

Sordi prima di Sordi. Formazione e metamorfosi di una maschera italiana

FRANCESCA CANTORE

Alberto Sordi rappresenta uno dei fenomeni più riconoscibili e noti della cultura italiana del Novecento, un attore profondamente radicato nell'immaginario collettivo nazionale e associato a un repertorio di ruoli che incarnano gli archetipi e le contraddizioni della società italiana. Nonostante la sua indiscutibile centralità nella storia del nostro cinema, la figura di Sordi rimane sorprendentemente poco esplorata dagli studi sul cinema italiano, nazionali e internazionali¹. Se infatti la pubblicistica di carattere più divulgativo pare cogliere appieno il peso decisivo della sua figura nella comprensione degli snodi cruciali della società italiana, non può dirsi altrettanto per gli studi accademici. La letteratura di riferimento su Sordi è infatti composta in prevalenza da una vasta bibliografia di raccolte di aneddoti, biografie, interviste e compendi della sua filmografia, curati dai tanti personaggi del settore che ebbero modo di conoscerlo personalmente o di collaborare con lui.

¹ Gli studi accademici rimangono scarsi e frammentari. Si segnala un breve contributo di Mariapia Comand dei primi anni duemila che analizza il «divismo intermediale» di Sordi attraverso vari media: M. Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema in Italia (1930-1960)*, Marsilio, Venezia 2002, pp. 204-225. Tra le letture più interessanti, quella di Vittorio Spinazzola che riesce a delineare un ritratto complesso dell'attore, tenendo insieme notazioni sulla performance e la costruzione dei personaggi, con riflessioni di taglio più marcatamente socioculturali (dall'analisi del pubblico e dei consumi, alla ricezione critica del tempo): V. Spinazzola, *La comicità nuova del personaggio Sordi*, in Id., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 211-227. Il centenario della nascita (2020) ha prodotto nuove pubblicazioni, tra cui due volumi di Alberto Anile, basati su materiali d'archivio ma, nonostante ciò, Sordi è tradizionalmente relegato a note marginali nella manualistica e nella storia del cinema italiano. Cfr. A. Anile (a cura di), *Sordi segreto*, in «Bianco e nero», n. 592, 2018; Id., *Alberto Sordi*, Edizioni Sabinae, Roma 2020. Per un'analisi più articolata del fenomeno Sordi che intreccia lo spoglio di riviste, quotidiani e rotocalchi dell'epoca con l'esame dei personaggi cinematografici, alla luce degli studi di genere più recenti e dei dibattiti sulle stereotipie legate al carattere nazionale, si rimanda infine a F. Cantore, *Il trasformista. Alberto Sordi, l'Italia, il cinema*, Bulzoni, Roma 2023.

Questo limite, che riflette una tensione tra il suo immenso successo popolare e la circospezione critica verso un fenomeno ritenuto fin troppo commerciale, vale per l'intero arco della carriera di Sordi, ma appare ancora più marcato se si considerano gli esordi nel mondo dello spettacolo, anche per via di un apparato di fonti incerte e spesso contrastanti. Eppure, il periodo degli anni trenta e quaranta, con l'attività nel varietà, in radio e i primi ruoli cinematografici, offre una chiave di lettura fondamentale per comprendere le radici di alcuni tratti distintivi che sarebbero diventati centrali nella sua successiva produzione cinematografica. È proprio in questo contesto che iniziano a prendere forma pattern recitativi e "tipologie umane" specifiche: dunque non solamente strategie performative, ma anche archetipi di personaggi destinati a divenire emblematici.

Questo saggio intende esplorare le prime fasi dell'attività di Alberto Sordi, la sua ascesa nel mondo dello spettacolo, con l'obiettivo di rintracciare in quella stagione i germi degli elementi stilistici e tematici distintivi del "personaggio-Sordi". L'intento è dunque di mettere in luce la continuità che collega gli esordi al suo successivo consolidamento come icona nazionale, dimostrando come già negli anni della formazione fossero presenti i tratti che ne avrebbero determinato il destino artistico.

Formazione poliedrica: dal varietà alla radio

Per i primi quindici anni di carriera, Alberto Sordi si muove con grande versatilità tra diversi media, adattandosi alle mutevoli richieste del panorama artistico dell'epoca. Questa fase della sua formazione artistica è caratterizzata da incontri fortuiti e occasioni che nascono dal caso, frutto delle dinamiche culturali e spettacolari di quegli anni, dove il confine tra i diversi linguaggi artistici era ancora fluido e permeabile. Per comprendere meglio i suoi inizi, è utile ripercorrere alcune tappe di questo percorso.

La sua storia professionale inizia nel 1936 con un debutto teatrale tanto significativo quanto sfortunato. Grazie all'impresario Angelo Muzi, figura poco documentata del panorama teatrale milanese², il giovane Sordi sale sul palco del Gran Cinema Teatro della Pace di Milano con un numero comico che si rivela un completo fallimento: il pubblico resta impassibile davanti alle sue performance³. Questo fiasco iniziale avrebbe potuto segnare la fine prematura della sua carriera, ma Muzi intravede qualcosa di promettente in quel sedicenne determinato e gli offre una seconda chance come presentatore di spettacoli di

² Nelle biografie più antiche di Sordi è talvolta indicato come Muzio. Il giovane Alberto entra al suo servizio come «segretario-commesso-fattorino» e durante questo periodo di apprendistato gli confida le proprie ambizioni artistiche. Muzi decide di offrirgli l'opportunità di debuttare come comico in uno spettacolo in allestimento per la figlia ballerina, all'interno della compagnia Lorys Ballet. Cfr. G. Livi, *Alberto Sordi*, Longanesi, Milano 1967, pp. 36-37 e Anile, *Alberto Sordi*, cit., pp. 34-35.

³ La storia di quell'esordio fallimentare, in coppia con tale Gaspare Sponticchia, talvolta denominato Gaspare Cavicchi, è cosa piuttosto nota, la racconta lui stesso in un passaggio esilarante del memoriale pubblicato su «Settimo Giorno», 30 dicembre 1954, pp. 34-36.

varietà al teatro Dal Verme. In questo ruolo, Sordi si distingue immediatamente per un'interpretazione originale, riuscendo in breve tempo a conquistarsi una posizione di rilievo come attore comico, ballerino e cantante – dimostrando già quella poliedricità che diventerà il suo tratto distintivo.

Il 1938 segna un altro passaggio importante, Sordi vince un concorso di doppiaggio indetto dalla Metro-Goldwyn-Mayer, diventando la voce italiana di Oliver Hardy, del duo comico Stanlio e Ollio. Questo concorso nasceva da un'esigenza concreta di Hollywood: dopo l'avvento del sonoro, gli *studios* dovevano adattare le proprie produzioni per i mercati internazionali. La sfida era particolarmente complessa per Laurel e Hardy, che in *Muraglie* (*Pardon Us*, 1931) di James Parrott avevano sperimentato personalmente il doppiaggio multilingue. In sostanza, i due attori leggevano le battute tradotte da un gobbo, seguendo la fonetica scritta e tentando di imitare i suoni delle lingue straniere. Il risultato era inevitabilmente goffo: un accento fortemente marcato che divenne parte integrante del loro fascino comico. Proprio questa peculiarità creava un vincolo creativo per i doppiatori stranieri: dovevano riprodurre non solo il senso delle battute, ma anche quelle caratteristiche vocali artificiose, mantenendo così la coerenza comica dei personaggi originali.

Il successo ottenuto nel doppiaggio di Ollio apre a Sordi le porte dell'avanspettacolo. Debutta al teatro Augustus di Genova sotto lo pseudonimo di Albert Odisor – un anagramma del suo vero nome – specializzandosi nell'imitazione del personaggio che aveva contribuito a rendere famoso in Italia⁴. Qui conosce Aldo Fabrizi, che lo chiama nella sua compagnia. Il doppiaggio gli insegna l'importanza della voce come strumento espressivo, una lezione che porterà con sé quando inizierà a interpretare i suoi personaggi cinematografici, sempre caratterizzati da una particolare attenzione alla dizione e al ritmo del parlato.

È sempre il 1938 quando, nel corso di uno di questi spettacoli, viene notato da Guido Riccioli, che lo scrittura nella celebre compagnia Riccioli-Primavera, esperienza che lo porta a esibirsi per un'intera stagione in tournée attraverso l'Italia. Nonostante i ruoli marginali, in scena Sordi riesce sempre a catturare l'attenzione con le sue brillanti invenzioni comiche. Proprio in questo periodo, secondo quanto si racconta, avviene l'ennesimo incontro fortunato: attira lo sguardo del giovane Federico Fellini, allora poco più che ventenne, con il quale stringerà un sodalizio artistico e un'amicizia destinata a durare nel tempo⁵.

Questo periodo della sua formazione, così poco studiato, rappresenta un esempio della duttilità artistica di Alberto Sordi, capace di muoversi con naturalezza tra teatro, radio e musica, senza mai perdere la propria identità. Sono esperienze – quella teatrale nell'avanspettacolo e il lavoro sulla voce, nel doppiaggio e in radio – che rappresentano vere palestre dove affinare le basi della sua tecnica. In quella che può essere definita la prima biografia di Sordi, a proposito dell'esperienza in teatro, Grazia Livi scrive:

Il palcoscenico fu in quegli anni una lezione importantissima per il talento comico di Sordi. La sua vemente carica di sarcasmo aveva bisogno del pubblico per fissarsi, per trovare uno stile personale. Il cine-

⁴ Cfr. M. Spagnoli, *Alberto Sordi. Storia di un italiano*, Adnkronos Libri, Roma 2003.

⁵ Si veda per esempio A. Anile, *Anni di guerra e di teatro*, in Id., *Alberto Sordi*, cit., pp. 59-75.

ma, al confronto, era ancora *un esperimento pallido e incerto*, non mordeva nel suo talento, non lo aiutava a capire. A contatto con il pubblico Sordi sperimentò sul vivo i tempi della comicità che è unicamente per lui una questione di orecchio e di ritmo. «Infatti se un giorno sbagli un tantino il ritmo d'una battuta hai la sorpresa di non sentire arrivare la risata». Imparò a controllare la sovrabbondanza del suo temperamento, un certo eccesso di colore umoristico⁶.

Un esperimento pallido e incerto, è vero, ma il cinema resta per Sordi il vero obiettivo. Il mondo della rivista e delle compagnie teatrali, per quanto formativo, rimane sempre un po' estraneo rispetto al sogno di emergere sullo schermo.

Il debutto nel cinema: fisicità, voce e ritmo di uno stile in formazione

In parallelo all'attività nel varietà e in radio, Sordi cerca dunque le sue occasioni cinematografiche, ma le opportunità in questo campo rimangono limitate. Le sue prime prove attoriali sul grande schermo sono piuttosto marginali: piccoli ruoli come generico in una serie di film prodotti tra la fine degli anni trenta e i primi anni quaranta, molti dei quali oggi introvabili. Questi primi passi coincidono con la nascita e l'ascesa di Cinecittà, inaugurata nel 1937, che in quegli anni cominciava a delinearsi come il fulcro della produzione filmica italiana⁷.

Il primo film di una certa rilevanza in cui Alberto Sordi recita come coprotagonista è *I tre aquilotti* (1942), diretto da Mario Mattoli. Presentato fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia, di fronte a un pubblico composto prevalentemente da soldati, è anche il primo titolo in cui il suo nome compare – per lo più in modo fugace – sulle pagine della stampa⁸. Si tratta di un film di guerra che nasce con l'intento di celebrare l'Accademia aeronautica di Caserta. Per questa ragione alterna sequenze di manovre aeree, quasi in stile documentaristico, a una trama esile incentrata su tre giovani cadetti aviatori, i "tre aquilotti" del titolo.

Nato da un soggetto di Tito Silvio Mursino (pseudonimo di Vittorio Mussolini), *I tre aquilotti* si configura come un film di propaganda, che esalta lo spirito eroico dei giovani aviatori italiani durante la guerra. Tuttavia, nonostante l'intento celebrativo, l'ambiente cameratesco dell'accademia, il desiderio genuino di affermazione – sia professionale che sentimentale – dei cadetti, e gli scherzi tra compagni richiamano il clima leggero delle commedie hollywoodiane ambientate in accademie militari⁹.

⁶ Livi, *Alberto Sordi*, cit., p. 53. Corsivo mio.

⁷ Tra questi *Scipione l'Africano* (C. Gallone, 1937), *Il feroce Saladino* (M. Bonnard, 1937), *La principessa Tarakova* (M. Soldati, 1938), *La notte delle beffe* (C. Campogalliani, 1939), *Cuori nella tormenta* (C. Campogalliani, 1940).

⁸ G. Piovene, *La Mostra cinematografica di Venezia inaugurata da Goebbels e Pavolini*, in «Corriere delle Sera», 31 agosto 1942.

⁹ Solo per fare alcuni esempi di film statunitensi che inseriscono l'elemento romantico e commedico nel contesto delle accademie militari, si vedano *Here Comes the Navy* (L. Bacon, 1934), *A Yank in the R.A.F.* (H. King, 1941), *Tell It to the Marines* (G.W. Hill, 1926).

Sordi interpreta uno dei tre giovani protagonisti (Filippo), ma il suo ruolo rimane di supporto rispetto alle vicende più articolate di Carlo Minello (Mario) e Leonardo Cortese (Marco), quest'ultimo uno degli attori più popolari della sua generazione all'epoca. Nonostante la posizione defilata nel racconto, Sordi riesce a farsi notare da qualche critico attento. Gaetano Garancini sulle pagine de «L'eco di Venezia» ne parla come di «un giovanissimo promettente acquisto del nostro cinema [...], un bel ragazzo disinvolto, dotato di un viso mobile ed espressivo»¹⁰.

Eppure, in questa fase della sua carriera, Sordi non ha ancora sviluppato quel particolare stile attoriale e quella personalità cinematografica che lo avrebbero reso iconico. Egli stesso riconosce di essere stato inizialmente relegato a ruoli seri:

Mi davano solo parti serie perché io a quel tempo avevo la faccia normale, ero un bel ragazzino, avevo il fisico del giovane amoroso. I comici, invece, dovevano essere buffi, e infatti avevano tutti i dentoni, i bocconi, i capoccioni come Totò, Guido Riccioli o Aldo Fabrizi¹¹.

Anche per questa ragione, la performance di Sordi ne *I tre aquilotti* si mantiene – nei toni, nei modi, nei gesti – in linea con quella degli altri interpreti: sobria, misurata, priva di quei tratti distintivi che avrebbero caratterizzato il suo stile attoriale negli anni successivi. Eppure, a circa metà del film, si apre una piccola crepa, un indizio di cambiamento.

Durante un momento di svago, gli allievi mettono in scena uno spettacolo di varietà con numeri musicali e comici. Filippo non si esibisce ma compare unicamente per annunciare il numero comico di un compagno. Lo presenta, esce di scena, per poi rientra nuovamente ed annunciare il successivo. Con i suoi movimenti – l'incedere deciso, la postura caricata, l'uso espressivo della voce, gli occhi strabuzzanti – crea una forma di recitazione "dinamica", con una fisicità quasi ginnica. Questo breve intermezzo, che nei fatti sembra riecheggiare gli esordi di Sordi da presentatore al Dal Verme, dura solo pochi secondi. Eppure, in questa brevissima sequenza, nell'incedere e nelle movenze del personaggio, uno spettatore contemporaneo, conoscitore del cinema di Sordi, distingue una gestualità familiare, una traccia di quello stile che avrebbe definito la sua carriera futura.

La performance di Sordi che stiamo analizzando, può e deve essere letta anzitutto in chiave metatestuale: lo spettacolo inscenato dai cadetti diventa il pretesto narrativo che consente a Sordi di abbandonare temporaneamente la recitazione contenuta e misurata del suo personaggio per vestire i panni del presentatore "sopra le righe". Sebbene giustificata diegeticamente, questa improvvisa eccedenza espressiva, questa "recitazione atletica" fatta di piegamenti repentini, scatti improvvisi, slanci e corsette, può tuttavia avere una duplice radice.

Da un lato, se ne può individuare l'influenza nell'avanspettacolo, l'ambiente nel quale Sordi si è formato. In quel contesto, il corpo dell'attore era uno strumento espressivo fondamentale: le gag fisiche, i gesti esagerati e i movimenti comici servivano a coinvolgere un pubblico spesso eterogeneo e rumoroso, catturandone l'attenzione attraverso la presenza

¹⁰ G. Garancini, s.t., in «L'eco di Venezia», 30 agosto 1942.

¹¹ Livi, *Alberto Sordi*, cit., p. 47.

scenica. Dall'altro lato, però, questa gestualità sembra legata al presente storico del film, pare riecheggiare il linguaggio corporeo codificato durante il fascismo, in cui le manifestazioni ginniche, le parate e le pose marziali comunicavano ordine e potere. Sordi, pur trasformando quel repertorio gestuale in chiave comica, sembra recuperare alcuni elementi di questa teatralità fascista: il petto in fuori, l'incedere enfatico, i movimenti marziali che richiamano la ginnastica pubblica delle adunate.

Le prime declinazioni del personaggio amorale tra radio e cinema

Sebbene il cinema resti sempre il suo pensiero fisso, l'incertezza del mestiere lo induce a orientarsi verso un'attività più stabile, la radio, che diventa per lui uno spazio fondamentale di espressione creativa. Nel dopoguerra, l'attività di doppiatore gli apre nuove strade e lo consacra, alla fine degli anni quaranta, come uno dei più apprezzati e riconoscibili protagonisti radiofonici. Nel 1948 ottiene un programma settimanale in esclusiva, intitolato *Vi parla Alberto Sordi*, che mantiene per tre anni. Questo programma rappresenta una svolta cruciale: per la prima volta, Sordi «presta la voce a se stesso», come ricorderà in un memoriale pubblicato sulla rivista «Settimo giorno»: «Stavolta si trattava di una voce che portava il mio nome, non data in prestito»¹². Qui Sordi dà libero sfogo alla sua inventiva, mette a punto alcuni personaggi iconici, amatissimi dal pubblico: il Compagnuccio della parrocchietta, il Signor Dice, Mario Pio e il Conte Claro. Questi personaggi, come vedremo a breve, troveranno, con le necessarie trasformazioni, nuova vita all'interno della sua produzione cinematografica successiva. Per la radio Sordi inventa anche tutta una serie di «canzoncine senza pretese» che nascevano dalla volontà di rendere popolare e accessibile alla «gente qualunque» la canzone neomelodica italiana¹³. E dunque, parallelamente al successo radiofonico dei suoi personaggi, la casa discografica Fonit punta su di lui come cantante, permettendogli di incidere una serie di brani da lui stesso scritti.

Le esperienze accumulate nel teatro, nella musica e in radio durante quegli anni di gavetta torneranno a farsi sentire in modo nitido in diversi aspetti della sua attività successiva, a cominciare dalla suggestiva rievocazione metatestuale dell'avanspettacolo. Sordi tornerà più volte a quel microcosmo, popolato da artisti scalcinati, trasformisti e attori dal talento incompreso. Esempi emblematici sono *Gran varietà* (D. Paolella, 1954), in cui interpreta il celebre trasformista Leopoldo Fregoli, *Gastone* (M. Bonnard, 1960), un adattamento della pièce di Ettore Petrolini ambientata negli anni venti, e ovviamente il più tardo *Polvere di stelle* (A. Sordi, 1973), in cui questo legame raggiunge la sua massima espressione.

¹² A. Sordi, *Caro vecchio Ollio*, in «Settimo Giorno», 6 gennaio 1955, pp. 28-30. L'articolo è pubblicato integralmente in Anile, *Alberto Sordi*, cit., pp. 53-55.

¹³ M.A. Schiavina, *Alberto Sordi. Storia di un commediante: racconti, aneddoti e confessioni*, Zelig, Milano 1999, p. 43. Il volume è stato riedito di recente per Mondadori e leggermente ampliato: Ead., *Alberto racconta Sordi: Confidenze inedite su amore, arte e altri rimpianti*, Mondadori, Milano 2020.

Il film, diretto dallo stesso Sordi, ricostruisce con straordinaria sensibilità il mondo delle compagnie itineranti durante l'occupazione tedesca, intrecciando comicità e malinconia in una riflessione sul declino del teatro leggero di provincia.

Al di là di queste rievocazioni dirette – che costituiscono un contrappunto affascinante nella lunga carriera di Sordi e possono essere lette come un omaggio consapevole alle sue origini artistiche – emergono anche forme di continuità più sottili ma altrettanto significative: tracce profonde degli esordi che si intensificheranno negli anni successivi e che meritano di essere indagate con maggiore attenzione.

Proprio in questa prospettiva si collocano alcuni ruoli cinematografici degli anni quaranta, apparentemente marginali, ma rivelatori. Oltre a segnare un periodo di evoluzione nella sua performance, questo decennio offre infatti personaggi che già contengono in nuce alcuni tratti distintivi – dal cinismo al trasformismo, dalla spregiudicatezza all'adattabilità – destinati a diventare centrali nella sua galleria di tipi umani.

Il primo caso significativo è un film che per molto tempo è stato difficile reperire, *Il vento m'ha cantato una canzone*, una commedia musicale del 1947, diretta da Camillo Mastrorcinque. Qui Sordi interpreta uno dei giovani amici di una compagnia che cerca di affermarsi nel mondo della radio. Come ha notato anche Comand, non è un caso che la sua prima "apparizione" avvenga sottoforma sonora¹⁴: la voce di Sordi viene trasmessa da una radio, inquadrata a tutto schermo. Si tratta di un rimando implicito allo spettatore che probabilmente a quel punto, in quel momento storico, conosce meglio la sua voce che le sue sembianze. Allo stesso tempo è un dettaglio metatestuale che riflette già una consapevolezza nell'uso della sua immagine pubblica, in questo caso ancora fondata principalmente sulla sua riconoscibilità vocale.

Il film è costituito da pezzi musicali, cantati e ballati, e per quanto si tratti ancora di un ruolo diversissimo da quelli che siamo abituati a ricordare, ci sono già alcune caratteristiche che attraggono l'attenzione. Nonostante la leggerezza della trama musicale, il personaggio di Sordi si distingue infatti per una vena furfantesca del tutto assente tra gli altri ragazzi. Del gruppo di amici, è l'unico che si comporta in modo opportunistico: mangia a sbafo, chiede continuamente soldi in prestito e si lega a donne più mature, nella speranza di trarne vantaggi per la carriera. Questi atteggiamenti, pur rappresentati in chiave comica e ancora piuttosto bonaria, delineano una personalità ambigua che diventerà ricorrente nei personaggi di Sordi: uomini che oscillano tra il desiderio di affermazione personale e un'etica discutibile.

In *Sotto il sole di Roma* (1948), diretto da Renato Castellani, il personaggio interpretato Sordi potenzia quella carica negativa, tingendola con sfumature di malvagità. È la storia di formazione di un gruppo di giovani ragazzi romani sullo sfondo della Seconda guerra mondiale e dell'occupazione nazista. Prima ancora che per lo sviluppo della carriera di Sordi, di cui diremo a breve, è un film di grande rilievo per la storia del cinema italiano per il modo in cui anticipa, già di per sé, «nei modi, nella trama e nei personaggi quella che dieci anni

¹⁴ Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo*, cit., p. 211.

dopo sarà la "commedia all'italiana"»¹⁵. Non a caso il film è considerato il capostipite della stagione del cosiddetto neorealismo rosa, che infatti è quella fase transitoria tra neorealismo e commedia all'italiana. *Sotto il sole di Roma* mantiene del primo le ambientazioni reali, il racconto degli anni della guerra, gli attori presi dalla strada, ma al contempo ingloba elementi da commedia leggera – il racconto dell'adolescenza e del confronto generazionale – tipici del cinema popolare degli anni cinquanta.

Qui Sordi interpreta Fernando, un personaggio ancora una volta marginale ma che fa la sua comparsa in tre momenti specifici della narrazione. All'inizio è l'arcigno commesso di un negozio di scarpe, vittima degli scherzi dei ragazzi del quartiere. Con l'8 settembre e l'invasione nazista, si trasforma in un collaboratore dei tedeschi, dedito alla borsa nera e pronto a tradire i suoi connazionali pur di garantirsi la sopravvivenza. Denuncia infatti il gruppo di amici che si fingono prigionieri stranieri, costringendoli alla fuga nelle campagne laziali, dove vengono arrestati dai nazisti. Infine, con l'arrivo degli Alleati, Fernando cambia ancora una volta pelle, reinventandosi gestore di un dancing chiamato "Libertà".

Nel trasformismo di Fernando, nella sua capacità di adattamento, ma pure in questa sua parabola, che lo vede passare da vittima di scherno a spia vendicativa e infine ad arrampicatore sociale, si rintracciano i semi di tante figure successive: il piccolo impresario Alberto Nardi (*Il vedovo*, D. Risi, 1959), l'opportunista Rosario Scimoni (*L'arte di arrangiarsi*, L. Zampa, 1954), la star dei fotoromanzi Fernando Rivoli (di cui tra l'altro conserva il nome, *Lo sceicco bianco*, F. Fellini, 1952), Alberto il vitellone (*I vitelloni*, F. Fellini, 1953), il vigile Otello Celletti (*Il vigile*, L. Zampa, 1960) e di molti altri ancora.

Alla luce di ciò, è allora interessante che proprio questa proverbiale cattiveria, identificata come tratto distintivo della sua comicità, all'inizio fu tra i motivi del ritardo della sua affermazione nel panorama del cinema italiano. Una comicità cinica e sferzante, probabilmente troppo all'avanguardia per l'epoca che gli valse sonori fiaschi al botteghino, inducendo i produttori ad allontanarlo dai progetti. Decisivo in questo senso è un film come *Mamma mia che impressione!* (R. Savarese, 1951) che nasceva da un adattamento cinematografico di un personaggio radiofonico, il Compagnuccio della parrocchietta (evoluzione, a sua volta, di una figura concepita originariamente per il teatro): un giovane pedante, dal candore che sfiora il ridicolo, un ragazzo «che proviene dall'Azione Cattolica»¹⁶, per usare una definizione di Sordi. La sua peculiarità risiede nella cantilena infantile con cui si esprime e nell'ossessiva ricerca di perfezione morale che lo spinge a proporsi come modello di virtù, risultando paradossalmente goffo e irritante. L'originalità del personaggio catturò l'attenzione di Vittorio De Sica, tanto da indurlo a costituire con Sordi la P.F.C. (Produzione Films Comici), con l'ambizione di instaurare una solida collaborazione artistica. Il progetto, tuttavia, si concluse prematuramente: *Mamma mia che impressione!* rappresentò l'unica produzione della società, costretta alla chiusura dopo il deludente riscontro com-

¹⁵ G. De Vincenti, *Il dopoguerra di Castellani, Lattuada e Zampa*, in C. Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano in 15 volumi*, vol. VII, 1945-1948, Marsilio Edizioni di Bianco & Nero, Venezia 2001, p. 210.

¹⁶ Dichiarazione tratta dal documentario *I grandi del cinema italiano: Alberto Sordi* (D. Baglivo, 1995), già in T. Sanguinetti, *Il cervello di Alberto Sordi. Rodolfo Sonego e il suo cinema*, Adelphi, Milano 2015, ebook.

merciale del film, classificatosi all'85^o posto nella graduatoria degli incassi, con 95 milioni a sfruttamento ultimato¹⁷. L'insuccesso, tale da determinare una temporanea interruzione nella carriera cinematografica di Sordi, è attribuibile a molteplici fattori, tra cui l'eccessiva verbosità del personaggio – evidentemente più congeniale al medium radiofonico che a quello cinematografico – e soprattutto la natura stessa della figura rappresentata, che risultò indigesta alla maggioranza del pubblico. Nella trasposizione, della carica bonaria del boy scout dell'Azione Cattolica non restava più nulla. La versione cinematografica, al contrario, acuiva le connotazioni negative del "compagnuccio" radiofonico. Si poteva parlare di una nuova comicità, in anticipo sui tempi e che infatti all'epoca non colse quasi nessuno. In un desolante panorama di stroncature, si segnala come eccezione il punto di vista di Arturo Lanocita che, pur definendo Sordi un attore «scodinzolante» (che esaurisce spesso i suoi spunti umoristici) ed esprimendo nel complesso un giudizio sfavorevole sul film, rilevava la novità di Sordi rispetto ai «comici del cinema, i quali vivono tutti sull'eredità di Charlot e di Ridolini», ritenendo questa singolarità un merito¹⁸. Scrive Masolino d'Amico che «non c'erano precedenti, in Italia, di protagonista comico che fa ridere con la propria abiezione»¹⁹.

Benché fallimentare, *Mamma mia che impressione!* rappresenta un caso interessante anzitutto perché anticipa una modalità di lavoro cruciale per Sordi: l'integrazione tra controllo artistico e produttivo, che diventerà una costante della sua carriera. Questa evoluzione si concretizzerà pienamente a partire da *Fumo di Londra* (1966)²⁰, segnando il compimento di un percorso iniziato negli anni dell'avanspettacolo, della radio e anticipato dal film diretto da Savarese. È un cammino che gli ha permesso di padroneggiare non solo la propria interpretazione, ma di orchestrare ogni aspetto della produzione, trasformando l'esperienza accumulata in una risorsa per la sua creatività poliedrica.

L'altra ragione che fa di *Mamma mia che impressione!* un caso di particolare interesse è il modo in cui un personaggio preesistente trova nuova vita nel passaggio da un medium all'altro. Nonostante l'iniziale insuccesso, Sordi non abbandonerà mai del tutto il Compagnuccio. Lo reinventerà, adattandolo a nuove situazioni e contesti narrativi, in alcuni film degli anni cinquanta, nei quali il personaggio manterrà inalterate alcune caratteristiche fondamentali – la voce bambinesca, la petulanza e un'ossessività che si declina in varie forme – anche se la Signorina Margherita del film di Savarese verrà sostituita da altre "vittime" delle sue attenzioni: la Signorina Giulietta, il Signor Archivista Capo, il Signor Arduino e così via. In questi film il Compagnuccio cresce e fa strada, da alpino (*Cameriera*

¹⁷ La posizione in classifica è ricavata da M. Baroni, *Platea in piedi. Manifesti, numeri e dati statistici del cinema italiano 1945-1958*, Bolelli, Bologna 1999, già in Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo*, cit., p. 209. Per il dato sugli incassi invece si veda Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 214.

¹⁸ lan., *Mamma mia, che impressione!*, in «Corriere della Sera», 8 aprile 1951.

¹⁹ M. d'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, il Saggiatore, Milano 2008 (1985), p. 89.

²⁰ Con questo film Sordi guadagna finalmente il centro assoluto della scena, divenendo autore a tutto tondo: non si limita a interpretare il ruolo principale, ma firma anche la sceneggiatura insieme a Sergio Amidei, cura personalmente la regia e si cimenta persino come paroliere delle due canzoni che compongono la colonna sonora (*You Never Told Me e Richmond Bridge*).

bella presenza offresi..., G. Pastina, 1951), diventa maestro (*Totò e i re di Roma*, Steno, M. Monicelli, 1951), e perfino avvocato (*È arrivato l'accordatore*, D. Coletti, 1952). L'interpretazione che chiuderà la galleria dei Compagnucci è, non a caso, il Gianrico de *Lo scocciatore* (*Via Padova 46*) (G. Bianchi, 1953). Questo ruolo, pur secondario nell'economia del film, rappresenta la sintesi delle molteplici declinazioni del personaggio e sembra racchiudere simbolicamente nel titolo la vera essenza dei Compagnucci sordiani.

Un'interessante metamorfosi di questo ruolo prende forma nei film dei decenni successivi, come risposta ai mutamenti del gusto e del panorama culturale italiano. Emergono così figure come il conte Momi Crosara de *Il disco volante* (T. Brass, 1964), e poi ancora il Giovan Maria Catalan Belmonte di *First Aid – Pronto soccorso* (episodio de *I nuovi mostri*, M. Monicelli, D. Risi, E. Scola, 1977), due Compagnucci che sembrano aver finalmente indagato la propria omosessualità. Il primo in particolare riprende del personaggio radiofonico la tipica parlata effeminata, portando all'estremo una serie di tratti fisici che nei film degli anni cinquanta erano solo accennati.

Insomma, questo esempio di passaggio dal mondo radiofonico a quello cinematografico rappresenta una prima testimonianza di quel processo di rielaborazione e "riciclo creativo" che accompagnerà costantemente il lavoro di Sordi: è un segnale precoce della sua tendenza a costruire personaggi seriali, ricorrenti, capaci di adattarsi ai linguaggi e ai formati più diversi. Come abbiamo visto, *Mamma mia che impressione!* è però anche un primo passo verso quella modalità di lavoro accentratrice che diventerà la cifra del Sordi autore: qui inizia infatti a esercitare un controllo attivo su contenuti e forma, esperienza che culminerà nel passaggio alla regia, dove potrà orchestrare ogni elemento della produzione artistica. Ma è soprattutto in questo film che emerge in modo compiuto uno degli aspetti più controversi della sua comicità: la cattiveria dei personaggi. Una cattiveria lucida, scomoda, a tratti respingente, che rompe con la tradizione e lo colloca in netto anticipo rispetto ai gusti degli spettatori dell'epoca.

Il passaggio al film successivo è, se possibile, ancora più disorientante per il pubblico. Fernando Rivoli de *Lo sceicco bianco* è un "divo" dei fotoromanzi che sfrutta la propria fama per sedurre le giovani ammiratrici, salvo mostrare tutta la sua mediocrità al cospetto della moglie. *Lo sceicco bianco* sembra inasprire oltremodo i tratti di viltà del personaggio precedente, anticipando il nutrito stuolo di seduttori del decennio. Valga come esempio un opuscolo scritto da Tino Ranieri che per la data di pubblicazione, il 1955, equivale a una recensione contemporanea che ci restituisce una testimonianza di come doveva apparire lo sceicco agli spettatori degli anni cinquanta. Ranieri lo descrive come «fatuo», «vile», «volgare» e vi ravvisa un «senso di cattiveria giovanile, spietata, permalosa» che già aveva caratterizzato le precedenti «creature» di Sordi²¹. Il film è un fiasco persino peggiore del precedente: con 43 milioni di incasso, chiuderà al 125º posto in classifica. L'incontro con il pubblico è ancora rimandato, anche se di poco.

²¹ T. Ranieri, *Alberto Sordi*, Sedit, Milano 1955, p. 19.

Già con *I vitelloni*, del 1953, grazie alla volitiva operazione di Fellini che riesce a imporre ai produttori, Sordi conquista l'attenzione della critica ottenendo un Nastro d'argento come miglior attore non protagonista. Il vero scarto, ovvero la consacrazione presso il grande pubblico, arriva però solo a cavallo con il decennio successivo con *La grande guerra* (M. Monicelli, 1959) e *Tutti a casa* (L. Comencini, 1960), in vetta alle classifiche e campioni di incassi al box-office (superando di molto il miliardo e mezzo di lire). Spesso è stato sostenuto che la ragione di questa svolta sia attribuibile a un cambiamento nei ruoli interpretati, che in questi anni si aprono a una dimensione meno negativa. Eppure, l'abbiamo detto, di quella cattiveria Sordi farà il motore principale del suo successo, trasformandola in un elemento distintivo della sua comicità e della sua capacità di raccontare l'Italia e gli italiani.

La peculiarità della recitazione sordiana risiede, come ha acutamente osservato Maurizio Grande in poche ma dense pagine dedicate all'attore, nella capacità di non adeguare la propria fisionomia al personaggio, ma di operare il processo inverso: modellare il tipo adattandolo al suo volto. Sordi si configura così come un «costruttore di maschere» capace di rendere «evidenti nel personaggio il trucco e la manipolazione in quanto tratti del "carattere"»²². Questa modalità recitativa, che Grande identifica come cifra distintiva del suo lavoro, trova le sue radici proprio nelle esperienze formative degli anni trenta e quaranta: è nei palcoscenici dell'avanspettacolo e negli studi radiofonici che Sordi inizia a sperimentare quella tecnica di sovrapposizione tra sé e i personaggi, costruendo progressivamente la propria identità artistica.

Con il passare degli anni, man mano che la sua carriera si consolida, la peculiare gestualità che abbiamo visto emergere già negli anni trenta, diventerà lo strumento attraverso cui sorreggere la costruzione di un "super-personaggio", che travalica i confini delle singole interpretazioni. Se molti dei suoi primi ruoli di rilievo sono caratterizzati da una recitazione sopra le righe, retaggio degli anni in radio e nella rivista, col passare del tempo questo eccesso sarà progressivamente sostituito da una maggiore sobrietà, tipica dei ruoli più maturi. Un esempio della prima categoria, che in parte richiama la sequenza già analizzata de *I tre aquilotti*, è *Arrivano i dollari!* (M. Costa, 1957). In questo film, Sordi è il conte Alfonso Pasti, un personaggio tanto grottesco quanto malvagio, un individuo privo di scrupoli, capace di sposare una contessa per acquisirne il titolo nobiliare, salvo gettarla in un crepaccio subito dopo le nozze. Non solo truffa i familiari, ma si diverte a seviziarne il maggiordomo (interpretato da Turi Pandolfini), che tiene legato con una catena e nutre con avanzi e gusci di noci. Pur non essendo uno dei film più celebri di Sordi, offre una straordinaria galleria di gesti e pose tipiche della sua recitazione più esuberante, figlia delle invenzioni teatrali della fase iniziale.

Prendiamo come esempio la sequenza del risveglio del conte, un vero compendio di comicità fisica. Ci troviamo all'inizio del film, quando il personaggio viene introdotto per la

²² M. Grande, *Il cinema di Saturno. Commedia e malinconia*, Bulzoni, Roma 1992, p. 127.

prima volta. La scena si apre con il conte ancora a letto, avvolto nelle lenzuola, mentre parla alla foto della defunta moglie, rivelandoci i dettagli del suo passato. Questo momento viene interrotto dall'ingresso del maggiordomo, che tenta di avvisarlo della presenza del fratello nella stanza accanto. Senza neppure permettergli di parlare, il conte lo scaccia con un ordine secco: «Via! Un, due, tre, quattro!», mandandolo a preparare il caffè. Un comando, impartito con la fermezza di un sergente maggiore, che stabilisce immediatamente una relazione di potere e sopraffazione tra i due. Una volta rimasto solo, inizia la sua ginnastica mattutina, assumendo pose marziali, con le mani sui fianchi e il petto in fuori, ed eseguendo piegamenti accompagnati dall'enfatico «Attenzion!». Inizia a contare: «Uno, due, tre, quattro», saltando improvvisamente a cifre assurde: «trentanove, millesettecento venti, un milione quattrocento ventisettemila...». Questo momento non è solo un'introduzione comica al personaggio, ma funge da dichiarazione programmatica. Attraverso l'esibizione farsesca della sua autorità, le sue movenze grottesche, l'auto-esaltazione, il conte si rivela immediatamente per quello che è: l'incarnazione di un'aristocrazia vuota, senza legittimità, incapace di esercitare un vero potere se non in maniera infantile e ridicola. Alfonso non è davvero un nobile, ma recita il ruolo del nobile, esattamente come recita la sua ginnastica.

Quello che qui ci interessa è che la sequenza può essere letta ancora una volta come una declinazione farsesca dei codici visivi e gestuali del regime fascista, che continuavano a permeare l'immaginario collettivo dell'Italia degli anni cinquanta. Questo ribaltamento ironico ha l'effetto di desacralizzare il linguaggio corporeo imposto dal regime, trasformandolo in una forma di esibizionismo grottesco, più vicino alla commedia che alla retorica epica.

Man mano che ci si allontana da questa fase che ancora risente degli anni della sua formazione, Sordi porta sullo schermo performance via via più sobrie. In questo senso, uno tra gli esempi possibili è *Una vita difficile* (D. Risi, 1961), in cui la recitazione di Sordi appare notevolmente più controllata. Non a caso è il film con cui mette a punto un personaggio dalla complessità del tutto inedita. Silvio Magnozzi rispecchia vent'anni di cambiamenti della storia d'Italia: è un ex partigiano che dopo la Liberazione trova lavoro in un giornale comunista, gioisce per il referendum del '46, partecipa alle manifestazioni di piazza e finisce in carcere per le sommosse a sostegno di Togliatti. Seppure il personaggio di Silvio Magnozzi in *Una vita difficile* possa essere letto come una naturale evoluzione dell'apertura verso personaggi più positivi, già avviata, come detto, nei due film precedenti, *La grande guerra* e *Tutti a casa*, si tratta comunque di un ruolo profondamente distante dalle tipiche interpretazioni a cui l'attore aveva abituato il pubblico nel corso del decennio precedente.

Nondimeno, all'interno di questa partitura misurata, emergono gesti di imprevedibile follia, gesti improvvisi che infrangono l'equilibrio di una struttura altrimenti calibrata. C'è un momento, nel primo atto del film, in cui Silvio Magnozzi accoglie la moglie Elena (Lea Massari) nella sua umile dimora romana. La fatiscenza dell'abitazione è anticipata da un gesto improvviso di Silvio: «Scusami cara, permetti?», dice scostandola con delicatezza dalla porta bloccata. Si gira, si aggrappa alla balaustra per darsi lo slancio e con un colpo

di suola spalanca l'ingresso di casa. Si tratta di un gesto fuori misura inserito in un tessuto recitativo moderato, che rimanda appunto a quel "super-personaggio" di cui dicevamo.

In altri casi, invece, è il linguaggio a spingersi oltre i confini di una partitura stabilita e a richiamare modi di dire e intercalari noti. In questo aspetto, il rapporto di Sordi con Roma e il romanesco ha da sempre giocato un ruolo cruciale: con la sua carica espressiva diventa non solo un segno distintivo della sua recitazione, ma anche il rispecchiamento di una precisa indole. Pensiamo ad esempio a quei film, pochi per la verità, in cui interpreta personaggi non romani. Qui, il romanesco – inteso proprio come intercalari linguistici, ma il discorso potrebbe estendersi anche ai tratti caratteriali, a certi modi di svoltare le situazioni che ricadono nel cliché del carattere romano – riesce spesso a farsi largo tra le pieghe del personaggio, con un'esclamazione o un vocalizzo improvviso, creando un contrasto che spezza la coerenza linguistica e fa emergere Alberto Sordi sopra ogni personaggio. Un esempio è *Venezia, la luna e tu* (D. Risi, 1958), in cui interpreta un gondoliere veneziano, Bepi, diviso tra la fidanzata (Marisa Allasio) e le tante turiste che incontra per via della sua professione. In una delle prime sequenze, a circa dieci minuti dall'inizio del film, si assiste ad un litigio tra Nina e una sua rivale in amore. Bepi si precipita per tentare di sedare la situazione, mentre tra i curiosi se ne distingue uno che fissa i due con insistenza. A quel punto, nonostante per tutto il film Bepi parli con forte accento veneto, Sordi si lascia sfuggire un'espressione: «Ma te ne voi annà? Chi te conosce? Pussa via».

Si tratta di un'interferenza linguistica che non solo infrange la coerenza del ruolo, ma che richiama il modo consueto con cui i suoi personaggi si rivolgono abitualmente agli altri. Questa coerenza vocale, che si manifesta anche quando il contesto narrativo richiederebbe un'inflessione completamente diversa, rappresenta il legame più profondo con gli anni della sua formazione radiofonica, quando la voce era lo strumento primario a sua disposizione per creare personaggi memorabili. Le modulazioni vocali, i cambi di registro, le inflessioni dialettali e gli intercalari che caratterizzavano i suoi personaggi radiofonici hanno formato un repertorio sonoro che Sordi ha poi trasferito sul grande schermo. La permanenza di alcuni tratti vocali che, al di là dei diversi personaggi interpretati, costituiscono una sorta di firma sonora immediatamente riconoscibile, rappresenta dunque un'ulteriore conferma dell'esistenza di un "super-personaggio": una figura che non si definisce solo attraverso i pattern gestuali, ma che agisce anche su un piano sonoro e vocale.

Conclusioni

Come abbiamo visto, il percorso di Alberto Sordi è stato segnato da esperienze fondamentali nel teatro di varietà, nel doppiaggio e nella radio. Gli anni trenta e quaranta, spesso trascurati dagli studiosi, sono invece cruciali per comprendere la formazione di Sordi come attore e la genesi di quel "super-personaggio" che attraverserà, con sorprendente continuità, tutta la sua carriera. Queste esperienze gli permettono di sviluppare una ver-

satilità e una padronanza dei tempi comici formidabili, cosa possibile grazie alla presenza fisica di un pubblico che reagisce o non reagisce alle sue invenzioni.

La formazione di Sordi è profondamente influenzata dal contesto storico-culturale del ventennio fascista, che plasma il suo linguaggio corporeo: quel petto in fuori, quell'incendere marziale, quella gestualità ginnica, quei movimenti enfatici che caratterizzano la sua recitazione. Questi elementi, assorbiti nell'immaginario collettivo come simboli di virilità e potere, vengono rielaborati in chiave parodica e grottesca, con un effetto demistificante. Non è un caso che molti dei suoi personaggi degli anni cinquanta proponano, attraverso una deformazione caricaturale, un ribaltamento ironico della retorica fascista sull'uomo nuovo, forte e virile. Sordi costruisce personaggi che incarnano il fallimento di quell'ideale, la sua degenerazione in farsa: sono individui pavidì, opportunisti, egoisti, pronti a cambiare bandiera al primo soffio di vento.

Il "personaggio-Sordi", nelle sue molteplici declinazioni, diventa così uno specchio deformante dell'italiano medio del dopoguerra: un individuo che porta dentro di sé le contraddizioni di un passato che si vorrebbe rimuovere ma che continua a influenzare comportamenti, atteggiamenti e linguaggi. La sua comicità, innovativa e spesso scomoda, nasce proprio da questa tensione presente in un'Italia che cambia pelle ma che non riesce a liberarsi completamente dei propri fantasmi. In questo senso, la formazione negli anni del regime e le prime esperienze nel mondo dello spettacolo non rappresentano solo una fase preliminare della sua carriera, ma il nucleo generativo di una maschera che, pur attraverso continue metamorfosi, manterrà una coerenza interna sorprendente, diventando uno dei simboli più eloquenti e complessi dell'Italia del Novecento.