FOCUS TEMATICI

ALBERTO SORDI

Guida ai film

intra



COLLANA FOCUS TEMATICI
SERIE CULT STARS



Edizioni Intra®
www.intraedizioni.it
info@intra.pro

Tutti i diritti riservati.
Copyright © 2026 Intra S.r.l.s. – Pesaro, Marche, Italia

ISBN 979-12-5991-991-5

Indice

Indice	3
Nota introduttiva	5
PARTE PRIMA Il percorso	6
Capitolo 1 – Il percorso	7
PARTE SECONDA I film, 1937–1958	19
Capitolo 2 – La voce prima del volto (1937–1952)	20
Capitolo 3 – Nasce Albertone (1953–1955)	27
Capitolo 4 – Il mestiere del successo (1956–1958)	58
PARTE TERZA I film, 1959–1998	69
Capitolo 5 – Far ridere con le cose serie (1959–1963)	70
Capitolo 6 – Dietro la macchina da presa (1964–1969)	121
Capitolo 7 – Un italiano che fa paura (1970–1979)	147
Capitolo 8 – Il patriarca (1980–1998)	188
PARTE QUARTA La filmografia invisibile	206
Capitolo 9 – La filmografia invisibile	207
PARTE QUINTA Fuori dallo schermo	215
Capitolo 10 – Fuori dallo schermo	216
Capitolo 11 – L'eredità	227
APPENDICE	236
Filmografia completa	237
Collaborazioni ricorrenti	247
Premi e candidature	252
Sordi doppiatore	254
Chi è chi	255
Tutti i film	259
Indicazioni bibliografiche	296

Nota introduttiva

Per mezzo secolo gli italiani si sono riconosciuti in un attore, e non sempre volentieri. Alberto Sordi, nato a Roma il 15 giugno 1920 e morto nella stessa città il 24 febbraio 2003, è stato prima una voce, quella con cui Oliver Hardy parlava nelle sale italiane, poi un divo della radio, infine un volto che il cinema tenne per quindici anni ai margini e che, dalla metà degli anni Cinquanta, non smise più di cercare. Da allora ha prestato quel volto a una folla di connazionali: il fante che fa di tutto per imboscarsi in *La grande guerra* (1959), il medico che conta le tessere dei mutuati in *Il medico della mutua* (1968), l'impiegato mite che si fa giustiziere in *Un borghese piccolo piccolo* (1977), il nobile beffardo di *Il marchese del Grillo* (1981). Il pubblico rideva di loro, e in platea, spesso, sedevano i modelli.

È per questo che Sordi è stato amato e rifiutato con la stessa intensità: per una generazione il suo nome è diventato il sinonimo dell'italiano che si adatta a tutto, per un'altra il ritratto più fedele di un paese che cambiava. Questo libro prova a guardare quel ritratto da vicino, film dopo film.

Si può leggere di seguito, come il racconto di una carriera che attraversa la storia d'Italia dal fascismo alla fine del secolo; per stagioni, perché ogni capitolo dei film si apre sulla fase che racconta; oppure partendo da un titolo. I film più importanti hanno una scheda completa, dal personaggio al lavoro sul set, dall'accoglienza di allora al giudizio di oggi; tutti gli altri, dalle prime comparsate in poi, si ritrovano in fondo al volume, in ordine cronologico.

PARTE PRIMA

Il percorso

Capitolo 1 – Il percorso

Prima del volto, gli italiani conobbero la voce. Alberto Sordi, nato a Roma il 15 giugno 1920, arriva allo spettacolo da una porta laterale e con un difetto che altri avrebbero cercato di correggere: la cadenza romanesca, che gli costa la mancata ammissione all'Accademia dei Filodrammatici di Milano e che diventerà, qualche anno più tardi, il marchio di fabbrica di un intero repertorio. Il palcoscenico lo accoglie lo stesso: nella stagione 1936–37 debutta in rivista con la compagnia di Aldo Fabrizi e Anna Fougez, in *San Giovanni*, e da allora la rivista e l'avanspettacolo saranno la sua palestra per quindici anni, fra compagnie di giro, ruoli di spalla e numeri da presentatore. È lì che impara il mestiere che gli servirà per tutta la vita: il tempo comico. Alla scrittrice Grazia Livi, per il libro che lei gli dedicò nel 1967, spiegò che basta sbagliare di un niente il ritmo di una battuta perché la risata non arrivi.

Nel 1937 vince il concorso indetto dalla Metro-Goldwyn-Mayer per la voce italiana di Oliver Hardy. Il compito era più sottile di quanto sembri: nei primi film sonori Stanlio e Ollio avevano recitato loro stessi le versioni straniere, leggendo le battute trascritte foneticamente, e il loro accento storpiato era diventato parte della comicità; chi li doppiava doveva restituire quella cadenza artificiosa, non un italiano pulito. Sordi presta al grassone americano una voce impastata e strascicata, e gli spettatori italiani si affezionano a Ollio senza sapere chi gli parla dentro. Il doppiaggio, per un decennio, gli paga i conti e gli insegna a usare la voce come uno

strumento: nel dopoguerra dà la voce a Robert Mitchum in *Notte senza fine* (*Pursued*, Raoul Walsh, 1947), a Marcello Mastroianni in *Domenica d'agosto* (Luciano Emmer, 1950), al venditore di biciclette di *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948). Proprio da quest'ultima battuta presa in prestito Alberto Crespi, su *l'Unità* del 26 febbraio 2003, ha scelto di far cominciare davvero la storia di Sordi nel cinema: in quelle poche parole di un anonimo commerciante romano c'era già tutto il personaggio.

Il cinema, intanto, lo usa poco e male. Le prime presenze, dal 1937, sono comparsate; negli anni della guerra arrivano particine e qualche ruolo con un nome, da *I 3 aquilotti* (1942) a *Le miserie del signor Travet* (1945), e nel dopoguerra la parte di Fernando in *Sotto il sole di Roma* (1948) di Renato Castellani. Ma i registi di quegli anni lo vedono come un bel ragazzo da ruoli seri: lo stesso Sordi raccontò a Grazia Livi che allora aveva «la faccia normale», mentre i comici dovevano essere buffi già a vederli. Il suo talento comico si esprime altrove, e soprattutto alla radio.

Ci arriva nel 1947, ancora poco noto, e in pochi anni ne diventa uno dei divi. Nel programma che porta il suo nome, *Vi parla Alberto Sordi*, mette a punto una galleria di tipi che gli ascoltatori imparano a memoria: il compagnuccio della parrocchietta, Mario Pio, il conte Claro, il signor Dice. Sono personaggi educati, che chiedono permesso prima di entrare nelle case degli italiani e poi si rivelano petulanti, molesti, un po' imbroglioni: la sostanza del Sordi cinematografico c'è già, ma affidata alla sola voce. Portare quei tipi davanti alla macchina da presa, all'inizio, si rivela un errore. *Mamma mia, che impressione!* (1951), costruito sul compagnuccio, è un insuccesso commerciale; Mario Pio approda al cinema

in *Ci troviamo in galleria* (1953) di Mauro Bolognini. Ciò che alla radio faceva ridere, visto in faccia, mette a disagio. Masolino d'Amico, nella sua storia della commedia all'italiana, ha osservato che in Italia non c'erano precedenti di un protagonista comico che facesse ridere con la propria abiezione. Il pubblico del 1951 non era pronto, e i produttori ne trassero la conclusione più semplice: Sordi allontanava la gente dalle sale.

A rovesciare quel verdetto è un amico. Federico Fellini lo aveva notato su un palcoscenico alla fine degli anni Trenta, in uno spettacolo della compagnia Riccioli–Primavera, e da allora i due coetanei erano rimasti vicini, negli anni magri della guerra e in quelli incerti del dopoguerra. Quando passa alla regia, Fellini lo vuole nel ruolo del divo dei fotoromanzi in *Lo sceicco bianco* (1952), che al botteghino va male come il film precedente; e lo vuole di nuovo, contro produttori ed esercenti, in *I vitelloni* (1953), accettando che il suo nome non compaia sui manifesti perché la gente non scappi dal cinema. Il film, presentato alla Mostra di Venezia, lancia insieme il regista e l'attore. Poi le strade si separano. Sordi ripeté spesso che era stato giusto così: Fellini costruiva sogni, lui aveva scelto un realismo comico fatto di osservazione di tipi concreti, fisici e morali. Restò, fra i due, un rapporto di stima e di complicità che attraversa tutta la carriera, fatto di progetti comuni più spesso sognati che realizzati.

La svolta popolare arriva in quello stesso 1953, con un personaggio che Sordi si scrive addosso. Nando Mericoni, il giovanotto di Trastevere che vive come in un film americano, nasce come episodio di *Un giorno in pretura* (1953) di Steno, rielaborato da Sordi con Lucio Fulci e Alessandro Continenza; i produttori avrebbero

voluto affidare la parte a Walter Chiari, e fu l'appoggio di Steno, come raccontò lui stesso, a far tenere il punto. L'episodio oscura il resto del film, e l'anno dopo Nando diventa protagonista di un film suo, *Un americano a Roma* (1954). Da quel momento il pubblico smette di fuggire e comincia ad affezionarsi, al punto da dargli un soprannome: Albertone, l'accrescitivo romano che unisce la confidenza e l'affetto. È il nome con cui un paese intero, per mezzo secolo, chiamerà l'attore che ne metteva in scena i difetti.

Perché è questo che il personaggio-Sordi fa, film dopo film: porta sullo schermo l'italiano vile con chi è forte e prepotente con chi è debole, furbo fino all'autolesionismo, conformista per istinto di sopravvivenza, pronto a cambiare bandiera al primo soffio di vento. Rosario Scimoni di *L'arte di arrangiarsi* (1954) attraversa il fascismo e la repubblica adattandosi a ogni regime; Alberto Nardi di *Il vedovo* (1959) spera nella morte della moglie ricca; Otello Celletti di *Il vigile* (1960) cerca di farsi strada fra servilismo e piccole ripicche. La critica ha a lungo identificato Sordi con i vizi dell'«italiano medio», e lui stesso ha alimentato l'equazione. Ma la formula è riduttiva. Alberto Crespi apre la voce dedicata all'attore nel *Dizionario biografico degli italiani* ricordando la tesi opposta di Ettore Scola: Sordi non è l'italiano medio, è l'italiano impazzito, quello in cui le pulsioni inconfessabili hanno preso il sopravvento sulla rispettabilità piccolo-borghese. Fellini, in un'intervista raccolta da Enzo Biagi nel volume *Italia* (1975), lo definì con due parole destinate a restare: «neonato feroce», per quella cattiveria istintiva che convive con un'innocenza intoccabile. Gli studi più recenti, come quelli di Francesca Cantore, leggono nella sua gestualità

marziale e nel petto in fuori una parodia della retorica del ventennio in cui Sordi era cresciuto: l'uomo nuovo del fascismo, rovesciato in farsa.

La metà degli anni Cinquanta è il tempo della produzione a ritmo industriale. Sordi passa da un set all'altro, spesso con gli stessi registi e gli stessi sceneggiatori, e moltiplica le varianti del suo tipo: il vitellone che non vuole crescere, il seduttore da strapazzo, lo scapolo che difende la propria libertà e la perde, il marito schiacciato fra la moglie e la suocera, il figlio di mamma terrorizzato da ogni responsabilità, il finto nobile, il piccolo impiegato con ambizioni da gran signore. In *Un eroe dei nostri tempi* (1955) di Mario Monicelli è un giovane così pavido da combinare guai proprio per paura di combinarne; in *Lo scapolo* (1955) di Antonio Pietrangeli un trentenne che rimanda il matrimonio finché il matrimonio non lo raggiunge; in *Il conte Max* (1957) di Giorgio Bianchi un giornalaio romano che si finge aristocratico. Sono film diversissimi per ambizione e per riuscita, firmati da artigiani esperti e da registi esordienti, girati in fretta o curati nei dettagli. Visti in fila, compongono però un ritratto collettivo di rara ostinazione, una specie di romanzo a puntate dell'Italia della ricostruzione, e preparano il salto del decennio successivo.

Il rischio era evidente fin dall'inizio, e i primi insuccessi lo avevano reso concreto: un attore che rende ridicola la viltà rischia di rendersi antipatico. Sordi lo corre consapevolmente, e lo vince con due armi. La prima è la verità dei tipi, presi dalla strada e non dal repertorio delle maschere: chi guarda riconosce nel personaggio il parente, il principale, il vicino di casa, e ride di loro prima di accorgersi che sta ridendo anche di sé. La seconda è una vitalità che non si spegne nemmeno nei personaggi più meschini, quella

che lui stesso, in un'intervista raccolta da Jean A. Gili, indicava come il fondamento del suo tipo di comico: la voglia di comunicare, di raccontare.

Il collaboratore che più di ogni altro ha dato forma a questo racconto è Rodolfo Sonego. Bellunese, classe 1921, pittore e illustratore prima che sceneggiatore, partigiano durante la guerra, arriva a Roma nel dopoguerra con l'idea di fare l'artista e viene presto catturato dal cinema. Incontra Sordi sul copione di *Il seduttore* (1954), diretto da Franco Rossi, ed è l'inizio di un sodalizio che dura circa quarant'anni. Sonego porta nel personaggio-Sordi lo sguardo di chi ha fatto la guerra e la Resistenza e guarda con ironia il disorientamento e l'approssimazione degli italiani del dopoguerra: da *Un eroe dei nostri tempi* a *Il marito* (1958), da *Il vigile* a *Una vita difficile* (1961), molti dei ritratti più riusciti del Sordi degli anni Cinquanta e Sessanta portano la sua firma. Il critico Tatti Sanguineti, nel 2015, ha dedicato a Sonego un libro dal titolo che è già un giudizio: *Il cervello di Alberto Sordi*.

Alla fine degli anni Cinquanta il personaggio cambia di segno, senza perdere la sua natura. *La grande guerra* (1959) di Monicelli e *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini mettono il vigliacco di sempre dentro la storia d'Italia, le trincee della prima guerra mondiale e l'8 settembre 1943, e gli chiedono di arrivare fino in fondo: la commedia resta, ma il finale non fa più ridere. I due film sono grandi successi di pubblico. Da qui in poi la sua carriera alterna, e spesso mescola nello stesso film, il riso e il dramma: *Una vita difficile*, la parabola di un ex partigiano che cerca di restare onesto nell'Italia del boom; *Mafioso* (1962) di Lattuada, in cui un caporeparto settentrionalizzato torna in Sicilia e scopre di che cosa è capace; *Il commissario* (1962) di Comencini; fino

a *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy, dove l'uomo qualunque finisce stritolato dalla macchina giudiziaria, e a *Un borghese piccolo piccolo* (1977), ancora di Monicelli, forse il film più nero della sua carriera, in cui un impiegato ministeriale diventa giustiziere del figlio ucciso. Sordi non abbandona mai la comicità, ma impara a usarla come una lama: si ride, e si resta impressionati.

Gli anni Settanta portano questa linea alle estreme conseguenze. Il personaggio non è più soltanto ridicolo: fa paura. In *Lo scopone scientifico* (1972) è il marito che, con la moglie, sfida ogni anno a carte una vecchia miliardaria americana, nella speranza di vincere una volta; in *Finché c'è guerra c'è speranza* (1974) un commerciante diventato mercante d'armi in Africa, che giustifica il proprio mestiere con il benessere della famiglia; in *Un borghese piccolo piccolo* un uomo mite che scopre in sé una ferocia insospettata. Sono film in cui il pubblico riconosce ancora l'attore che lo ha fatto ridere per vent'anni, e proprio per questo resta spiazzato. Sordi, che non ha mai voluto essere un attore «impegnato», arriva per questa strada a raccontare l'Italia del carcere preventivo, del gioco d'azzardo, del commercio di armi e degli anni di piombo con un'efficacia che pochi film di denuncia hanno raggiunto.

Il desiderio di controllare il proprio lavoro lo accompagna dagli inizi. Già nei primi anni Cinquanta collabora ai soggetti e alle sceneggiature dei suoi film, a cominciare da *Mamma mia, che impressione!*; nel 1966 passa dietro la macchina da presa con *Fumo di Londra* (1966), di cui è protagonista, cosceneggiatore e regista. È la prima di diciotto regie per il cinema, sedici lungometraggi e due episodi, che arrivano fino al 1998. Il

Sordi regista racconta l'italiano all'estero, smarrito e presuntuoso, in *Fumo di Londra* e in *Un italiano in America* (1967); torna al mondo dell'avanspettacolo da cui veniva con *Polvere di stelle* (1973); affronta il commercio delle armi con *Finché c'è guerra c'è speranza*; costruisce con Monica Vitti una coppia comica fra le più riuscite del periodo, da *Amore mio aiutami* (1969) a *Polvere di stelle*. La regia non ha cambiato la natura del suo cinema, che resta un cinema d'attore: Alberto Crespi, nel ricordo pubblicato su *l'Unità* il 26 febbraio 2003, lo definì un infallibile direttore di sé stesso, più che un regista attento all'immagine, e indicò come le sue prove migliori *Polvere di stelle*, *Amore mio aiutami* e l'episodio *Le vacanze intelligenti* di *Dove vai in vacanza?* (1978).

C'è un filo che attraversa la carriera da un capo all'altro e che Sordi ha seguito da attore prima ancora che da regista: l'italiano fuori casa. Il personaggio che lo rende popolare, Nando Mericoni, sogna l'America senza esserci mai stato; poi l'America e l'estero diventano luoghi veri, e ogni volta il personaggio-Sordi vi porta i suoi vizi come un bagaglio. Lo si vede a Londra, a New York, in Svezia in *Il diavolo* (1963) di Gian Luigi Polidoro, in Africa in *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968) di Scola, in Australia in *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971) di Luigi Zampa. Più rare, e quasi sempre in ruoli di contorno, le esperienze nel cinema straniero: da *Addio alle armi* (*A Farewell to Arms*, 1957) di Charles Vidor ai film inglesi degli anni Sessanta. Sordi non ha mai inseguito una carriera internazionale, e le proposte dall'estero restano parentesi nella sua filmografia; ha preferito portare l'Italia nel mondo e guardare l'effetto che faceva, con l'orgoglio e

l'imbarazzo di chi si sente sempre un po' provinciale e un po' superiore.

Dietro i film di Sordi regista c'è quasi sempre la stessa musica. Piero Piccioni, nato nel 1921 e morto nel 2004, pianista jazz prima che compositore, comincia a scrivere per il cinema all'inizio degli anni Cinquanta e firma nella sua carriera oltre trecento colonne sonore, molte delle quali per Francesco Rosi. Con Sordi stringe un sodalizio umano e professionale che comprende le musiche di *Fumo di Londra*, la prima regia, e arriva fino all'ultimo film, *Incontri proibiti* (1998). La sua musica, fra jazz, canzone e orchestra leggera, dà ai film di Sordi un'eleganza malinconica che spesso contraddice, e per questo arricchisce, la meschinità dei personaggi. Il suono dei film diretti da Sordi, da una regia all'altra per più di trent'anni, è in larga parte il suo.

Sordi non ha avuto un solo regista di riferimento, ma una generazione intera. Quasi tutti i nomi della commedia all'italiana hanno lavorato con lui, e molti più volte: Steno, che lo lancia con Nando Mericoni; Monicelli, da *La grande guerra* a *Un borghese piccolo piccolo* e a *Il marchese del Grillo* (1981); Dino Risi, che gli dà *Il segno di Venere* (1955), *Il vedovo* e *Una vita difficile*; Comencini, il regista di *Tutti a casa* e di *Lo scopone scientifico*; Zampa, da *L'arte di arrangiarsi* a *Il vigile* e a *Il medico della mutua* (1968); e poi Bianchi, Lattuada, Loy, Elio Petri, Scola, Luigi Magni, De Sica, che lo dirige in *Il giudizio universale* (1961) e in *Il boom* (1963). Ciascuno di loro ha piegato il personaggio-Sordi in una direzione diversa: Steno verso la farsa, Monicelli verso l'epica rovesciata, Risi verso la satira di costume, Comencini verso la pietà, Zampa verso la polemica civile. Ma c'è un tratto comune: a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta,

ricorda Crespi, molti copioni venivano scritti in prima battuta pensando a lui, e la sua scelta di girare meno, dopo gli anni in cui passava da un set all'altro senza pause, aprì spazi agli altri grandi attori della commedia.

Quanto al metodo, Sordi lo ha sempre descritto con parole semplici: osservare. Lui stesso definiva il suo cinema un neorealismo comico, satirico e ironico, e la formula dice molto più di quanto sembri. Come il neorealismo, la sua commedia nasce dalla strada, dai tipi incontrati, dalle conversazioni ascoltate; a differenza del neorealismo, non pretende di riscattarli, ma ne pizzica i difetti più volentieri dei pregi. Sul set lavora per accumulo di dettagli: un intercalare, un modo di camminare, un gesto improvviso che rompe una recitazione misurata. Lo storico del cinema Maurizio Grande lo ha definito un «costruttore di maschere», capace di modellare il tipo sul proprio volto invece di adattare il volto al tipo; e la sua voce, con le inflessioni romanesche che riaffiorano perfino quando interpreta un gondoliere veneziano in *Venezia, la luna e tu* (1958) di Risi, funziona come una firma, il segno di un personaggio unico che attraversa tutti gli altri. È per questo che gli si è rimproverato di fare sempre sé stesso, e per questo che il rimprovero non coglie nel segno: il «sé stesso» di Sordi è un'invenzione costruita in quarant'anni, e cambia continuamente pelle. Fellini, parlando con Grazia Livi per il libro del 1967, immaginava di togliergli la maschera dialettale per farne un personaggio di Plauto o di Molière, una maschera eterna; Sordi la strada verso il teatro classico la percorse a modo suo e molto più tardi, nell'Argante di *Il malato immaginario* (1979) di Tonino Cervi e nell'Arpagone di *L'avaro* (1990), dello stesso regista.