazione alla saga, con conclusioni opposte, dato che per il primo è “uno dei cinepanettoni più riusciti”¹³⁸ e per il secondo è “uno dei cinepanettoni più brutti”¹³⁹. Innocenti non perde occasione per citare aneddoti sul film, che incrementano il carattere originale della commedia, sempre attenta alle tendenze e alle mode del momento (un esempio è l’origine dell’idea, che Neri Parenti ha tratto da un episodio della serata dei Telegatti, in cui una ragazzina, premiando Luke Perry, diceva che suo padre non avrebbe dovuto sapere di un eventuale viaggio con lui¹⁴⁰). Lo youtuber da una parte elogia i set pieces costruiti dalla coppia di attori, individuando il talento di De Sica nella capacità di recitare cose volgarissime con eleganza, di rompere all’improvviso il romanticismo (nel dialogo con la moglie), e quello di Boldi nel suo essere cartoon (come nella discesa della morte), mentre dall’altra descrive lo stile di Parenti come “surreale ai massimi livelli”¹⁴¹, segnato dall’esagerazione in un mix di slapstick e comicità di battuta (fulminante e cattivissima nella scena di rivelazione del falso Babbo Natale ai bambini). L’unico difetto si riscontrerebbe nel fatto che tutti parlino in italiano, considerata la località di Aspen, in Colorado (il vizio del regionalismo si riscontrerebbe anche nei titoli successivi), una scelta che comporta da parte dello spettatore un’alta sospensione dell’incredulità.

Frusciante precisa subito che non ci troviamo di fronte a nessuna novità in caratterizzazione dei personaggi (“il solito milanese, il solito romano”¹⁴²) e nello stile da pochade anni ‘40, riscontrabile nell’episodio della moglie con sorella gemella, se non che il ritmo del film dato da Parenti sia inesistente e

¹³⁸ Innocenti P, *Non solo cinepanettoni: Vacanze di Natale 95*, in <YouTube.com>.

¹³⁹ Frusciante F., *Patreon: Vacanze di Natale '95 (1995) di Neri Parenti - Minirece richiesta da Lea02*, in <YouTube.com>.

¹⁴⁰ Parenti N. (2020). *Due palle...di Natale*, Roma, Gremese Editore.

¹⁴¹ Innocenti P, *Non solo cinepanettoni: Vacanze di Natale 95*, in <YouTube.com>.

¹⁴² Frusciante F., *Patreon: Vacanze di Natale '95 (1995) di Neri Parenti - Minirece richiesta da Lea02*, in <YouTube.com>.

televisivo, con “fotografia orribile e montaggio sgangherato”¹⁴³. La principale critica a sfavore del film sarebbe quella di non presentare nessun contrasto nella messa in scena delle relazioni tra i personaggi, dato che tutto quello che fa l’italiano medio, anche le cose peggiori, verrebbero perdonate, e le donne sarebbero considerate come persone che devono stare al loro posto, il tutto con una recitazione sempre sopra le righe. Inoltre il risultato complessivo si configurerebbe in una “forza berlusconiana, che trasforma il cinema in barzelletta”¹⁴⁴, con volgarità gratuita e poche gag riuscite tra le tante; in particolare l’episodio con Boldi sarebbe all’insegna dell’idiozia, e anche la presenza del “cartonato”¹⁴⁵ divo di turno Luke Perry sarebbe soltanto una trovata commerciale forzata, già in lieve ritardo rispetto al successo di *Beverly Hills 90210*.

I due critici sono degli esempi di due fazioni dal pensiero chiaro, con due concezioni diverse del medium cinematografico, di quello a cui dovrebbe aspirare, e dei suoi confini entro cui può operare. Se da una parte vi è una maggiore flessibilità sulle tipologie di struttura narrativa e di linguaggio utilizzato nella sceneggiatura e nello stile registico e produttivo, dall’altra vige un’attenzione verso le inferenze esterne, sia di altri medium (tra cui la televisione è sempre la più strettamente collegata e intrecciata, soprattutto nella tipologia di comunicazione immediata e volta al pubblico di massa), sia di politica e costume, il cui forte schieramento compromette la qualità del titolo e la tipologia di operazione, talvolta concentrata più sulle probabilità di riscontro economico che di ricerca culturale su forma e contenuto. Le varie comunità della critica si ampliano anche attraverso applicazioni recenti e popolari come “Letterboxd”, in cui gli utenti curano diari delle proprie visioni, segnando date, liste, film da vedere e commenti/recensioni. La forma della recensione è flessibile a tal punto da poter trovare commenti di poche parole fino ad articoli con più righe di testo: nel caso di ‘95 molte reviews si fermano a considerazioni che si concentrano anche su un solo aspetto o dettaglio del film,

¹⁴³ *Ivi.*

¹⁴⁴ *Ivi.*

¹⁴⁵ *Ivi.*

come al “plop nella doccia”¹⁴⁶ in riferimento alla scena della doccia (momento che ha segnato la sospensione della sua visione) o il fantasma di Berlusconi identificato con tutti i vizi messi in scena¹⁴⁷, o ancora il vezzeggiativo di Boldi “cipollino”¹⁴⁸ nei confronti di Luke Perry. Le argomentazioni si riducono spesso ad un solo elemento caratterizzante, ma vi sono anche alcune letture insolite, come il paragone con il videoclip proposto da un utente non italiano (“Last Christmas music video meets cheap Revenge of the Nerds jokes”¹⁴⁹), e altre conclusioni sul focus del film, come quella della recensione con più like sulla storia d’amore tra i due protagonisti, che nella scena finale sarebbero “finalmente liberi da vincoli, possono fuggire insieme”¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Amarcordable, in <Letterboxd.com>.

¹⁴⁷ Jack_burton09, in <Letterboxd.com>.

¹⁴⁸ Christianascone, in <Letterboxd.com>.

¹⁴⁹ Minh Nguyen, in <Letterboxd.com>.

¹⁵⁰ Edoardo Rosso, in <Letterboxd.com>.

CONCLUSIONI

Nel mese di ottobre del 2023 è presente nelle sale italiane *The Palace*, il nuovo film di Roman Polanski, che ha deluso profondamente la maggioranza di critica e pubblico. Il paragone che ricorre più spesso nelle recensioni è quello con il filone del cinepanettone, citato anche da Gianni Canova nel suo editoriale sulla rivista “FilmTv”: il film sarebbe “un’operazione di mescolamento alto-basso mimetico”¹⁵¹, in cui una rappresentazione beffarda della borghesia, che fa riferimento ai maestri Bunuel e Renoir, convive con “trovate da cinepanettone”¹⁵². L’articolo ha scatenato un interessante e combattuto dibattito critico sul settimanale, prima con la risposta del direttore Giulio Sangiorgio, che ricorda la mission del settimanale di “pensare e far pensare il cinema”¹⁵³, favorendo il confronto dialettico (nel numero in riferimento dopo Canova è presente anche una recensione negativa di Roberto

¹⁵¹ Canova G., *Danse Macabre*, in “FilmTv”, n. 39, anno 31, p. 3.

¹⁵² *Ivi*.

¹⁵³ Sangiorgio G., *Piccola Posta*, in “FilmTv”, n.40, anno 31, p. 4.

Manassero), e poi con il “sassolino” di Paolo Mereghetti, che cerca di confutare le argomentazioni di Canova, precisando che “l’oggetto del contendere non è il giudizio su un film...ma piuttosto un più ampio ragionamento sulla critica”¹⁵⁴.

Il film di Polanski, una sorta di galleria degli orrori borghesi a cavallo tra commedia e tensione, con un costante sentore di morte e non catalogabile nella farsa, sembra avere in comune con i film natalizi soltanto il contesto spaziotemporale (il Capodanno in albergo ricorda *Vacanze di Natale 2000*), e qualche elemento scatologico; invece ciò che condivide maggiormente con la saga vacanziera è la ricezione critica, che cade nel problema dell’originalità e dell’appropriatezza, dato che la maggioranza non fa che confermare il modello argomentativo negativo proveniente dal Festival di Venezia, oppure perdere l’oggetto in analisi e ribadire le forme della critica più attendibili.

Il cortocircuito discorsivo dunque potrebbe essere un ulteriore spunto da cui partire per la ridefinizione dei parametri e delle priorità di quest’attività, mentre una conclusione che potrebbe portare il confronto tra *The Palace* e gli altri *Natale a...* è la questione sulla struttura narrativa e la messa in scena di una vacanza. Se da una parte abbiamo una deformazione grottesca di un soggiorno di lusso con protagoniste persone di alto rango, dall’altra abbiamo una parata disinteressata di maschere popolari. In entrambi i casi il *modus operandi* cinematografico non convince i più, e l’ombra temuta del filone è ormai inglobata come metro di paragone per ciò che deve essere evitato, ciò che è sbagliato sotto tutti i punti di vista, da quello ideologico a quello recitativo.

Una maggiore consapevolezza delle modalità critiche e delle analisi testuali utilizzate nella storia di questo filone potrebbe allargare gli orizzonti interpretativi e considerare quest’ultimo non come un blocco a sé stante, ma come un insieme di testi diversi, appartenenti a determinati contesti storici, con stili di regia e narrazione, inferenze mediatiche e metodi di recitazione.

¹⁵⁴ Mereghetti P., *Il sassolino*, in “FilmTv”, n.41, anno 31, p. 7.

BIBLIOGRAFIA

- Bakhtin M. (1965). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi.
- Bertolino M. (2005). *A spasso nel tempo*, in <Nocturno Dossier. Cinepanettone. Guida alla commedia natalizia>, p. 44.
- Bisoni C. (2013). *La critica cinematografica: un'introduzione*, Bologna, CLUEB.
- Bordwell D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge - Massachusetts, Harvard University Press.
- Bourdieu P. (1983). *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino.
- Bourdieu P. (2003). *Il mestiere di scienziato*, Milano, Feltrinelli.
- Brambilla G. (1997), in "Film", marzo/aprile 1997, in Di Marino B. (a cura di), *Premiata Ditta "Fratelli Vanzina"*, Alessandria, Falsopiano, p. 83.
- Brunetta G. P. (2007). *Il cinema italiano da <La dolce vita> a <Centochiodi>*, Bologna, Il Mulino.

- Bruni A. (2005). *Anni 90*, in <Nocturno Dossier. Cinepanettone. Guida alla commedia natalizia>, p. 20.
- Casetti F. (1975). *Per una definizione della critica cinematografica*, in <Ikona>, 92-94, pp. 97-117.
- Cavallaro G. B. (1976). *et al.* (a cura di), *Critici e autori: complici e/o avversari?*, Marsilio, Venezia.
- Caughie J. (1986). *Popular Culture: Notes and Revisions*, in C. Mac Cabe (a cura di), *High Theory/Low Culture*, Manchester, Manchester University Press, pp. 156-71.
- Corallo F. (1983). *Con <Vacanze di Natale> un artigianato d'alta scuola*, in <La gazzetta del mezzogiorno>, 30 dicembre 1983, p.16.
- Cozzolino G., Treanni C. (2005). *Vacanze di Natale 2000*, in <Nocturno Dossier. Cinepanettone. Guida alla commedia natalizia>, p.40; *Vacanze di Natale '95*, in <Nocturno Dossier. Cinepanettone. Guida alla commedia natalizia>, p. 39.
- Della Casa S. (2017). *Christian De Sica, attore*, in Ruffini P. (a cura di), *Super Vacanze di Natale. 35 anni di film di Natale*, Firenze, Mondadori Electa, pp. 188-189.
- De Marchi B. (1977). *Primi materiali per una teoria della critica cinematografica*, in <Bianco e Nero>, 3,4, pp. 5-6.
- Di Marino B. (2002). *Premiata Ditta "Fratelli Vanzina"*, Alessandria, Falsopiano.
- Eco U. (1963). *Diario minimo*, Milano, Bompiani.
- Emiliani S. (1995). *Film. Tutti i film della stagione*, n.19, pp. 13-15.
- Fittante A. (1996), in "Duel", n.34, p. 20.
- Foucault M. (1972). *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi.
- Frini R. (2005). *Neri Parenti*, Roma, Gremese Editore.
- Gariazzo G. (1998). *Andate e ritorni. Set, corpi (veri e falsi) raccordi*, in Di Marino B. (a cura di) *Premiata Ditta "Fratelli Vanzina"*, Alessandria, Falsopiano, p.43.
- Gervasini M. (2018). *Natale a 5 stelle*, in "FilmTv", n.49, anno 26, p. 20.

- Giusti M. (2013). *Vedo...l'ammazzo e torno*, Milano, ISBN edizioni.
- Jenkins H., Brunovska Karnick K. (1995) (a cura di), *Classical Hollywood Comedy*, London, Routledge.
- Kael P. (1996). *Raising Kane and other essays*, London-New York, Marion Boyars.
- Kezich T. (1995). *Sotto l'albero divertiamoci così, senza pudor*, in "Il corriere della sera", 23 dicembre 1995, p. 38.
- King G. (2002). *Film Comedy*, London, Wallflower.
- Kristeva J. (1982). *Powers of horror*, New York, Columbia University Press, p.4.
- Manzoli G. (2005). *Merry Christmas*, in <Nocturno Dossier. Cinepanettone. Guida alla commedia natalizia>, p. 48.
- Mancino A.G. (1996). *Con Boldi e De Sica a spasso senza spassarsela*, in <La gazzetta del mezzogiorno>, 20 dicembre 1996, p. 17.
- Menarini R. (2010). *Il cinema dopo il cinema: dieci idee sul cinema italiano 2000-2010*, Genova, Le Mani.
- Mereghetti P. (1999). *Il pesce democristiano*, in <Segnocinema>, 97, pp. 20-22.
- Mereghetti P. (2014). *100 capolavori della comicità italiana*, Milano, Baldini e Castoldi.
- Mereghetti P. (2017). *Il Mereghetti 2017*, Milano, Baldini+Castoldi, pp. 286, 355.
- Micciché L. (2002). *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- Moccagatta R. (2018). *Amici come prima*, in <FilmTv>, n. 51, anno 26, p. 21; n. 49, anno 26, p. 20.
- Morreale E. (2009). *L'invenzione della nostalgia: il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Roma, Donzelli.
- Morandini M. (2015). *Il Morandini 2015*, Bologna, Zanichelli.
- Morandini M. (2019). *Il Morandini 2019 (digitale)*, Bologna, Zanichelli.

- Negri G., Tanzi R.S. (2009). *Natale con i tuoi...Parenti*, in *Natale al cinema: da <La vita è meravigliosa> a <A christmas carol>*, Alessandria, Falsopiano, pp. 183-94.
- O' Leary A. (2013). *Fenomenologia del cinepanettone*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Pezzotta A. (2007). *La critica cinematografica*, Roma, Carocci Editore.
- Piccolo F. (2007). *Una tonnellata di equivoci*, in Id., *L'Italia spensierata*, Roma. Laterza, pp. 91-130.
- Pisati D. (2005). *Natale in India*, in <Nocturno Dossier. Cinepanettone. Guida alla commedia natalizia>, p. 50.
- Porro M. (1999). *Cinema, i comici non conquistano il Natale*, in <La gazzetta del mezzogiorno>, 25 dicembre 1999, p.39.
- Prédal R. (2004). *La critique de cinéma*, Paris, Armand Colin.
- Rossi F. (2006). *Il linguaggio cinematografico*, Roma, Aracne.
- Simoncelli G. (2008). *Il Natale non è più quello di una volta*, in *Cinema a Natale: da Renoir ai Vanzina*, Novara, Interlinea, pp. 185-189.
- Smart N. (1979). *The phenomenon of Chiristianity*, London, Collins.
- Sontag S. (1967). *Note su "Camp"*, in Id., *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori.
- Sorlin P. (1996). *Italian National Cinema 1896-1996*, London, Routledge.
- Truffaut F. (1988). *Il piacere degli occhi*, Venezia, Marsilio.
- Turner V. (1979). *Frame, flow and reflection: Ritual and Drama as Public Liminality*, in <Japanese Journal of Religious Studies>, 6 (4), pp. 465-99.
- Uva C., Picchi M. (2006). *Destra e sinistra nel cinema italiano*, Roma, Edizioni Interculturali.
- Vogler C. (1999). *Il viaggio dell'eroe*, Roma, Dino Audino.
- Young D. (1996). *Christmas Vacation '95*, in "Variety", January 15-21, p. 128.
- Zelati P. (2005). *Vacanze di Natale*, in <Nocturno Dossier. Cinepanettone. Guida alla commedia natalizia>, p. 11.

Zemon Davis Natalie N. (1978). *Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe*, in B.A. Babcock (a cura di), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 147-90.

RINGRAZIAMENTI

Per la realizzazione di questo progetto di tesi è doveroso ringraziare il relatore Prof. Claudio Bisoni, per l'attenzione nell'utilizzo dei termini e nell'appropriatezza delle frasi, e il correlatore Elisa Farinacci.

Ringrazio i miei genitori Michela Colasanzio e Ippazio Meleleo per il prezioso supporto e i nonni Carmine Colasanzio e Concepita Conte per l'altrettanto prezioso aiuto nelle ricerche in biblioteca di articoli e recensioni d'epoca.

Un vivo ringraziamento è diretto anche a tutti gli amici e parenti che a loro modo hanno contribuito al lavoro.