

ANGELA BOTTIGLIERO

*Letteratura al cinema: la scrittura di Italo Calvino incontra la regia di Mario Monicelli*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANGELA BOTTIGLIERO

*Letteratura al cinema: la scrittura di Italo Calvino incontra la regia di Mario Monicelli*

*La tesi del “divorzio” tra poesia e musica nella letteratura italiana delle origini sta andando incontro a una parziale revisione. In questo quadro, anche le indicazioni presenti nel «De vulgari eloquentia» sul rapporto fra testo e musica, spesso liquidate con troppa facilità, vanno riconsiderate e rivalutate. Il trattato dantesco, in particolare, ci permette di ripensare il ruolo fondamentale della rima e degli schemi di rime proprio come elemento di congiunzione fra la struttura formale del testo e quella della melodia nella lirica romanza delle origini (anche italiana). Questo tuttavia è possibile solo a patto di una radicale revisione del modo di analizzare la fraseologia musicale delle melodie trobadoriche che tenga nel debito conto le alterazioni determinate dalla tradizione orale e scritta. La rivalutazione dell’attendibilità del trattato dantesco che ne consegue costituisce allora un forte argomento contro la tesi del “divorzio”.*

A partire dalla sua nascita, il cinema si è sempre relazionato in vari modi con la letteratura: frequentemente utilizzata come serbatoio da cui attingere idee, nel corso del Novecento, vede i suoi autori interfacciarsi con il nuovo mezzo in maniera sempre più intensa. La forte interdipendenza che si crea tra i due ambiti, infatti, genera un confronto quasi necessario: molti sono i letterati che iniziano a collaborare alla produzione di film in qualità di sceneggiatori, altrettanti quelli che ne scrivono per indagarne la natura e la capacità di creare un nuovo immaginario collettivo. L’intervento intende analizzare, nell’ambito dello scambio tra i due linguaggi, come la scrittura di Italo Calvino sia stata incorporata nell’opera di Mario Monicelli, prendendo in esame la trasmutazione<sup>1</sup> del racconto *L’avventura dei due sposi* nel mediometraggio *Renzo e Luciana*. La scelta ricade su un autore che, in uno scenario così densamente interconnesso, preferisce dedicarsi esclusivamente alla scrittura di opere letterarie, non lasciandosi coinvolgere professionalmente in progetti cinematografici. L’adattamento, perciò, è stato scelto perché costituisce un *unicum* nella carriera di Calvino, dal momento che lo stesso ha partecipato alla costruzione della storia ed è stato, di conseguenza, annoverato tra gli sceneggiatori<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 315-344. L’uso del termine è stato scelto in riferimento alla distinzione terminologica operata dal semiologo tra traduzione interlinguistica e traduzione intersemiotica. La prima, ovvero la traduzione propriamente detta, si differenzia dalla seconda, definita anche come trasmutazione o adattamento, in quanto obbediente al principio di un certo rispetto del testo di partenza in termini di “fedeltà” all’interpretazione dello stesso. Al contrario, è insita nel passaggio da linguaggio ad un altro l’idea di un certo grado di tradimento della fonte da cui si attinge; è, perciò, del tutto utopico pensare che due sistemi semiotici si pareggino nell’esprimere uguali contenuti quando, in realtà, essi sono in grado di comunicare in modo diverso al punto che l’uno potrà esplicitare significati nascosti dall’altro o viceversa.

<sup>2</sup> Cfr. GIOVANNI BOGANI, *Obiettivi smisurati*, in *L’avventura di uno spettatore. Italo Calvino e il cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, Bergamo, Pierluigi Lubrina, 1990, pp. 85-104. Di Calvino sono i racconti più realistici ad aver ispirato trasposizioni cinematografiche e televisive: Nino Manfredi gira un episodio tratto da *L’avventura di un soldato*; Carlo di Carlo realizza due mediometraggi per la televisione tedesca, uno tratto da *L’inseguimento*, contenuto in *Ti con zero* e l’altro da *Avventura di un lettore*, parte de *Gli amori difficili*; Francesco Maselli dirige una riduzione per la televisione dal racconto *Avventura di un fotografo*; infine, si annovera tra gli adattamenti il film di Pino Zac, che mescola animazione e girato, l’unico ad avere come soggetto uno dei romanzi di Calvino, *Il cavaliere inesistente*. Altri progetti cinematografici, poi, hanno subito una diversa sorte, o perché irrealizzati o indirizzati ad altra destinazione. Il primo è il caso del soggetto *Viaggio in camion*, che lo stesso Calvino pubblica nella rubrica di *Cinema Nuovo, Proposte per film*, o dell’idea di Jean-Paul Torok di adattare il racconto *Il guidatore notturno*, i cui diritti appartenevano a Michelangelo Antonioni. Oltre alle occasioni mancate, però, capita anche

Il legame che Calvino ha con la settima arte è, in effetti, di tutt'altra natura: è una passione che ha le sue fondamenta negli anni dell'infanzia ovvero un rapporto da fruitore e non da specialista, che resta tale in tutto l'arco della sua vita; la grande capacità che il cinema esercita su di lui è, infatti, la fascinazione di un mondo distante, ai confini del reale. Sebbene le sue esperienze lavorative (il lavoro in una casa editrice che si occupava del tema e l'attività di critico per *Cinema Nuovo*, che gli valse la partecipazione al festival di Venezia, in qualità di giurato) potevano condurlo ad avere una conoscenza più tecnica del mezzo, sceglie di continuare ad essere uno spettatore, che non ha mai teorizzato sul tema<sup>3</sup>. È indubbio, però, che la lunga frequentazione delle sale cinematografiche abbia contribuito alla formazione di un certo modo di sviluppare la propria creatività, riversatosi successivamente nel modo di scrivere, incentrato principalmente sul meccanismo del «cinema mentale»<sup>4</sup>; per questo, è di fondamentale importanza, durante il momento inventivo, il ruolo assegnato alla facoltà dell'immaginazione, che funge da organo pulsante da cui scaturisce ogni parola: l'atto della scrittura ha sempre la sua origine da un'immagine visiva fino a coinvolgere, tramite un lungo processo di elaborazione, le facoltà mentali impegnate a concettualizzare, in una resa verbale adeguata, ciò che lo scrittore vede<sup>5</sup>. È il motivo per cui, se il modello di letteratura a cui Calvino aspira è quello che «fa scaturire il fantastico dal quotidiano»<sup>6</sup>, non ci si può che aspettare un certo scetticismo verso il contesto contemporaneo tanto promiscuo. In concomitanza con l'avvento del nuovo cinema italiano, perciò, sorge il problema per cui cineasti e letterati, facendo parte di una stessa schiera con gusti ed interessi uguali, causano la perdita del carattere meraviglioso del prodotto

---

che l'intenzione di un regista fornisce l'occasione all'autore di scrivere pagine, che verranno pubblicate in seguito come opera letteraria. Monicelli e Calvino, ancor prima di collaborare per l'episodio del 1961, ebbero contatti precedenti tramite Suso Cecchi d'Amico, che conosceva bene lo scrittore. Il regista ebbe, dunque, modo di proporgli la sua idea di realizzare un film sui viaggi di Marco Polo: doveva essere una rappresentazione dell'itinerario Venezia-Pechino, che facesse emergere che cosa, nel corso degli anni, fosse cambiato e che cosa rimanesse delle antiche civiltà di quel tempo. Nascono così *Le città invisibili*, il cui nucleo iniziale, una cinquantina di pagine, doveva essere utilizzato per uno scopo ben diverso da quello testuale: «Insieme a Calvino avevamo pensato a un progetto sul viaggio di Marco Polo in Oriente, attraverso una ricostruzione quasi documentaristica delle diverse tappe. Invece Calvino scrisse un bellissimo racconto, sospeso tra l'incanto della favola e una storia avventurosa di formazione, che si discostava dall'idea di partenza. Era prevista una voce fuori campo come guida dello spettatore. De Laurentiis pensò immediatamente a Hemingway. [...] Gli telefonò prodigo di promesse, ma non riuscì a convincerlo. E il progetto si fermò lì». (SEBASTIANO MONDADORI, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Milano, il Saggiatore, 2005, p. 69). In più, fu la stessa sceneggiatrice a proporre al regista uno dei racconti della raccolta *Ultimo viene il corvo*, *Furto in pasticceria*, da usare come spunto per il finale del film *I soliti ignoti*. Solo uno spunto, perché per raggiungere un maggior effetto di concretezza, si sostituirono i dolci con la pasta e ceci. Dice la d'Amico: «[...] un cambiamento importantissimo lo facemmo mentre si stava girando, o forse addirittura dopo, non mi ricordo. Il finale. Io lessi il racconto di Calvino *Furto in pasticceria*, e lo proposi quando mi sembra che Mario avesse già girato un finale diverso, che non funzionava. Così utilizzammo quello, naturalmente col permesso di Calvino; ho ancora la sua lettera». (MASOLINO D'AMICO, *L'officina della sceneggiatura*, in *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, a cura di Leonardo De Franceschi, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 17-18).

<sup>3</sup> LIETTA TORNABUONI, *Calvino: il cinema inesistente*, in *L'avventura di uno spettatore*, a cura di Lorenzo Pellizzari, cit., p. 128.

<sup>4</sup> Cfr. ITALO CALVINO, *Visibilità*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, 2 voll, I, p. 699: «Un film è dunque il risultato d'una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il «cinema mentale» dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze come verranno registrate dalla camera e poi montate in *moviola*. Questo «cinema mentale» è sempre in funzione in tutti noi, - e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema - e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vita interiore».

<sup>5</sup> Ivi, pp. 697-714.

<sup>6</sup> Ivi, p. 711.

filmico, che inizia a rappresentare un mondo vicino e conosciuto<sup>7</sup>. È innegabile, d'altronde, che il cinema sia una realtà preponderante del secolo breve, con cui un letterato, prima o poi, deve fare i conti, tanto che persino un autore come Calvino, da osservatore, non può fare a meno di analizzare il fenomeno in termini di rapporto tra i due linguaggi. Nei suoi scritti emerge quanto egli consideri letteratura e cinema differenti, ognuno con le proprie specificità, evidenti sia nell'ambito dei temi da affrontare che del pubblico a cui comunicare. Se i due sistemi possono essere accomunati in qualche aspetto, ciò è da ricondurre ad una stessa origine del processo di ideazione (il cinema mentale) e al medesimo obiettivo finale, ovvero il bisogno di raccontare delle storie, ma la necessità da preservare rimane il mantenimento di una linea di confine che eviti che l'uno possa assomigliare troppo all'altro. Di conseguenza, anche quando un'opera cinematografica trae la sua origine da una letteratura, se ne deve comunque dissociare in qualche modo:

Realizzare per immagini un testo letterario è evidentemente scrivere un altro testo. [...] Non è affatto paradossale, allora, dedurre che il maggior rispetto di un autore cinematografico verso un testo scritto è dove sia stato capace di reinventarlo. [...] E può accadere che proprio dove reinventare ha voluto dire sconvolgere il testo di riferimento, il risultato, alla fine, sia di particolare somiglianza<sup>8</sup>.

Risulta chiaro dalle sue riflessioni come Calvino reputi i due codici fratelli, entrambi indispensabili, vincolati come sono alla necessità di veicolare storie nelle quali riconoscersi e provocare emozioni incisive nel pubblico ma, allo stesso tempo, incompatibili perché regolati da strutture profondamente diverse<sup>9</sup>. Le differenti funzioni dei due linguaggi, perciò, fanno sì che la letteratura possa essere solo un punto di partenza per il cinema, che deve poi sviluppare, per proprio conto, l'iniziale nucleo narrativo, cercando di dire cose nuove<sup>10</sup>.

Quando vado a vedere in una sala cinematografica *Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi, anche se so che è tratto da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda (ma il regista avverte nei titoli di testa che il film è liberamente ispirato al romanzo) non ritengo di potere, avendo visto il film, esimermi dal leggere il libro [...]. So già in partenza che potrò trovare nel film elementi della trama, tratti psicologici dei personaggi, alcune atmosfere romane, ma certamente non un equivalente del linguaggio gaddiano<sup>11</sup>.

Nella stessa ottica distintiva, rientra il *modus operandi* che caratterizza il lavoro di Monicelli, abituato a dare un'importanza assoluta alla storia e alla sua credibilità a costo di stravolgere del tutto l'idea d'origine. Pur preferendo girare film a partire da soggetti originali, tratti dall'osservazione della realtà circostante, il regista è comunque aperto agli influssi provenienti dalla letteratura. Ma non solo. L'atteggiamento è di una persona attenta a cogliere qualsiasi *input* provenga dall'esterno, senza rinunciare al percorso, battuto fino a quel momento, di piena e consapevole adesione al vero: «bisogna rubare da tutto, da quel che si è letto, da quel che si è visto, dal teatro, dalle storie che ti raccontano gli amici»<sup>12</sup>. Monicelli, nel suo tipico modo di procedere, è incline quindi a mescolare insieme le più svariate suggestioni, così come accade nell'adattamento preso in esame, tanto che la novella di Calvino si riduce ad un semplice pretesto. Del racconto, si mantiene la situazione che lo

<sup>7</sup> ITALO CALVINO, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in *Saggi 1945-1985*, cit., II, p. 1888.

<sup>8</sup> FRANCESCO MASELLI, *Testimonianza*, in *L'avventura di uno spettatore*, a cura di Luciano Pellizzari, cit., p. 121.

<sup>9</sup> ITALO CALVINO, *Gli amori difficili dei romanzi coi film*, in *Saggi 1945-1985*, cit., II, pp. 1900-1901.

<sup>10</sup> Ivi, p. 1905.

<sup>11</sup> UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., pp. 20-21.

<sup>12</sup> SERGIO TOFFETTI, *Vediamo come va a finire...*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di Leonardo De Franceschi, cit., p. 31.

crea (l'impossibilità per i due sposi di vedersi a causa di turni di lavoro non coincidenti) ma, nel mediometraggio, il modo di svilupparla fa sì che l'interpretazione della stessa conduca a risultati completamente diversi, come diverse sono le intenzioni di partenza.

*Renzo e Luciana* è inserito nel più vasto progetto, ideato da Cesare Zavattini, *Boccaccio '70*, centrato sulla volontà di dissacrare le debolezze degli italiani dell'epoca, travestite da intransigenza. Composto da quattro episodi - *Renzo e Luciana* di Monicelli, *Le tentazioni del dottor Antonio* di Fellini, *Il lavoro* di Visconti e *La ruffa* di De Sica - il lungometraggio non intende essere una rielaborazione in chiave moderna delle novelle di Boccaccio, come potrebbe suggerire il titolo, quanto una satira sui costumi puritani dell'Italia degli anni '60<sup>13</sup>. Nelle intenzioni di Cesare Zavattini, che propone la sua idea a Carlo Ponti, il film doveva essere un insieme di «storie gioiose, libere, tipicamente italiane»<sup>14</sup>, che originariamente prevedeva anche la partecipazione di altri grandi registi quali Rossellini e Antonioni. È nella lettera-proposta al produttore che lo stesso Zavattini spiega chiaramente sia il titolo dell'opera che il carattere di fondo dell'intero film con la sua volontà dissacratoria:

Credo che il film, malgrado che la sua ispirazione possa sembrare soltanto di carattere deliberatamente spettacolare, o addirittura commerciale, abbia anche una giustificazione più alta nel senso che un ritratto così festoso, grottesco, satirico, pagano direi (volendo significare tutto terreno), può contribuire a smuovere tante di quelle remore, tante di quelle pruderie, che i tecnici chiamano con una sola parola, sessuofobia, la quale come una cappa di piombo grava sopra il costume italiano in materia di rapporti fra uomo e donna<sup>15</sup>.

*Renzo e Luciana* si può considerare, tra tutti, «il meno boccaccesco»<sup>16</sup>. Rispetto agli altri registi, infatti, Monicelli sceglie un soggetto focalizzato su situazioni comuni, con due attori alle prime armi, Marisa Solinas e Germano Gilioli, funzionali al risultato che desiderava ottenere:

La situazione in sé ha dei risvolti comici: tutto è ridicolo, eppure l'innocenza di fondo dei giovani sposini mette in luce un senso di ingiustizia che con un Tognazzi o un Sordi avrebbe assunto un carattere più parodistico. Invece la pochezza, la normalità di questi due ragazzi sprovveduti acuisce il senso di impotenza. Loro due così piccoli e tutto il resto del mondo grande: la fabbrica, il cinema, la piscina ...<sup>17</sup>

Per questi motivi, il suo mediometraggio non solo fu tagliato in occasione della presentazione del film al Festival di Cannes del '62 ma fu oggetto di parecchie critiche negative. Considerato poco valido e privo di interesse, fu accusato di un realismo spicciolo e insistito e della mancanza di una coscienza di classe dei due protagonisti, preoccupati solamente delle cose di tutti i giorni. A distanza

---

<sup>13</sup>Il lungometraggio si inserisce nella categoria del film ad episodi, ampiamente diffusa negli anni '60 in un momento in cui il cinema italiano godeva di una buona considerazione internazionale. Questo modo di concepire e strutturare le opere cinematografiche si radica nel paese per diversi motivi, da quello commerciale ed economico fino a ragioni più prettamente artistiche, prestandosi bene alle esigenze di autori che dovevano raccontare «un mondo che ha perso la sua unità e, sia pure con intenzioni diverse, viene colto nella sua profonda disgregazione culturale. Cinema fenomenico, dunque, come cinema al presente, cinema che ha "fame di presente" e, un po' rincorrendo la televisione un po' scimmiettando i tempi rapidi della pubblicità, arriva a intaccare il *continuum* della narrazione» (TULLIO MASONI, *Racconti e novelle*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di Leonardo De Franceschi, cit., p. 192).

<sup>14</sup>*Boccaccio '70* di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti, a cura di Carlo di Carlo e Gaio Fratini, Bologna, Cappelli, 1962, p. 25.

<sup>15</sup>Ivi, p. 25.

<sup>16</sup>Ivi, p. 135.

<sup>17</sup>Ivi, p. 179.

di anni, però, è possibile leggere anche giudizi più positivi, che riqualificano l'opera di Monicelli e i suoi intenti<sup>18</sup>.

L'idea dell'episodio nasce da una chiacchierata con l'amico Franco Solinas, che propone di raccontare la difficile condizione in cui versano i lavoratori delle fabbriche, soprattutto le donne, utilizzando l'espedito di un'assurda clausola di contratto che chiede alle dipendenti di restare nubili e legittima il licenziamento in caso di gravidanza. Nonostante tutti gli sforzi dei protagonisti di tenere nascosta la propria unione, il matrimonio segreto viene scoperto e i coniugi licenziati. I due troveranno un nuovo lavoro ma, ancora una volta, dovranno scendere a compromessi con condizioni poco vantaggiose per la vita familiare. È proprio l'impossibilità del matrimonio, prima, e della serenità coniugale, poi, che fanno di Renzo e Luciana una versione moderna dei loro antecedenti letterari, Renzo e Lucia, richiamati nei nomi. Tramite la sceneggiatrice storica del regista, Suso Cecchi d'Amico, che aveva letto *L'avventura dei due sposi*, viene affidato lo sviluppo della traccia iniziale a Calvino. Dal soggetto, su suggerimento dello scrittore, verrà poi ricavato il trattamento ad opera di Giovanni Arpino.

Tutta l'azione ha come scenografia Milano, città simbolo dell'Italia del boom economico, una città moderna, grande ma senza spazi:

Io volevo mostrare la Milano di quel tempo, molto diversa da Roma. Una grande città moderna. Grande ma senza spazi. Dappertutto gente, gente, gente. [...] Da giovane mi aveva entusiasmato *La folla* (1928) di King Vidor, un film muto che mostrava realisticamente gli effetti della società di massa sulla gente comune negli Stati Uniti. Noi lo guardavamo con stupore e incredulità: affascinati, senza capire bene perché, da un fenomeno che non ci riguardava ancora. In Italia la società di massa era appena agli inizi. Non eravamo abituati al traffico, alle code, ai ristoranti pullulanti di gente. A differenza degli altri episodi del film, che erano un po' campati per aria, io ho ricostruito una Milano molto realistica<sup>19</sup>.

Già dalle prime battute del trattamento, si possono riconoscere gli elementi finalizzati a riprodurre la Milano degli anni '60, simbolo di una società di massa in divenire. Sulla pagina e poi sullo schermo ogni descrizione o dialogo è sintomatico dell'avvento della modernità, sia nei riferimenti alla città o agli spazi pubblici che ai dettagli della casa. La metropoli si presenta caotica, congestionata dal traffico cittadino, con lastroni di cemento antistanti le case nuove, marciapiedi che fungono da fermata dell'autobus e che fungono da sfondo ai discorsi delle ragazze all'uscita dalla fabbrica, pieni di allusioni alle novità del momento<sup>20</sup>. Costituisce un motivo ricorrente la folla e il suo ruolo di contrappunto alla voglia dei due sposi di restare soli, indicativo di quanto, in una metropoli, l'esperienza della massa sia inevitabile. In molte delle scene, infatti, l'agglomerato umano inonda completamente le inquadrature, contribuendo a dipingere di continuo uno spazio claustrofobico: è il caso della fabbrica, dove, allo scoccare dell'ora di pausa, un flusso di impiegati si incammina impaziente verso l'uscita, o del viaggio in tram, in cui ogni passeggero è stipato all'altro, o ancora della domenica trascorsa alla piscina comunale, dove sembra che l'intera città si ritrovi. Allo stesso tempo, però, la presenza di una moltitudine di persone che affolla ogni luogo menzionato rende, per contrasto, più significativo ogni gesto affettuoso tra i due innamorati.

<sup>18</sup> Cfr. VITO SANTORO, *Calvino e il suo cinema*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 71: «[...] sfugge ai recensori del tempo il fatto che Monicelli sceglie il modello della commedia cosiddetta "ascensionale" [...] per poi corroderlo dall'interno con punte di amara ironia. [...] l'aspirazione al nido familiare da parte di Renzo e Luciana va letto come il tentativo di operare una certa, e forse inconsapevole, resistenza al processo di massificazione e integrazione forzata portati avanti dal neocapitalismo».

<sup>19</sup> SEBASTIANO MONDADORI, *La commedia umana*, cit., p. 179.

<sup>20</sup> *Boccaccio '70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti*, a cura di Carlo di Carlo e Gaio Fratini, cit., pp. 145-146.

L'abitudine ad essere parte di un generico ed indefinito tutto dà origine ad un sentimento di alienazione della coppia nei confronti dell'altro, presente ma assente. È il caso che si verifica nella sala da ballo:

Galleggiano nel fumo centinaia di teste riunite, solo per caso Renzo e Luciana hanno potuto trovare uno spicchio di divano libero proprio ai bordi della pista. Sedie e poltroncine e divani accolgono giovani abbracciati o intenti a sussurrare, ogni coppia perfettamente ignara del suo prossimo, di quelli che le stanno immediatamente al fianco<sup>21</sup>.

Oppure nello snack-bar:

S'incrociano ordinazioni, ma solo il brusio degli inservienti muove per l'enorme stanza. Chi mangia è silenzioso e solo. Volano immensi panini, gigantesche coppe di gelato che reggono cespugli di biscotti dorati alla cima. Renzo e Luciana mangiano, masticando in pace si guardano e sorridono, felici tra quelle facce che non hanno senso né destino intorno<sup>22</sup>.

Lo stesso microcosmo della casa dei genitori di Luciana, in cui sono costretti a vivere i due novelli sposi è assai significativo, in quanto rappresentativo di dinamiche identiche a quelle che si verificano in altri spazi della città. Innanzitutto, è il luogo dove la mancanza di *privacy* si avverte in modo più incisivo che altrove, dove il disagio si acuisce maggiormente, perché è evidente l'incapacità della stessa di assolvere alle sue funzioni classiche di protezione e rifugio, non permettendo ai due protagonisti di esprimere a pieno se stessi e il loro *status* di coppia. La scena della cena in famiglia, che segue la celebrazione delle nozze, è emblematica in questo senso:

Le finestre sono state chiuse malgrado il caldo e nell'appartamento operaio si sta stretti.

- E voi, non uscite? – aggredisce Luciana le sorelle.

- E perché? È tardi, per il cinema, ormai – risponde una delle due.

Renzo, a capotavola, in maniche di camicia, sorride svagato, imbarazzato.

[...]

- E non possiamo andarcene di là? – tenta lui.

- Ma come? Mi vergogno<sup>23</sup>.

La permanenza nella casa paterna è altresì indicativa di come tutti, proletari compresi, cerchino di omologarsi agli altri anche al di là delle proprie possibilità: ne è un chiaro esempio la camera da letto. La stanza, proprio nel rivelare la sua inadempienza ad essere luogo d'intimità, a causa dell'invadente presenza della famiglia, simboleggia, con gli elettrodomestici da pagare a rate ancora imballati, quanto ai due giovani costi fatica e sacrificio progettare e sognare un futuro che è quasi un miraggio:

Il lenzuolo con le trine è nuovo e bello, nelle sue pieghe intatte sul letto che padre e madre le hanno ceduto. E tutt'intorno stanno il frigorifero, la radio, un tavolo con quattro sedie, una cucina a gas, imballati e inscatolati che un giorno dovranno trovar posto nella casa nuova<sup>24</sup>.

Siamo nel pieno della società consumistica, in cui ognuno per essere accettato dall'altro cerca di integrarsi in standard preconfezionati. Lo sforzo di crearsi il proprio posto nel mondo, con una propria casa e una propria famiglia, si avverte in ogni fotogramma a tal punto che, per assurdo, spazio pubblico e privato sembrano quasi equivalersi: è come se l'abitudine ai posti affollati

<sup>21</sup> Ivi, p. 153.

<sup>22</sup> Ivi, p. 157.

<sup>23</sup> Ivi, p. 151.

<sup>24</sup> Ivi, p. 152.

attivasse una sorta di astrazione per cui appare più asfissiante la casa paterna che un cinema stracolmo di gente, in cui Luciana arriva a dire: «Abbiamo fatto bene a venire qui. Almeno stiamo un po' soli».

Se solitamente il genere di riferimento del regista è la commedia<sup>25</sup>, questa volta la scelta ricade su un taglio neorealista. Le caratteristiche di base della sua filmografia restano comunque invariate, prima fra tutte la narrazione di storie di gruppo con protagonisti coinvolti in imprese irrealizzabili. Pur operando una riduzione del numero dei personaggi, il motore dell'episodio, infatti, è proprio un'impresa, in certo senso, destinata al fallimento. La novità è la riduzione del numero dei personaggi, che esprime una tendenza del regista degli anni '50 e '60: più che la famiglia padroneggia la coppia, o meglio la famiglia rimane sempre oggetto della sua indagine in ogni sua forma, anche quand'essa inizia a restringersi<sup>26</sup>. Non può che essere altrimenti per un autore votato all'osservazione e alla rappresentazione del reale, dal momento che la famiglia è il vettore, in scala ridotta, dei processi che muovono la società nel suo complesso fino al cambiamento; è, infatti, lo specchio che permette di registrare tutte le trasformazioni epocali del periodo, dall'istituzione del divorzio all'emancipazione femminile. Nel rispetto del suo tono comico-umoristico, però, la raffigurazione del gruppo familiare non è mai idilliaca, piuttosto «è segnata dall'impossibilità di sopravvivere in pace. Non è mai un rifugio: figuriamoci una fonte di affetti»<sup>27</sup>. Come in ogni altro film, il regista adotta un punto di vista della gente comune, in questo caso i due giovani, i tipici personaggi monicelliani sopraffatti, in lotta continua contro entità diverse che, di volta in volta, si materializzano: prima il bizzarro regolamento della fabbrica, impersonato dal capoufficio, poi, restringendo il campo, è il concetto di famiglia estesa che impedisce ai protagonisti di conquistare la propria autonomia, fino a che non saranno gli stessi desideri consumistici a dividere marito e moglie. Nelle scene finali, infatti, si verifica il paradosso per cui, una volta ottenuto il proprio

---

<sup>25</sup> Monicelli è uno dei padri della commedia all'italiana, se non l'iniziatore del genere con *I soliti ignoti*, film che per primo assume una serie di elementi comuni anche alle opere successive del regista: da un maggior approfondimento delle psicologie dei personaggi a una sempre crescente attenzione verso l'analisi del contesto sociale, con l'intenzione di capovolgere i luoghi comuni senza pietismi. Il genere, direttamente discendente dal neorealismo, continua a conservarne alcuni dei tratti essenziali, a partire dalla volontà di raccontare la realtà di cui si era testimoni, senza rinunciare ai risvolti drammatici che essa presentava ma, semplicemente, scegliendo un diverso approccio alla narrazione: la commedia apre, infatti, ad uno sguardo sulla realtà, ha un valore catartico, serve a generare distacco e riflessione. Maestro degli affreschi corali, nel raccontare con la complicità di più personaggi i caratteri tipici dell'italiano medio, Monicelli ha una forte inclinazione all'eclettismo. Accompagnato da uno stile lineare in cui ogni elemento tecnico e formale è usato solo se funzionale alla storia, il tutto si riduce all'essenziale, ad uno sguardo neutro privo di fronzoli, nella più totale osservanza della regola di evitare eccessi, perché ciò che conta nel cinema monicelliano è lo svolgimento della storia. È per questo che grande cura è riservata alla fase dell'elaborazione della sceneggiatura, indispensabile per definire tutti gli elementi, dall'ambientazione ai personaggi, dai dialoghi al tono, utili alla narrazione e alla sua significazione. Molto pragmatico, infatti, Monicelli è un regista che dedica parecchio tempo alla pianificazione del film, allo sviluppo dell'idea iniziale in modo che la storia sia credibile e che si possa girare senza troppe complicazioni, escluse quelle imprevedibili che si presentano durante le riprese. (In riferimento al modo di lavorare alla costruzione della sceneggiatura, si veda MASOLINO D'AMICO, *L'officina della sceneggiatura*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di Leonardo De Franceschi, cit., p. 9-22). Ogni progetto che sposa, quindi, deve essere curato nei minimi particolari in modo da poter raggiungere una certa verosimiglianza in ogni dettaglio: un cinema che non crea miti ma riproduce la realtà, esaltandone gli aspetti comici ed umoristici, talvolta spingendosi fino ad esiti grotteschi e surreali, senza però mai perdere il contatto con la contemporaneità ispiratrice. Unico obiettivo, del resto, era ottenere il consenso del pubblico, il solo giudice a cui sottoporsi: il cinema di Monicelli era un cinema fatto per lo spettatore, un cinema popolare.

<sup>26</sup> Cfr. LEONARDO DE FRANCESCHI, *Tob è morta la famiglia!*, in *Lo sguardo eclettico*, a cura di Leonardo De Franceschi, cit., pp. 146-161.

<sup>27</sup> SEBASTIANO MONDADORI, *La commedia umana*, cit., p. 225.



spazio, è il tempo a separarli, un tempo non conciliante che dà loro solo una breve tregua durante il giorno. Ed è proprio questo il momento in cui si ricorre al racconto di Calvino, che il regista “traduce”<sup>28</sup> in immagini, almeno per quel che riguarda la successione degli eventi narrati.

Il racconto è compreso all'interno della raccolta *Gli amori difficili*, concepita come una delle sezioni di un'opera complessiva, *Racconti*, progettata con il proposito di sistemare la precedente produzione novellistica dell'autore o, perlomeno, quella più significativa. Pubblicata nel 1958 in questa veste, fu poi nuovamente pubblicata da Einaudi nel 1970 autonomamente e arricchita con altri racconti. Incentrata sulle difficoltà che si generano all'interno delle relazioni amorose, essa analizza, nello specifico, un preciso nodo problematico di questi rapporti: la difficoltà di comunicazione<sup>29</sup>.

In particolare, proprio come nel film, la vicenda di due sposi, Arturo ed Elide, è lo spunto per riflettere sulle dinamiche di una società moderna e frenetica che investe con i suoi ritmi la vita coniugale dei due giovani. La novella racconta la giornata tipo di una coppia di lavoratori, vista dall'occhio esterno di un narratore onnisciente che registra i movimenti ora dell'uno, ora dell'altro. Costante presenza della storia è lo spazio domestico (che a differenza del film, mantiene ancora le sue funzioni di rifugio e luogo d'intimità), mai descritto dettagliatamente, eppure sfondo necessario delle vicende. Si conoscono i personaggi solo in rapporto a ciò che avviene nella loro dimora, mai al di fuori di essa. Ed è proprio in questo modo che l'autore riesce a ricreare perfettamente il sentimento dell'assenza. L'impossibilità di vedersi se non poche ore al giorno, a causa di orari di lavoro diversi ed inconciliabili, favorisce una condizione di incomunicabilità, eliminando la quotidianità tra i due e dando origine a una sorta di estraneità nella coppia che deve accontentarsi dei rari momenti a disposizione per potersi scambiare parole, attenzioni e tenerezze:

Appena lui la guardava, a Elide veniva da passarsi una mano sui capelli, come se ogni volta si vergognasse un po' di questa prima immagine che il marito aveva di lei entrando in casa, sempre così in disordine, con la faccia mezz'addormentata. Quando due hanno dormito insieme è un'altra cosa, ci si ritrova al mattino a riaffiorare entrambi dallo stesso sonno, si è pari<sup>30</sup>.

Ciò che dovrebbe essere la normalità di due persone che convivono, quindi, diventa straordinario, la naturale confidenza tra due innamorati ha il sapore dell'eccezionalità perché si trasforma in un momento da costruire ogni giorno. La routine dei due sposi, perciò, si fonda su un avvicinarsi di momenti di presenza e di consistenti intervalli di assenza dell'uno o dell'altro coniuge:

Così stando tutti e due intorno allo stesso lavabo, mezzo nudi, un po' intirizziti, ogni tanto dandosi delle spinte, togliendosi di mano il sapone, il dentifricio, e continuando a dire le cose che avevano da dirsi, veniva il momento della confidenza [...]<sup>31</sup>.

Elide ed Arturo vivono in un costante sentimento di attesa, poggiando su di esso le fondamenta del proprio amore, che così si nutre e si accresce. Entrambi i protagonisti sono costretti a instaurare un contatto con l'altro in un modo del tutto anomalo. È attraverso i sensi che innescano il desiderio

<sup>28</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 23: «Pertanto, da ora in avanti, quando userò il termine traduzione – se non sarà virgolettato o in qualche modo specificato – intenderò sempre la traduzione da una lingua naturale all'altra, ovvero la traduzione propriamente detta».

<sup>29</sup> ITALO CALVINO, *Nota introduttiva*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1975, p. IX.

<sup>30</sup> ITALO CALVINO, *L'avventura dei due sposi*, in *Gli amori difficili*, cit., p. 87.

<sup>31</sup> Ivi, p. 88.

della persona amata, con cui il pensiero genera una connessione del tutto immateriale, come accade quando si ritrovano a dormire da soli nel letto:

Elide andava a letto, spegneva la luce. Dalla propria parte, coricata, strisciava un piede verso il posto di suo marito, per cercare il calore di lui, ma ogni volta si accorgeva che dove dormiva lei era più caldo, segno che anche Arturo aveva dormito lì, e ne provava una grande tenerezza<sup>32</sup>.

Come in ogni adattamento una certa manipolazione è stata necessaria per adeguare la materia verbale al mezzo cinematografico. Rispettoso dell'intreccio e della fabula del racconto, l'episodio di Monicelli aggiunge alla scrittura di Calvino elementi indispensabili alla realizzazione della sua creazione: dalle ambientazioni alla scelta degli attori che prestano il volto ai due protagonisti. È inevitabile, infatti, che il regista si trovi nella posizione di dare un'interpretazione a ciò che legge e, per quanto "fedele" voglia essere, la sua personale visione inficia la libertà dello spettatore rispetto a quella del lettore. È altrettanto vero, però, che Monicelli si serve del racconto come spunto per costruire un'opera autonoma, quasi una «trasmigrazione»<sup>33</sup> del tema, sviluppando la sua storia al di là del dettato calviniano. Discordanze tra film e racconto, quindi, si esplicano sul piano del significato. Se le due opere si muovono nella stessa cornice storica dell'Italia del boom economico, è strutturale e sostanziale la differenza nello svolgere una stessa situazione di partenza. Calvino si concentra sulle individualità che racconta, sul loro modo di affrontare una situazione, imposta dall'esterno: analizza come l'io si rapporta ad una certa realtà, senza che questa venga mai menzionata tanto che non vi è altra ambientazione se non la casa. Monicelli, invece, usa i due giovani come un termometro che misura il grado di cambiamento della società. Mentre l'intero film è strutturato sull'opposizione dei termini singolo-massa, il racconto solo vagamente allude allo spettro della società consumistica. *L'avventura dei due sposi* è un testo realistico solo per quel che riguarda i personaggi descritti; *Renzo e Luciana* lo è, al contrario, per la sua ambientazione, assolutamente specifica e legata ad un determinato periodo storico e culturale. Il processo messo in atto nelle due narrazioni è sempre quello del particolare come riflesso dell'universale ma se, in Monicelli, l'universale gioca un proprio ruolo nelle dinamiche della storia, diventando un vero personaggio dal volto ogni volta diverso (il ragioniere Osvaldo, i genitori di Luciana, la casa piena di comfort), in Calvino, è tutto ciò che è al di fuori della storia o, meglio, è ciò che ne permette l'esistenza, ispirando il racconto di un quotidiano dai contorni favolistici.

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 88-90.

<sup>33</sup> Cfr. UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, cit., p. 340.