



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Discipline linguistiche, comunicative e dello  
spettacolo

Tesi di Laurea in Storia e Critica del Cinema

LA RINASCITA DELLA *SLAPSTICK COMEDY* NEI  
FILM DI BUD SPENCER E TERENCE HILL

Relatore: Ch.mo Prof. Gian Piero Brunetta

Laureanda: Teresamaria Zanutto  
Matricola: 425430/LT

Anno Accademico 2001/2002

## INDICE

<b>1</b>	<b><u>PREMESSA</u></b>	<b>3</b>
1.1	<u>SLAPSTICK E IL GENERE ITALIANO</u>	3
<b>2</b>	<b><u>E CAVALCARONO ASSIEME...</u></b>	<b>9</b>
2.1	<u>C'ERA UNA VOLTA L'«OVEST»</u>	9
2.2	<u>DIO PERDONA...BUD E TERENCE NO!</u>	16
2.3	<u>TRINITA' E BAMBINO, PER QUALCHE PUGNO IN PIU'</u>	23
2.4	<u>WESTERN ALL'ITALIANA VS SLAPSTICK COMEDY</u>	31
2.5	<u>TRINITÀ E BAMBINO, QUANDO SI GIOCA AI COW BOY.</u>	40
<b>3</b>	<b><u>L'AVVENTURA CONTINUA.</u></b>	<b>49</b>
3.1	<u>... PIÙ FORTE RAGAZZI!</u>	49
3.2	<u>SOGNANDO L' AMERICA</u>	60
3.3	<u>BUD E TERENCE NELL' ISOLA CHE NON C'È</u>	65
<b>4</b>	<b><u>LA STRANA COPPIA</u></b>	<b>73</b>
4.1	<u>BUD SPENCER: L'ULTIMO MACISTE?</u>	73
4.2	<u>IL COMICO DA SALTIMBANCO</u>	79
4.3	<u>L'ALCHIMIA TRA BUD E TERENCE</u>	85
<b>5</b>	<b><u>COMUNQUE SIA...È STATO UN SUCCESSO!</u></b>	<b>91</b>

# 1 PREMESSA

## 1.1 SLAPSTICK E IL GENERE ITALIANO

La nascita del cinema vede già nelle prime opere dei Lumière, le *Vues Comiques*, la rappresentazione della «comicità “colta dalla natura”, in realtà frutto di un ripensamento su una struttura comica preesistente, ma mai realizzata con il mezzo cinematografico. Un esempio puntuale si può cogliere in *L'arroseur arrosé* del 1895, costruito in esterni naturali non certo riproponibili su un palcoscenico, dove, però, i due protagonisti erano già consci di “recitare” e di fare spettacolo»<sup>1</sup>.

Suscitare la risata volontariamente o involontariamente fa parte della nostra realtà, il teatro, in particolare quello della Commedia dell'Arte, ha stilizzato certi comportamenti, creando delle maschere. Personaggi che rispondono a determinati caratteri si muovono secondo un canovaccio ben definito. Tra tutti, ricordiamo Arlecchino, la cui «acrobazia, nell'antichità era legata alle cerimonie funebri come funzione per tenere lontana la morte, eliminando l'incontenibile momento sorgivo della vita. Arlecchino deriva da Hallekin, demone dal volto animalesco, Apollinaire lo associa a Hermes, il dio che attraversa le parti dell'altro mondo. La figura comica, che assume nel corso degli anni, possiede il carattere

trasgressivo che frantuma i tabù e la disciplina dei costumi»<sup>2</sup>. Dalla dimensione bassa – terrena, che egli rappresenta, il bastone diventa il mezzo per percuotere e demistificare il mondo, trasversalmente, senza distinzioni di classi. Il lazzo, da *actio*, azione, diventa il modo per esprimersi e per agire. «Atto giocoso, gesto o motto, si avvale di trovate, scherzi, botte salti, cascate, trucchi, battute accompagnate con azioni»<sup>3</sup>. L'arguzia o metafora in parole o fatti fa del lazzo un evento comico e «come la *gag* appartiene principalmente alla comica, o al lato comico di una rappresentazione anche drammatica»<sup>4</sup>.

Dall'attore della Commedia dell'Arte fino a quello delle *gag*, il comico del *variété* e del *burlesque*, del *music – hall* e del *vaudeville*, il clown stesso nel circo, tutti utilizzano lo *sketch* reiterato, arricchito di piccoli elementi; il repertorio delle trovate pensate dall'attore crea il personaggio stesso. L'entrata già prelude al personaggio rappresentato.

La *slapstick comedy* è il risultato di questo percorso del mondo comico: letteralmente significa schiaffo – bastone ed è chiara l'allusione all'arma di beffa arlecchinesca. I gesti degli attori sono a volte scritti, ma per lo più improvvisati: *to gag*, infatti, significa, improvvisare e la risata è strettamente legata al fattore sorpresa.

Il lazzo e la *gag*, oltre alle analogie, presentano delle differenze legate al mondo in cui nascono: nella Commedia dell'Arte prevalgono oltre al mimo e al gesto, l'atto verbale, mentre nel cinema, allora muto, la *gag*

---

<sup>1</sup> F. BALLO, *Gag* in SEGNO CINEMA, a XIII, n°64, nov – dic 1993.

<sup>2</sup> Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984

<sup>3</sup> MARIO VERDONE, *Genesi e sviluppo del comico di Sennett*, Bianco e Nero, Roma, p.5

<sup>4</sup> *Idem*, p.6

era essenzialmente visiva (al massimo scritta), dinamica, determinata da trucchi ottici al fine di accelerare, rallentare, arrestare, cancellare e così via. Per Mack Sennett la *gag* era soprattutto il «perno stesso di un momento dell'opera in sviluppo, di un sistema di lavoro e, in senso più largo di vita»<sup>5</sup>.

Il suo vero nome è Michael Sinnot (nasce a Québec il 17 gennaio 1880), primo grande regista di Comiche, scoprirà i più grandi talenti delle *slapstick*: da Chaplin a Harold Lloyd, fino a Stan Lauren. L'unico a non lavorare con lui è Buster Keaton.

La sua carriera comincia sotto l'egida di Griffith, che lo vuole come scenarista, *gagman* e attore: Sennett apprende i trucchi, il ritmo e le *gag* dai film di Max Linder e partecipa alla prima *slapstick* del cinema americano *The Curtain Pole*, diretta da Griffith. Quindi comincia la carriera da regista con *Comrades*, la sua prima pellicola. I caratteri delle *vaudeville*, del circo, dei fumetti e della realtà circostante vengono espressi nelle sue comiche. Qui nascono le “torte in faccia”, inventate per caso da Mabel Normand (prima partner di Charlot); la velocità travolge ogni cosa ed il bastone arlecchinesco rimane il mezzo tradizionale della beffa. La dinamica dei gesti si emancipa progressivamente dall'eredità teatrale. Le comiche di Chaplin e Keaton continueranno su questa linea fino a rompere gli spazi circostanti, mentre quelle italiane di Cretinetti, Polidor, Robinet ed altri rimangono ancorate a terra, riuscendo, però, a operare per primi «una saldatura tra il pubblico popolare e quello borghese»<sup>6</sup>. Le loro azioni legate maggiormente alla

---

<sup>5</sup> *Idem*, p.1

<sup>6</sup> GIAN PIERO BRUNETTA, *Il carro dei comici italiani*, Quaderni di teatro, a IX, n° 35,

tradizione della Commedia dell'Arte, puntano sulla fisicità, la materia delimita i confini, oltre le quali le comiche americane sapranno gettarsi.

Bud Spencer e Terence Hill sembrano la somma di queste due tendenze: il primo legato al suo fisico, il secondo con doti funamboliche, entrambi dilatano i loro spazi, sia con i cazzotti<sup>7</sup> sia con gesti acrobatici. Tuttavia la loro inclinazione al disordine è solo apparente, momentanea, involontaria, il cerchio delle loro storie ritorna al punto di partenza. Non c'è nessuna volontà destabilizzante, la *tiche* li conduce all'azione devastante e con ingenuità pari ai personaggi delle Comiche, risolvono qualsiasi problema. Tramite le *gag* visive dei pugni e delle “bastonate arlecchinesche” a ritmo di musica, riescono a far prevalere il bene. Coppia legata alla tradizione carnascialesca, come lo erano Don Chisciotte e Sancho Panza, per l'opposizione grasso - magro, Spencer e Hill riescono a dare vita a due personaggi che si muovono con la stessa agilità nei diversi generi tipicamente italiani. Dagli Spaghetti-Western alla Commedia all'italiana, dai *pepla* ai *poliziotteschi*, dal racconto d'avventura al fumetto: un flusso continuo di “specificità italiane” ed elementi apolidi in film fatti da maestranze competenti, con bassi costi economici e grandi successi al botteghino. I due ruoli rispondono a maschere ben definite, inizialmente si mostrano senza scrupoli per il raggiungimento dei propri interessi, come i protagonisti della Commedia all'italiana, ma poi sono capaci di grandi slanci umanitari. Attorno a loro

---

feb. 1987.

<sup>7</sup> I pugni nuziali sono antichi riti carnevaleschi legati alla ridicolizzazione e destituzione del mondo reale: le botte cominciavano e finivano con le risate, rappresentavano un rituale che dava diritto alla libertà e alla violazioni delle regole correnti. Il mondo alla rovescia nel carnevale medievale e rinascimentale era legato alla rinascita del mondo stesso.

Cfr. MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1995

---

si muovono i caratteristi, che sostengono il folclore comico.

Questo ibridismo di stili, sapientemente gestito nei film da un lavoro di squadra si avvale soprattutto dell'alchimia creatasi tra Spencer e Hill. Una serie di congiunzioni di eventi e cambiamenti sociali ha poi dato l'opportunità alle pellicole della coppia di rappresentare una valida alternativa al panorama cinematografico italiano, sfondando anche i mercati esterni.

La rinascita della *slapstick comedy* avviene durante i primi anni dell'attività comica della coppia: dai successi dei due *Trinità* ('70 e '71) per poi consolidarsi fino alla seconda metà degli anni Settanta. Attraverso i loro film evidenzierò come gli elementi delle comiche interagiscano con il mondo del West e della Commedia italiana, in una continua osmosi, per cui la morfologia del racconto si arricchisce ulteriormente di caratteri avventuristici, tratti dalla tradizione letteraria o dalla fantasia fumettistica - cartoonistica.

Quindi mi occuperò della perfetta interazione tra i due attori, evidenziando le specificità individuali; infine darò una personale lettura dei dati raccolti riguardanti i successi dei loro film, in chiave sociologica.



*Il cinema, nonostante la sua giovane età, ha prospettive illimitate e possibilità infinite. Ha il mondo come palcoscenico ed il tempo senza fine come limite.*

*David Wark Griffith*

## **2 E CAVALCARONO ASSIEME...**

### **2.1 C'ERA UNA VOLTA L'«OVEST»**

Siamo alla fine degli anni Sessanta e il *Western all'italiana* è già diventato un fenomeno internazionale. Il caso ha dettato la fortuna di questo genere, le cui molteplici radici temporali e spaziali arrivano da lontano. Il mito appartiene alla storia americana, in cui il cow boy incarna i grandi valori, come Dio, la Patria e la famiglia. Il protagonista è un uomo solitario, disposto anche al sacrificio per far trionfare la legge, pronto a riportare ordine, laddove c'è scompiglio. Un *self-made man* eroico, lontano dalla corruzione, paladino dei deboli: la sua pistola spara solo a chi si trova nel torto e, moralmente, non sbaglia mai.

In Europa l'epopea della frontiera viene trasferita sugli schermi quasi contemporaneamente all'onda del successo americano<sup>8</sup>. E' la casa di produzione francese Pathé, che all'epoca del muto, importa il tema epico della frontiera: dapprima girati con modeste intenzioni nei luoghi di

---

<sup>8</sup> In realtà il primo cortometraggio della storia del cinema che tratta l'argomento *western* ha come titolo *Repas d'indien*, girato da Gabriel Veyre per i Lumière. CHRISTOPHER

origine, poi, trasferiti nella *banlieue* parigina e quindi nella Camargue, questi western raccontavano le vicende parodistiche di *Oresine* e *Arizona Bill* (ispirati rispettivamente ai personaggi americani Tom Mix e Broncho Bill). «La produzione seriale consentiva alcune esagerazioni ironiche, che ricorderanno quelle del western all'italiana; ad esempio era frequente, che un cavaliere inseguito, con un solo colpo di pistola, abbattesse cinque uomini. La sequenza era, però, troppo irrealistica, persino per quei tempi: veniva perciò recuperata all'ultimo momento l'adesione al vero con la didascalia "La pistola magica"»<sup>9</sup>. Ma il primo vero western francese, *Cow-boy*, viene girato nel 1906 da Joe Hamman con l'operatore Moreau: Hamman, partito per gli USA nel 1903, ritornò a Parigi, con i disegni dei paesaggi del Sud Dakota, utilizzandoli, in seguito, nei tanti film che dedica al genere. Il più importante viene considerato *Le railway de la mort* (1911), per le scene di inseguimento: il cinema di Hamman è popolare, che unisce humor e azione senza dimenticare la poesia<sup>10</sup>.

Negli primi anni Venti, anche altri paesi europei si occupano della produzione di film western: particolarmente in Germania (Wild West Filme, Luna Film, quest'ultima produce *L'ultimo dei Mohicani* con Bela Blasko), in Russia, in Danimarca.

In Italia, il primo western, *La vampira indiana* (1913), viene girato per l'Aquila Film dal padre di Sergio Leone, Roberto Roberti, ed ha come attrice la madre, Bice Waleran (Beatrice Valcarenghi). All'epoca del

---

FRAYLING, *Sergio Leone. Danzando con la morte*, Editrice Il Castoro, Milano, 2002

<sup>9</sup> LUCA BEATRICE, *Al cuore, Ramon, al cuore*, Tarab Edizioni, Firenze, 1996, p. 26.

<sup>10</sup> ERIC LE ROI, *Quando gli apache percorrevano gli Champs-Élysées*, in BIANCO E NERO, a LVIII, n° 3, lug-sett 1997.

---

mutato il western rimane un sottogenere del genere atletico, con sceneggiature superficiali, che confondevano il Nord con il Sud America<sup>11</sup>. Poi fino agli anni Sessanta, abbiamo delle sporadiche testimonianze; durante il periodo fascista non essendo possibile girare film western, si cercava di trovare un'alternativa con film d'avventura, tratti dai romanzi di Salgari. Nel 1942 la Scalera produce *La signora dell'Ovest* di Karl Koch (ex aiuto regista di Jean Renoir), quindi nel 1943 *Il fanciullo dell'Ovest* di Carlo Ferroni, con Macario. Negli anni Cinquanta seguono, soprattutto delle parodie, come *Il bandolero stanco* (1952) e *La sceriffa* (1959), entrambi di Roberto Montero, con Renato Rascel; *Il terrore dell'Oklahoma* (1960) con Ugo Tognazzi, diretto da Mario Amendola ed altre ancora *Un dollaro di fifa* (1960) e *I magnifici tre* (1961), entrambi di Giorgio Simonelli, ispirate rispettivamente ai successi americani *Rio Bravo (Un dollaro d'onore)* di Howard Hawks (1959), *I magnifici sette* di John Sturges (1960). Siamo agli inizi degli anni Sessanta, quando al boom economico corrisponde un boom cinematografico<sup>12</sup>: autori, registi, sceneggiatori, attori esprimono con le loro opere quel clima di fermento culturale in cui il cinema decodifica ulteriormente la realtà, restituendola allo spettatore con forme ed immagini diverse. «La struttura lineare del racconto, la coerenza delle azioni, la consecutio temporale e spaziale, non hanno più valore normativo [...]. Si scopre l'acronia, il tempo sospeso o vuoto. Il tempo

---

<sup>11</sup>VITTORIO MARTINELLI, *Laggiù nell'Arizona*, in BIANCO E NERO, cit.

<sup>12</sup> < Tra i nomi più noti, che esordiscono nel giro dei primi anni Sessanta, basterà ricordare Pasolini, Olmi, Ferreri, Petri, i fratelli Taviani, De Seta, De Bosio, Brusati, Gregoretti, Orsini, Montaldo, Fina, Vancini, Damiani, Caprioli, Bertolucci, Scola, Wertmüller, Brass, Cavani, Mingozzi, Caldana. A questi nomi vanno aggiunti, nel corso del decennio, Bellocchio, Nelo Risi, Eriprando Visconti, Citti, Giannarelli, Magni, Amico, Bene, Baldi, Festa Campanile, Sordi, Tognazzi, Manfredi, Faenza, Agosti, Saperi, Ponzi >. GIAN PIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Editori Laterza,

interiore afferma le sue leggi su quello cronometrico. L'azione viene scomposta: tempo e spazio nei film di Fellini come nei western di Leone sono definiti in base a categorie e sistemi di riferimento inediti»<sup>13</sup>. La deduzione del regista romano di raccontare il mito americano con metodi e tematiche innovative, lo rende il maestro indiscusso degli «spaghetti-western»: all'inizio una definizione dispregiativa, marchio per un genere "casalingo" senza particolari pretese estetiche, ma solo economiche, visto il grande successo di pubblico<sup>14</sup>. Col tempo però e con la crescita e le ambizioni del genere e la sua forte competitività internazionale, la definizione è diventata sinonimo di marchio di qualità<sup>15</sup>.

Nel 1964 esce *Per un pugno di dollari* e pur senza pubblicità, ottiene un successo inaspettato. I produttori ne approfittano per risanare l'economia del cinema, ricorrendo all'aumento del prezzo del biglietto per sopperire al calo del pubblico. E' soltanto questa contingenza, questa casualità nel mercato, su cui ognuno a proprio modo ha poi speculato creando infiorescenze, iterazioni, moltiplicazioni, fratellanze esasperate e ramificazioni improbabili, che ha tenuto a battesimo il western *italian style*. «Un cinema fatto prevalentemente di maestranze allevate e addestrate nel clima euforico e imponente della Hollywood tiberina (il filone del genere *peplum*), abituate per mestiere e dal mestiere a pensare allo spettacolo "grande" anche in presenza di forti influssi e connotati neorealisti, da cui, anzi, trarre ispirazione e giovamento come da una

---

Roma-Bari, 2000, p.213.

<sup>13</sup>Id., p.214.

<sup>14</sup> I critici americani, utilizzano il metro culinario per etichettare i western non *made in USA* creando un menù completo con i «Paella western» spagnoli, «Camembert western» francesi, «Sauerkraut western» tedeschi e «Chop Suey western» di Hong Kong.

<sup>15</sup>GIAN PIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano. 2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Economica Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 334.

---

pianta perspicuamente nazionale o da un rivendicata appartenenza regionale. Da Sergio Leone a Duccio Tessari, a Sergio Corbucci, a Enzo B. Clucher, a Sergio Collima alla macchina da presa; a Ennio De Concini a Leo Benvenuti, a Piero De Bernardi, a Age & Scarpelli, a Luciano Vincenzoni, a Sandro Continenza alla macchina da scrivere: è tutta una serie di “ex”, trasferitisi da un genere all’altro, da un filone all’altro, con l’unico scopo della professione, *mercenari del divertimento popolare*»<sup>16</sup>.

In realtà la seconda ondata dei western europei (ricordiamo che la prima coincide con il periodo del muto) comincia in Germania, dove il regista Harald Reinl gira *Der Schatz im Silbersee (Il tesoro del lago d’argento)* e *Winnetou (La valle dei lunghi coltelli)*. Realizzati tra il ’62 e il ’63, coprodotti dalla Rialto Film di Amburgo e dalla Jadran Film di Zagabria<sup>17</sup>, queste pellicole ottengono un successo incredibile e l’Italia

---

<sup>16</sup>CLAVER SALIZZATO, *Un pugno di dollari per il western*, in BIANCO E NERO, a LVIII, n°3, lug-sett 1997.

<sup>17</sup> *Winnetou I (La valle dei lunghi coltelli)*, il primo della serie, ebbe enorme successo in Germania: tratto dall’omonimo romanzo d’appendice di Karl May (1842-1912), racconta la storia di Karl, un giovane rilevatore topografico, che, arrivato nel West, stringe un patto di sangue con Winnetou, il figlio del capo di una tribù indiana. Old Schatterhand, il nuovo nome dato a Karl, venne interpretato dall’attore americano Lex Barker, divenuto famoso negli Stati Uniti verso la fine degli anni ’40 per la sua interpretazione di Tarzan; in Europa fece una serie di film storici europei oltre ad una piccola apparizione in *La dolce vita*. Il francese Pierre Brice venne scelto per Winnetou. Il regista, Harald Reinl, aveva già girato nel 1962 *Der Schatz in Sibersee (Il tesoro del lago d’argento)* quale primo film western, sempre ispirato da un romanzo di Karl May, il quale può essere paragonato al nostro Salgari: pur non avendo mai viaggiato, scrisse storie di amicizia e grandi ideali di solidarietà tra i bianchi e indiani, in un contesto lontano dal mondo tedesco in cui viveva. E’ da sottolineare l’intento del regista di rendere i sentimenti romantici che traspirano dalle pagine dello scrittore: “Mi sforzo, in modo particolare per i film tratti da Karl May e per lo più ambientati all’aperto, di rendere i valori estetici e un certo romanticismo che sono importanti; guardo il paesaggio e sono consapevole che il pubblico è commosso da una natura tanto vasta e sublime, ed è proprio in questa natura che voglio collocare degli eventi emozionanti e nello stesso tempo ingenui, a volte addirittura fiabeschi”. Per *Winnetou II* si scelsero gli scenari le grotte di Adelsberg, presso Postumia: la Jugoslavia, oltre ad essere coproduttrice dei film in questione divenne anche meta di turismo da parte dei molti fan della serie.

CHRISTIANE HABICH, *Il western in Germania Occidentale*, in BIANCO E NERO, a LVIII, n° 3, lug – sett 1997.

---

tenta di sfruttare l'onda germanica, ma senza ottenere esiti soddisfacenti. Infatti dei venticinque film prodotti tra il '62 e il '64, ricordiamo *Le pistole non discutono* di Mike Perkins (Alberto Caiano), *Gli eroi di Forth Worth* di Herbert Martin (Alberto De Martino), *Massacro al Gran Canyon* di Albert Band (Alfredo Antonini) e *Minnesota Clay* di Sergio Corbucci.

Questa breve parentesi, assieme alla saturazione del genere *peplum*, ha lasciato libera la strada a Sergio Leone. *Per un pugno di dollari* genera un nuovo modo di pensare e di rappresentare il mito del West, che diventa un racconto carico di tensione, a volte alleggerito dall'ironia. Il bounty killer si sostituisce all'eroe tradizionale e i grandi ideali lasciano il posto al valore del denaro. Interessanti, sono le affermazioni di Leone riguardo il parallelo tra due figure eroiche del cinema di quel periodo, James Bond ed il bounty killer: «Perché piacciono tanto le avventure di James Bond? Semplicemente, perché in ogni film, su sessanta scene, almeno cinquanta intrappolano lo spettatore nella suspense. Il western originale, invece, s'era troppo annacquato...Ogni tanto il regista fermava il racconto e faceva una lunga divagazione d'amore... L'eroe del western, sul piano sentimentale ed erotico, deve essere un distratto, deve restare chiuso e misterioso, e allora funziona di più anche sul pubblico femminile»<sup>18</sup>. Quindi mito, avventura, azione, divertono il pubblico, attirano le folle e gli interessi dei produttori. L'approccio innovativo all'epopea americana contribuisce alla diramazione in diversi sottogeneri, dove certi caratteri prevalgono su altri: potremmo distinguere principalmente tre elementi costitutivi, quali la violenza, la politica e

---

<sup>18</sup>TULLIO KEZICH, *Il mito del Far West*, Il Formichiere, Milano, 1980, p. 184.

l'ironia.

«Faremo dei western più emozionanti e più realistici, ma bisogna ammettere che mettiamo insieme dei bei tratti di perversione. C'è di tutto, la crudeltà efferata, la droga...»<sup>19</sup>: è l'affermazione di Corbucci, che esplicita l'aspetto morboso e una violenza gratuita, senza limite, solo fine a se stessa e ne dà una prova con *Django* del 1966, in cui il protagonista (Franco Nero), vestito di nero, trascina per tutto il film una bara, contenente una mitragliatrice. A questa pellicola, affianchiamo altre a caso, che hanno in comune il carattere violento, dichiarato fin dal titolo (*Ammazza tutti e torna solo*, del 1967, di Enzo Castellari; *Preparati la bara!* del 1967, di Ferdinando Baldi, *Tempo di massacro* del 1968, di Lucio Fulci, *Lo chiamavano Tresette... giocava sempre con il morto* del 1973, di Tonino Valerii, ecc.). Oltre alla poetica del gesto violento tipicamente italiano, abbiamo i film "anti-establishment", i western "politicizzati", che re-interpretano la lotta di classe, mescolando protesta sociale e spettacolo. Dalla citazione maoista in *Giù la testa* (1970, Sergio Leone) a *Tepepa* (1969, di Giulio Petroni, sceneggiatura di Solinas e Ivan Della Mea), da *Il mercenario* (1968, di Sergio Corbucci), a *Requiescant* (1967, di Carlo Lizzani, con Pier Paolo Pasolini).

Dalla dissacrazione dei valori, quindi della violenza e, infine, del sistema politico – sociale, si giunge alla dissacrazione totale, alla "smitizzazione della demitizzazione": l'ironia, già presente in dosi più o meno massicce negli western italiani, cede il testimone alla parodia e il racconto alla favola. Bud Spencer e Terence Hill sono i protagonisti di questo passaggio, sono loro che ridanno l'ossigeno ad un genere saturo di morti

---

<sup>19</sup> Id., p. 184

e di violenza, con la ripresa dei motivi appartenenti alla *slapstick comedy*.

## 2.2 DIO PERDONA...BUD E TERENCE NO!

Il caso vuole che Bud Spencer e Terence Hill comincino la loro collaborazione negli spaghetti-western. Da un'intervista Terence Hill racconta come un avvenimento fortuito abbia inciso sull'incontro tra l'attore veneziano e quello napoletano: nel 1967, ancora senza pseudonimo, Mario Girotti ritorna dalla Germania, per lavorare nei film western italiani, anche se la convinzione di aver perso il treno del successo lo attanagliasse. A Roma, assieme al produttore Manolo Bolognini, il fratello del famoso regista, incontrano Giuseppe Colizzi, che era arrivato dal set spagnolo in cerca di un sostituto di Peter Martell (Pietro Martellanza) impossibilitato a causa di un infortunio (pare durante una lite violenta con la fidanzata!). Allora Girotti stava girando *Little Rita nel west* di Ferdinando Balbi e venne proposto a Colizzi, il quale accettò e lo affiancò al vecchio amico Pedersoli.

Nello stesso anno Pedersoli e Girotti, con il nome rispettivamente di Bud Spencer Terence Hill, cominciano a lavorare in *Dio perdona...io no!*: scritto e diretto dallo scrittore e giornalista Colizzi, in origine doveva essere la rilettura di una favola di Esopo e avrebbe dovuto chiamarsi *Il cane, il gatto, la volpe* (Spencer il cane, Hill il gatto e Frank Wolf la volpe), un film a tre protagonisti. Così, pure la pellicola successiva *I quattro dell'Ave Maria* era pensata a quattro personaggi, anche se i due attori vennero di nuovo messi assieme, da Colizzi, proprio per rispondere alle esigenze del pubblico, che apprezzava l'accostamento

di Girotti e Pedersoli. Nulla di pianificato, il successo nasce piano piano, fino alla conferma nel terzo film, *La collina degli stivali*.

Ma ritorniamo alla prima pellicola della trilogia colizziana, dove il regista prende, nettamente, il distacco dalle caratteristiche “ciociare” dei western a basso costo per ispirarsi alla tecnica leoniana. Primi piani che si alternano a visioni di grandi totali, ritmi narrativi e montaggio accordati a ritmi musicali<sup>20</sup>. Piña segue la lezione di Ennio Morricone: ciò che non riusciamo a comprendere dall’imperscrutabilità dei personaggi, riusciamo a percepirlo con le note del compositore. *Dio perdona...io no!* comincia con l’arrivo di un treno pieno di cadaveri, ma senza i 300.000 dollari che doveva portare: l’unico superstite riferisce a Hutch (Spencer), che il responsabile è Bill Sant’Antonio (Frank Wolf), il quale aveva finto di morire, tempo addietro, per mano di “doc” Stevens (Hill), al fine di liberarsi dei suoi compari, morti realmente nell’intento di vendicare il loro capo. Stevens si rimette sulle tracce del fuorilegge; alla fine riuscirà ad averla vinta in un duello e assieme a Hutch a recuperare il bottino.

A livello narrativo il legame con *Per qualche dollaro in più* (1965) di Leone risulta evidente su diversi punti: l’amicizia che nasce tra Hutch e Stevens nel comune interesse di far fuori Sant’Antonio ci riporta all’amicizia tra il Monco e il Colonnello e il loro comune intento di uccidere l’Indio; inoltre in entrambi i film i due protagonisti vengono catturati e torturati; infine il duello finale. Nel momento in cui Stevens sembra soccombere, arriva Hutch che, con l’intento di controllare la cassa col bottino, rinvia il duello impari e rende possibile all’amico di

---

<sup>20</sup>Cfr. GIAN PIERO BRUNETTA, *Sergio Leone e la nuova conquista del West*, in *Storia del cinema italiano; Dal miracolo economico agli anni novanta (1960-1993)*, vol IV, (a cura di) GIAN PIERO BRUNETTA, Ed. Riuniti, Torino, 1993.

salvarsi e salvarlo dall' "ultima carognata" di Sant'Antonio, che cerca di colpirlo alle spalle. Se nella scena finale di *Per qualche dollaro in più* Leone alterna gli sguardi del Colonnello - Lee Van Cleef e dell'Indio - Gian Maria Volonté al primo piano del carillon, in *Dio perdona ...io no!* Colizzi utilizza il primo piano della miccia, che sta consumandosi, come elemento cronologico. La successione dei primi piani agli occhi di Hill e Wolf viene poi sostituita dalle parti del corpo di Sant'Antonio, colpite dalla pistola di Stevens, il bandito cerca con la bocca di spezzare la miccia; la smorfia del suo viso, che si affanna strisciando per terra, ricorda il fermo-immagine di Tuco - Wallach, quando, alla fine de *Il buono, il brutto e il cattivo* (1966), cade sul sacco pieno di monete d'oro, col cappio ancora al collo<sup>21</sup>.

Nel 1968 esce il secondo film della trilogia colizziana, *I Quattro dell'Ave Maria*: Stevens e Hutch vanno dal banchiere Harold (Steffen Zacharias) per riscuotere una grossa somma di denaro al fine di non rivelare gli affari poco puliti. Per riottenere i suoi soldi il banchiere cerca aiuto dall'amico Cacopoulos (Eli Wallach), che aveva tradito assieme ad altri ex compari e che per questo si trovava in prigione in attesa dell'impiccagione. Una volta liberato, Cacopoulos comincia a vendicarsi: dapprima uccide Harold, poi coinvolge i due amici e un acrobata nero, aiutato precedentemente, per finire la sua vendetta sull'ultimo componente della vecchia banda, divenuto, nel frattempo, ricco proprietario di una casa da gioco.

---

<sup>21</sup> Terzo film di Sergio Leone della "Trilogia del dollaro" (il primo del 1964 è *Per un pugno di dollari*); il Buono-Eastwood, dopo aver ucciso il Cattivo-Lee Van Cleef, si prende gioco del Brutto-Wallach, appendendolo ad un ramo pericolante; Tuco a mala pena si sostiene su di una croce, quando sembra non ci siano più speranze il Buono, da una distanza improbabile, riesce a mirare al cappio e salvare ancora la vita al povero Tuco.

---

Eli Wallach con stile ancora più buffonesco di quello utilizzato ne *Il buono, il brutto e il cattivo*, riesce a focalizzare tutta l'attenzione dello spettatore. E' lui il mentore nella sequenza della festa messicana, dove il «montaggio serrato dall'effetto ubriacante, fotografato con realismo quasi pasoliniano (i reiterati primi piani sui volti dei peones illuminati da lampi di ottusità, simili a mascheroni violenti)»<sup>22</sup> si contrappone alla scena successiva, dove Cacopulos e Hutch, si trovano a discutere animatamente, tra decine di culle appese con un filo al soffitto: il rumore della festa e il silenzio dei bambini che dormono si sintetizzano in un contesto dai toni picareschi, che non stonano con quelli un po' più solenni, che vengono espressi nel duello finale. Anche qui c'è un elemento che scandisce il tempo dell'attesa: la pallina della roulette, quando questa si fermerà allora sarà possibile cominciare a sparare. Cacopulos riesce a portare a termine la sua personale vendetta, prima di venire colpito: cade a terra, sembra morto, ma è l'ultima beffa del personaggio, che per l'abilità dell'attore e per il ruolo azzeccato dalla sceneggiatura, rende Wallach un prezioso cammeo nella trilogia di Colizzi.

L'ultimo film della trilogia in questione è *La collina degli stivali* (1969): Stevens ferito si nasconde nel circo Simon Boccanegra: lì conosce il trapezista Thomas (Woody Strode), che lo aiuta a salvarsi dagli uomini di Fisher, intenzionati ad uccidere Stevens per impadronirsi di un documento relativo ad una concessione mineraria. La banda che protegge il potente signore locale, capeggiata da Finch (Glauco Onorato), comincia a dare dei problemi al circo di Mami (Lionel Stander): una sera

---

<sup>22</sup>MARCO BERTOLINO E ETTORE RIDOLA, *Bud Spencer & Terence Hill*, Gremese Editore, Roma, 2002, pg.29.

un trapezista viene ucciso senza alcun motivo e così Thomas, deciso a vendicarsi, si mette a fianco di Cat. Assieme vanno a chiedere la collaborazione ad Hutch, forse stanco della vita tranquilla a cui si era dedicato. I tre partono assieme all'amico sordomuto di Hutch, Baby Doll; arrivano nella cittadina e cercano di convincere i minatori a rivoltarsi contro lo sfruttamento di Fischer. Nonostante le minacce di Finch e della sua banda, alla fine trovano il coraggio di reagire e aiutano Cat e gli altri. Fisher rimasto senza alcun appoggio, viene consegnato alla giustizia.

L'ambientazione circense contribuisce allo spirito grottesco della storia. «Il didascalismo di alcune scelte formali – il frequente ricorso al montaggio alternato e a indugiati primi piani che esaltano ora l'occhio azzurro di Hill ora fronti e goti luccicanti dal sudore – viene riscattato da una contagiosa atmosfera di gutta allegria, mentre i silenzi carichi di trepidante incertezza sotto il tendone del circo si sovrappongono simbolicamente a quelli, altrettanto gravidi di tensione, che precedono le immancabili sparatorie.»<sup>23</sup>. Con un continuo passaggio osmotico, i caratteri del Circo vengono trasmessi nell'ambientazione western: la dimensione *limite* in cui si muovono personaggi, dove tutto è in tensione, viene equilibrata con la lezione leoniana dei tempi dilatati e dei frequenti silenzi. La struttura narrativa è basata sul rapporto circo-vita: nei momenti più tesi Colizzi alterna le *performance* circensi con lo scontro tra Stevens e gli uomini di Finch. Il montaggio serrato tra le acrobazie dei trapezisti e le ingegnosità di Cat per sfuggire dai sei uomini; tra il Can Can delle ballerine e il corpo senza vita del trapezista ucciso ci portano direttamente alla rappresentazione clownesca di respiro

---

<sup>23</sup> MARCO BERTOLINO E ETTORE RIDOLA, *Bud Spencer & Terence Hill*, cit., pg.32.

---

shakespiriano dell'imbroglio perpetrato da Fischer per ottenere le concessioni minerarie, di fronte al giudice della contea, ignaro di tutto ciò. Anche nel film precedente si vedono degli elementi circensi: quando Stevens e Hutch arrivano nella cittadina, all'inizio de *I quattro dell'Ave Maria*, c'è una coppia di acrobati di colore, che grazie all'aiuto dei due amici potrà liberarsi da un gruppo di arroganti che vogliono prendersi gioco dei due malcapitati. Qui il riferimento al mondo del circo è di poca importanza, tuttavia questo, sommato alla corsa dei sacchi e alla banda che sfila nel paese ci riporta ad una ambientazione del West, distante da ricerche etnologiche piuttosto che dai *western* classici. Per Sergio Leone il *western* doveva essere colto, tradizionale e realistico<sup>24</sup>; per Colizzi, anche ironico: i suoi *cowboy* sono circondati da personaggi grotteschi, a volte loro stessi risultano tali. Già dal primo film Bud Spencer mette in luce le caratteristiche principali di Hutch, che non discostano molto dai personaggi che farà vivere nei film seguenti: data la mole imponente, Pedersoli impersona il "gigante" forte e buono, capace di portare una cassa pesantissima sulle spalle. Dotato di un fisico eccezionale – "bisonte" lo definisce Stevens in modo canzonatorio – la prima battuta nel film *Dio perdona...io no!* riguarda una richiesta di cibo: «Ho fame: vorrei qualcosa da mangiare». Così come quando arriva, ne *I quattro dell'Ave Maria*, alla locanda: «Fa presto, sto crepando di fame». A questo istinto famelico, sempre espresso parossisticamente, si affianca un carattere ruvido, irascibile, che è poco tollerante a compromessi e mezze misure e quest'ultima caratteristica lo accomuna a Stevens.

Hill incarna lo spirito del pistolero solitario: il cavaliere senza spazio e

---

<sup>24</sup>Cfr. FRANCESCO MINNINI, *Sergio Leone*, Il Castoro Cinema, 1994.

senza tempo, senza passato né futuro, nell'hic et nunc dello spazio-tempo cinematografico<sup>25</sup>. Potremmo paragonarlo a Clint Eastwood e a Franco Nero; al di là dell'aspetto fisico, che ricorda quello dei due attori, anche l'atteggiamento caratteriale non si discosta dai topoi del *western all'italiana*. Tuttavia non si può parlare di mera imitazione, ancora senza pseudonimo, durante il soggiorno in Germania, Mario Girotti prese parte a western tedeschi, i primi girati e diretti da europei, come *Winnetou II (Giorni di fuoco, ndr.)* di Harald Reinl (Cfr. §2.1) del 1964, in cui vi recita, esprimendo già, i caratteri tipici del personaggio colizziano. Impassibile, freddo, distaccato, non ha una casa o una famiglia, almeno allo spettatore non è dato di saperlo, lega una profonda amicizia con Hutch, una *liason dangereuse*, in cui s'inseguono, s'imbrogliano, si odiano e si amano, solidarizzano e si sfottono, si aiutano a morire<sup>26</sup>, come testimoniano per tutto il resto, le ultime battute tra Frank - Fonda e Armonica - Bronson nel finale di *C'era una volta il West*: «solo uomini...una razza vecchia»<sup>27</sup>. La sua ironia è limitata a brevi momenti, i suoi movimenti sono calcolati, i gesti dosati dalle parole. Le sue azioni sono essenziali, c'è una scena in particolare ne *I quattro dell'Ave Maria* in cui cavalca svogliatamente con il cappello sugli occhi; proprio questa svogliatezza e indolenza saranno l'anello di congiunzione tra il *pistolero solitario* serio a quello più giullaresco sotto la direzione di Barboni.

---

<sup>25</sup> Cfr. STEFANO DELLA CASA, *Un fenomeno complesso*, in BIANCO E NERO, a.LVIII, n°3, lug-sett 1997.

<sup>26</sup> In *I quattro dell'Ave Maria*, Hutch chiede a Stevens di ucciderlo, dopo esser stati derubati da Cacopulos, ovviamente Hutch lo dice senza alcuna seria esigenza: «Sparami, sparami» sono parole dette in un momento di totale sconforto e rabbia; tuttavia Stevens non si fa pregare e carica la colt e Hutch, con il viso bianco dalla polvere (il suo potrebbe essere un pallone di un morto!), attonito gli chiede con tono retorico: «Non farai, mica, facendo sul serio?»

<sup>27</sup> CLAVER SALIZZATO, *Un pugno di dollari per il western italiano*, in BIANCO E NERO, a LVII, n°3, lug-sett 1997.

---

## **2.3 TRINITA' E BAMBINO, PER QUALCHE PUGNO IN PIU'.**

Nel 1970 esce negli schermi cinematografici italiani *Lo chiamavano Trinità*, scritto e diretto da Enzo Barboni Clucher. Trinità è un pistolero molto abile e temuto, “la mano destra del diavolo”: questo strano eroe, arriva nella cittadina dove il fratello Bambino veste i panni di uno sceriffo temerario e manesco. In realtà il vero sceriffo era stato cacciato precedentemente dallo stesso Bambino, il quale sta aspettando due suoi compari, Faina e Timido, per razzare una mandria di cavalli. In tale progetto si intromette Trinità, che, sedotto dalla bellezza di due ragazze mormone, induce Bambino a proteggere la comunità dalle insidie di un ricco proprietario, il maggiore Harriman (Farley Granger) desideroso di impadronirsi di tutta la valle. Infatti il territorio coincide con un grande pascolo dove si trova una mandria di cavalli allo stato brado; sia Bambino che il maggiore puntano al bestiame, ma quest’ultimo cerca di raggiungere il proprio fine senza compromessi, con l’aiuto di una furiosa banda di messicani capitanata da Mezcal (Remo Capitani). Trinità e Bambino riescono, alla fine, a convincere con la forza di pugni e botte, il maggiore e i suoi uomini a lasciare in pace i mormoni, i quali si terranno i cavalli, fatti marchiare, di nascosto da Trinità. A Bambino non resta che andarsene, anche perché ricercato e inseguito dallo sceriffo “spodestato”. Trinità accolto nella comunità mormona, per nulla persuaso dalla vita di stenti e lavoro, abbandona il miraggio di una vita poligama e segue il fratello, nonostante questi gli ordini di andare per la direzione opposta.

Come racconta in un’intervista E. B. Clucher, “il film è nato in un momento di rigetto del genere, in quanto io, essendo direttore della

fotografia, avendo lavorato con questo o quel regista, avevo notato che facevano tutti a superarsi in ferocia, in sangue e squartamenti. Quando stavo facendo con Corbucci *Django*, che usava persino la mitragliatrice, mettendo in scena stragi a livello di Gorazde e cose del genere, ebbi un po' la nausea di tutto questo, anche perché, in effetti si sorride sempre sul western, perché le frasi sono sempre le stesse, tipo: «Se fossi in te non lo farei...» eccetera (copiate poi male dagli altri); c'è sempre quello più svelto dell'altro e in definitiva il gioco è quello. Io sono un po'...non dico umorista, ma così, un po' portato al paradosso e allora mi venne quest'idea di fare qualche cosa che fosse di tutt'altro genere...Demitizzare il western nel modo proprio più vieto, diciamolo pure! Perché in effetti in *Trinità* tutti i personaggi sono stati demitizzati, dal padre, alla madre, ai cattivi, ai buoni...E così è nato *Trinità*<sup>28</sup>.

In precedenza il western all'italiana aveva già staccato il mito dalla storia, aveva estirpato le radici dell'epos dagli scenari storico – politici degli americani, concependo un genere che faceva tesoro della lezione del Neorealismo: “in particolare il western leoniano spolverava le sue iniziali avventure sulla pista dell'Ovest, *Per qualche dollaro in più* e *Per un pugno di dollari*, con mocciosi senz'atletica e senza famiglia molto somiglianti ai monelli rosselliani e desichiani ogni giorno a caccia di mozziconi di sigarette, dollari e cioccolata dagli occupanti *yankees* (che qui diventano *gringos*) [...]. Insomma, con *landscapes* e *backgrounds* di miseria e depressione, di saccheggio e illegalità, di sopravvissuti abili nell'arte di arrangiarsi”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Cit. MARCELLO GAROFALO, *Slapstick all'italiana*, in *SEGNO CINEMA*, a XV, n°72, mar-apr 1995.

<sup>29</sup> CLAVER SALIZZATO, *Un pugno di dollari per il western italiano*, in *BIANCO E*

Barboni sembra avvalersi di tale dote, almeno per quel che riguarda la parte tecnica. Infatti sempre nella stessa intervista spiega gli *escamotage* utilizzati nelle riprese per girare certe scene. Ad esempio l'idea delle lenzuola bianche per dare luminosità ai volti in *Trinità*, girato tutto in controluce, venne copiata dagli americani con i quali Barboni lavorò come operatore in *Spartacus* di Kubrick e risultò l'unica soluzione adatta per girare *Django* in venti giorni di pioggia (qui il regista romano era stato il direttore della fotografia)<sup>30</sup>.

La sua collaborazione con Spencer e Hill continua nel film campione d'incassi ...*Continuavano a chiamarlo Trinità* (1971): dopo aver attraversato il deserto e aver rapinato uno dopo l'altro un gruppo di banditi, Bambino e Trinità arrivano nella casa dove vivono i genitori: il padre fingendosi in punto di morte chiede a Bambino di prendersi cura del fratello e di insegnargli come diventare un "buon" ladro di cavalli. In realtà a decidere delle strategie della coppia sarà Trinità: abile con le carte e con la pistola, non teme nessuno e nonostante l'apparente inettitudine riesce sempre ad essere il punto di svolta delle vari vicissitudini che capitano. E' il portavoce dei buoni sentimenti: convince Bambino ad aiutare la famiglia di coloni, che dovevano derubare e poi, reincontrandoli in paese, si finge un agente federale, da qui nascono una serie di malintesi tra i due e gli uomini del ricco contrabbandiere Parker, il quale convinto delle voci che girano nel paese, cerca di corrompere i due finti agenti. Trinità e Bambino, stanno al gioco, ma non riescono a fare a meno di proteggere i più deboli e così regolano i conti con gli uomini di Parker nel monastero, dove veniva riposto il denaro per il

---

NERO, cit.

<sup>30</sup>Cfr. MARCELLO GAROFALO, *Chi spende è perduto!*, in *SEGNO CINEMA*, a XV,

commercio illecito delle armi. Aiutati anche dai monaci, riescono a rimettere ordine tra i malcapitati; la rissa finisce e arriva lo sceriffo per catturare i fuorilegge. I due sono costretti a restituire il bottino del contrabbandiere, per depistare lo sceriffo che aveva riconosciuto Bambino come un probabile ricercato. I due fratelli si ritrovano in strada, con la solita famiglia di coloni in difficoltà, in attesa del loro aiuto.

Gli interpreti raggiungono la massima notorietà e ottengono successi sia in Europa che in America; inaspettatamente la formula collaudata da Colizzi, trova con Barboni grande popolarità e le case produttrici ne approfittano. Escono film con Michael Coby e Paul Smith, la *coppia-clone* di Spencer e Hill diretti da Ferdinando Baldi come *Carambola* (1974), *Carambola filotto...Tutti in buca* (1975) o di quelli in qualche modo ispirati alla coppia: *Arrivano Joe e Margherito* (1974) di Giuseppe Colizzi con Keith Carradine e Tom Skerrit, e *Che botte, ragazzi!* (1974) di Bitto Alberini. C'è anche la parodia della parodia, *I due figli di Trinità* (1972) di Osvaldo Civirano con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia<sup>31</sup> e una quantità sterminata di pellicole che più o meno esplicitamente alludevano ai successi di E. B. Clucher: i distributori italiani *re-intitolarono* molti film stranieri e tanti registi nostrani

---

n°73, mag-giu 1995.

<sup>31</sup> Ultimi eredi dell' avanspettacolo, interpretarono, in maggioranza negli anni Sessanta, più di 130 film [...]erano film quasi totalmente improvvisati, basati su canovacci da commedia dell'Arte, girati anche durante i viaggi di trasferimento e nelle pause di lavoro, montati talvolta con materiali di scarto di altre pellicole. Diretti da registi come Sergio Corrucci, Lucio Fulci, Marino Girolami, Gianni Grimaldi, Mariano Laurenti, Giorgio Simonelli, costavano in media 100-120 milioni l'uno, ma arrivarono talvolta a incassare più di un miliardo. Girarono parodie di tutti i generi, tra quelle western ricordiamo *Il bello, il brutto e il cretino*, di Gianni Grimaldi *Ciccio perdona...io no!*, *I due figli di Ringo* di Giorgio Simonelli.

Cfr., A. CASTELLANO, V. NUCCI, *Vita e spettacolo di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Liguori, Napoli, 1982 e ENRICO GIACOVELLI, *Non ci resta che ridere. Una storia del cinema comico italiano*, Lindau, Torino, 1999.

---

realizzarono film che sia nel titolo, sia nelle situazioni presentate si rifacevano ai film, in particolare, di Barboni.<sup>32</sup>

Il modello narrativo a cui si affidano Hill e Spencer è molto semplice: al loro obiettivo di rubare qualcosa (cavalli o soldi), comune agli antagonisti, si antepone il dovere di aiutare i più deboli, che solitamente per Spencer sono di intralcio, mentre per il personaggio di Hill diventa l'occasione per conoscere una bella ragazza, della quale si innamora e per la quale convince il compare a collaborare. Alla fine, dopo aver punito i cattivi con pugni e botte, ritornano nella loro strada senza bottino. E' uno schema circolare, l'inizio coincide con la fine, sia il primo, che il secondo *Trinità*, cominciano e finiscono con i due protagonisti a cavallo, o meglio sulla strada verso un luogo non precisato, ma comunque posto geograficamente ad ovest, in California. *Trinità*, grazie ad un cavallo, che si orienta "autonomamente", gira su una specie di branda trainata, gli stivali appesi, la pistola e l'abbigliamento da

---

<sup>32</sup> "Un bounty killer a *Trinità* (1972) di Oskar Faradine, *Jesse e Lester due fratelli in un posto chiamato Trinità* (1973) di Renzo Genta, ...*E continuavano a chiamarlo figlio di...* (1972) di R. Marchent, *E alla fine lo chiamarono Jerusalem l'implacabile (Padella calibro 38)* (1972) di Toni Secchi, *Lo chiamavano Verità* (1972) di Luigi Perelli, *Lo credevano uno stinco di santo* (1972) di Juan Bosch, *I quattro pistoleri di Santa Trinità* (1971) di Girogio Cristallini, *Sei iellato amico...hai incontrato Sacramento* (1972) di Giorgio Cristallini, *Bada alla tua pelle Spirito santo!, Spirito santo e le magnifiche canaglie, Semindò la morte e lo chiamarono castigo di Dio* (1972) di Roberto Mauri, *Spara Joe... e così sia* (1972) di Emilio Miraglia, *Tedeum* (1972) di Enzo G. Castellari, *Trinità e Sartana figli di ...* (1972) di Mario Siciliano, *Uomo avvisato mezzo ammazzato...parola di Spirito Santo* (1972) di Giuliano Carnimeo, *Alleluia e Sartana figli di... Dio* (1972) di Mario Siciliano, *Acquasanta Joe* (1971) di Mario Gariazzo, *Era Sam Wallash...Lo chiamavano Così Sia* (1971), *Scansati...a Trinità arriva Eldorado* (1973) di Demofilo Fidani, *Gli fumavano le Colt...lo chiamavano Camposanto* (1971), *Il West ti va stretto ti va stretto, amico...è arrivato Alleluia* (1973), *Lo chiamavano Tresette...giocava sempre col morto* (1973) di Giuliano Carnimeo, *La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?* (1972) di Giulio Petroni, *Ci risiamo, vero, Provvidenza?* (1973) di Alberto De Martino, *Lo chiamavano Mezzogiorno* (1973) di Peter Collison, *Lo chiamavano ancora Silvestro* di Fred Avery, *Lo chiamavano ancora Sergente Blu* (1972) di Robert Gordon, *Continuavano a chiamarli...er più er meno* (1972) di Giuseppe Orlandini, *Continuavano a chiamarli i due piloti più matti del mondo* (1972) di Mariano Laurenti, *Continuavano a chiamarlo il Gatto con gli Stivali* di Isafa Takahashi". Cfr. MARCELLO GAROFALO, *Chi spende è perduto!*, in *SEGNO CINEMA*, a XV, n° 73,

straccione diventano il simbolo di questo strano pistolero, dall'apparente indolenza, ma abilissimo con la Colt. Per nulla curato nell'aspetto, l'espressione angelica e ingenua nasconde un carattere deciso, astuto. Dimostra goffaggine per sorprendere il prepotente di turno. Il particolare affetto per una o più fanciulle, snoda l'intreccio della storia: solitamente nei guai, Trinità cerca di aiutare loro e la famiglia a cui appartengono. Trova la mano del fratello, che viene in parte ingannato da Trinità, il quale lo convince promettendogli un buon bottino, che risulterà, invece, effimero.

Bambino, dotato di un fisico possente, fa da controparte a Trinità. Burbero, maniere ruvide, non ama scherzare, preferisce arrivare subito al sodo. Anche lui abile con la pistola, tanto da venir chiamato "la mano sinistra del diavolo", preferisce risolvere i problemi con le mani. Più bonaccione, meno astuto del fratello, non si fa, tuttavia, abbindolare. Complice contro voglia di Trinità, preferirebbe starsene da solo, e pensare ai fatti suoi, invece la sua bontà d'animo non gli permette di lasciare in difficoltà il fratello.

I due personaggi vivono in perfetta simbiosi, la loro coesistenza dettata dalla teoria dell'attrazione degli opposti, coinvolge sia l'aspetto esteriore che quello caratteriale.

Spencer – Hill ricordano visivamente la coppia Laurel – Hardy, e come loro vivono nella *slapstick comedy*: il western di Barboni porta all'estremo la dimensione ludica, che lo *spaghetti western* aveva già assunto come uno dei caratteri vitalistici di tale genere. Inoltre

l'atteggiamento dell'«uomo *superomistico* del pistolero leoniano»<sup>33</sup> viene esemplificato dalla parossistica abilità di Trinità e Bambino nell'uscire indenni da situazioni difficili, apparentemente senza via di fuga. Riescono ad affrontare dozzine di uomini e con abilità fumettistiche mettono ko i cattivi di turno. Da *I quattro dell'Ave Maria*, la scena delle botte diventa una fondamentale caratteristica dei film della coppia, quasi un marchio di riconoscimento, che li accompagna in tutti i loro film e nella maggior parte dei film fatti da solisti. Legata direttamente alla tradizione delle comiche del muto, *slapstick* significa, come già riportato, “schiaffo-bastone” e grazie alla bravura degli *stuntman*, l'atto della caduta e l'effetto dello schiaffo, accompagnati dal sonoro che amplifica i colpi ricevuti e dati, offrono uno spettacolo piacevole e, ovviamente, divertente. Le scazzottate seguono un ritmo musicale, sia per l'utilizzo di fiati e ottoni come base strumentale, sia per la realizzazione della scena. I movimenti seguono una scansione ritmica, che usano i ballerini, “1, 2, 3...”: solitamente, Spencer affronta più uomini alla volta, vista la mole e nessun colpo a lui inferto riesce a ferirlo. Prende due uomini sotto il braccio e li mette fuori gioco, quando ci sono più persone che cercano di bloccarlo, saltandogli addosso, riesce a liberarsene, aprendo il cerchio di persone, che lo pressa, a ventaglio; a volte, l'impeto è così forte, che i malcapitati non possono neanche avere la certezza della forza di gravità, visto che vengono lanciati in aria come dei razzi. Il colpo di grazia è costituito da un pugno dato dall'alto verso il basso chiamato il “colpo del piccione”, sulla testa o sulle spalle: questo “tocco” diventa la caratteristica di Bud, in particolare, quando si trova davanti a dei

---

<sup>33</sup>Cfr. SERGIO GRAZIANI, *Western italiano, Western americano* in BIANCO E NERO, a XXXI, n°718, 1970.

personaggi che dimostrano una particolare agitazione.

Hill gioca più d'astuzia, non essendo dotato di una notevole forza fisica, riesce ad affrontare l'azione con l'utilizzo di oggetti che appartengono al contesto dell'azione stessa: bottiglie e stecche da biliardo se si trova nel saloon, arnesi di falegnameria, quando si trova nella comunità mormona. Le sue *performance* sono all'altezza di esercizi ginnici assai difficili: la leggerezza dei suoi movimenti ricorda la figura di un *clown acrobatico*. Può essere semplicitto e malizioso allo stesso momento e presentandosi nella parte del contraddittore, la sua natura giullaresca gli consente di divenire lo strumento di ribaltamento<sup>34</sup>. “ Si potrebbe citare anche il vasto universo dei racconti popolari, nel quale la funzione clownesca spetta a personaggi sovranaturali (*Il gatto con gli stivali*)”<sup>35</sup> e Trinità ha qualche elemento ultraterreno: a partire dal nome, che suscita religioso rispetto e timore. Continuo contrasto tra nobiltà d'animo e dissacrazione di certi modelli troppo perfetti per essere veri. Eroe misterioso, ma sincero; forte, ma impacciato nelle situazioni più semplici; distratto sul piano sentimentale ed erotico. Un eterno bambino, che nei momenti di necessità, diventa uomo e portatore di ideali quali l'amicizia, la lealtà, l'amore e la difesa dei deboli.

Trinità è tutto questo: un personaggio del cinema popolare, vicino all'umore dello spettatore, figura positiva della nostra immaginazione, che assieme a Bambino cavalca in *favole western*.

E' opportuno a questo punto analizzare la strana alchimia, che inventata da Colizzi e sperimentata da Barboni ha reso Spencer e Hill due dei più

---

<sup>34</sup>Cfr. JEAN STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.

popolari attori non solo in Italia, ma anche all'estero. I loro film hanno dato linfa al *western all'italiana*, saturo di morti e violenza, e riportato alla luce dal cinema muto la *slapstick comedy*.

## 2.4 WESTERN ALL'ITALIANA VS SLAPSTICK COMEDY

Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta il cinema italiano si trova di fronte ad un panorama cinematografico di transizione in cui il western all'italiana, raggiunto l'apice del successo internazionale con Sergio Leone, sta per esaurirsi. Il momento d'oro aveva convinto gli imprenditori cinematografici vecchi, nuovi e avventuristici a investire su questo genere. «In origine si mettono la Pea (Produzione Europee Associate) di Grimaldi, la Fida, la Silver Ben di Elmo Bistolfi, la Jolly, di Papi e Colombo (che produce *Per un pugno di dollari*). Poi si aggregano, l'Ultra di Turi Vasile con la Interfilm, la Rafran di Leone, la Lux, la Pac di Piero Bregni, la Sancrosiap di Sansone e Crocinski, la Documento Film di Gianni Hecht, l'Italian International di Lucidano, la West di Zingarelli. Quindi, società di coproduzione come l'Oceania e la Juppiter (con Spagna e Germania). Quelle che appaiono e scompaiono nel breve volgere di un film (nel 1967 sono circa quaranta le piccole case che mordono e fuggono col malloppo subito dopo il loro primo e ultimo western: per lo più dilettantesco, ciociaro, senza trama e pieno di morti ammazzati): Dea, Cineluxor, Primex, Cinefilm, Gorfilm, Cineproduzione Associate, Film Epoca, Danny Film, ecc. E i "grandi", come Titanus, Rizzoli, De Laurentiis, si adeguano direttamente o

---

<sup>35</sup>Ibidem, p. 131.

attraverso il noleggio o tramite consociate ( in quattro anni, dal '65 al '68, la Titanus ne distribuisce tredici; la Cineriz, nel '65, distribuisce *Una pistola per Ringo* e produce il sequel *Il ritorno di Ringo* , entrambi di Tessari, De Laurentis, nel '66, apre i portoni del genere all'"autorialità" con *Un fiume di dollari* di Lee Beaver/Carlo Lizzani)»<sup>36</sup>.

La polvere da sparo avvolge il mondo dei western in una fitta nebbia soffocante e solo con l'arrivo di Spencer e Hill, il genere sembra tornare a respirare. Il potenziale comico si rivela gradualmente dalla trilogia colizziana per esplodere sotto l'egida di Barboni. Ma come si verifica questo cambiamento? Come rinasce la *slapstick comedy*? Cercherò di analizzare i passaggi, per quanto essi siano localizzabili e in seguito focalizzerò gli elementi caratterizzanti.

Partiamo dal primo film *Dio perdona...io no!*: da subito Bud Spencer appare nel ruolo che lo accompagnerà per tutta la sua carriera. Come ho già sottolineato l'entrata in scena dell'attore partenopeo avviene con una richiesta di cibo. «Ho fame: vorrei qualcosa da mangiare» contraddistinto dall'irruenza fisica introduce un personaggio possente, il cui potenziale comico si nasconde nella corporeità. I suoi movimenti costretti in spazi delimitati, quasi claustrofobici, esplodono: quando entra nel saloon, la prima inquadratura lo riprende alle spalle, la cui ampiezza viene accentuata dal montone di pelliccia indossato. La sua forza è proporzionale alla staffa muscolare e alla risposta poco cortese dell'oste che lo manda "all'inferno", Hutch con tono ironico risponde: «Sapete che siete un tipo spiritoso?», quindi segue una manata data bonariamente

---

<sup>36</sup>CLAVER SALIZZATO, *Un pugno di dollari per il western italiano*, in BIANCO E

al malcapitato, ostinato a provocare, dandogli del “rompiscatole”. L’effetto della scena ci conduce ad un determinato registro che via, via si riempie degli elementi caratteriali del protagonista, corrispondenti alla forza, al cibo ed in seguito alla sensibilità per i più deboli. Ma che cosa c’è di *slapstick* in questo film? Ancora non possiamo parlare di vera e propria rinascita, quando, invece, è evidente l’eco dei *pepla*: Spencer ricopre il ruolo dell’Ercole o Maciste della situazione. La forza sovraumana gli permette di realizzare delle imprese impossibili come portare la cassa piena di monete d’oro o scuotere l’oste provocatore come fosse una semplice carezza. Erede della mitologia creata negli anni Sessanta, la tipologia dell’uomo forzuto ben si adatterà alle dinamiche della *slapstick*; l’enfatizzazione di certi caratteri, già messa in atto dai registi del genere *peplum*, modifica gli elementi mitologici e li adegua al contesto narrativo. Così al di là della verosimiglianza storica, i protagonisti si muovono in un mondo di fantasia, dove lo spettatore può assistere liberamente a storie straordinarie con protagonisti forti e invincibili, così l’utilizzo eccessivo di questo archetipo trasforma il forzuto in caricatura di se stesso. L’immagine dell’eroe viene reiterata fino all’esaurimento del valore originale provocando la trasformazione di tale figura in macchietta comica: compreso l’effetto divertente che suscita nello spettatore, i *pepla* indulgono sull’offerta di eroi forzuti, pigri come l’Ercole di Vittorio Cottafavi in *Ercole alla conquista di Atlantide* (1961), esuberanti come il titano Crios (un Giuliano Gemma giovane e platinato) di Duccio Tessari in *Arrivano i Titani* (1963), generalmente imbattibili, ad eccezione di *Maciste contro Totò*, dove il forzuto soccombe al “grande” Totonkamen. Le azioni si svolgono

normalmente tra l'eroe contro un certo numero di persone, principalmente soldati; l'esito si risolve con la vittoria del protagonista, il quale può soccombere solo momentaneamente al potere della magia. La lotta, necessaria in quanto elemento identificativo dell'eroe, viene spesso stilizzata in movimenti che si avvicinano a quelli presenti nelle zuffe delle *slapstick comedy*. Questa particolare congiunzione, in cui gli elementi dei due generi si incontrano, ma ancora non si fondono del tutto, la rivediamo nel ruolo di Spencer.

Colizzi riprende in *Dio perdona...io no!* questi elementi transitivi: quando Bud Spencer per liberarsi dagli uomini di Sant'Antonio, spezza il legno al quale era legato, si vedono le smorfie provocate da uno sforzo disumano. Colizzi indugia con primi piani serrati e la durata dell'impresa erculea viene ripresa nella completa manifestazione: l'adesione al "canone *peplum*" contribuisce alla creazione di un *Maciste* nel West. Anche l'abbigliamento indossato durante i tre film da Hutch, costituito principalmente da una pelliccia contribuisce ad ingigantire il fisico dell'attore partenopeo. Per quanto riguarda lo scontro fisico, vediamo dalle prime sequenze del film che anche Hill, nonostante una *silhouette* magra, riesce ad affrontare e a mettere fuori gioco i tre uomini che aveva vinto a poker, quindi dissuadere l'oste da ogni intervento dicendogli «Buono: potresti svegliarli». Anche i due protagonisti se la danno di santa ragione, ma in questo "duello a mani nude" vediamo la trasposizione degli archetipi figurati con cui Colizzi, inizialmente, voleva rappresentare Spencer e Hill: rispettivamente come il cane il gatto, i due si azzuffano esplicitando nei movimenti le caratteristiche degli animali in considerazione. Stevens grazie all'agilità riesce a sostenere il confronto con la forza di Hutch, saltando come un felino sull'albero che fa da asse

centrale della scena, lo prende alla sprovvista, infierendo diverse volte su Hutch, il quale pareggia i conti con un solo colpo, quello dato dall'alto sulla spalla di Stevens, che diventerà un classico nel repertorio di Spencer. Il fascino dell' "Ercole moderno" viene diviso dall'avvenenza sia atletica che estetica di Hill con la forza e la massa muscolare di Spencer. Questa scissione che si presenta nelle anime dei due protagonisti motiva parzialmente il successo iniziale della coppia. Infatti in *Dio perdona...io no!* concepito inizialmente attorno a tre figure, Hill – Spencer – Wolf, emergono, alla fine, solo le prime due figure, grazie soprattutto alla complementarità caratteriale.

Hill parla poco: lo si capisce dalla sequenza del poker, in cui tutti i giocatori sono ripresi in primo piano, mentre per Stevens vengono inquadrare le mani, il sigaro, infine gli occhi. Il crescendo descrittivo focalizza in ogni suo particolare l'elemento costitutivo della figura incarnata dall'attore veneziano, che ricorrono in tutta la trilogia colizziana. Quindi dopo aver notato che quello era "un posticino tranquillo", ecco il primo piano degli occhi che muovono da destra a sinistra, come quelli di un gatto pronto per anticipare l'attacco: così è, infatti riesce, prima a bloccare la pistola nella custodia con il coltello, usandolo come James Coburn nei *I magnifici sette* (*The Magnificent Seven* di John Sturges, 1960), quindi con le mani mette tutti a tacere, senza l'uso della colt, come un eroe dei *pepla*.

A questi elementi vanno accostati quelli appartenenti alla commedia, poiché, pur trattandosi di un western serio, *Dio perdona...io no!* contiene dei momenti di allegria che vanno al di là della semplice ironia presente dai film di Sergio Leone in poi. Il riferimento riguarda la

sequenza del finto funerale di Sant'Antonio, dove una band, che sembra appena uscita da un locale della vecchia New Orleans, suona un brano jazz: inizialmente la musica ha toni gravi, poi il ritmo diventa via, via più vivace. La morte e la festa, il lutto e l'allegria, il regista gioca con questi ossimori, dosandoli in determinate parti del film: al centro del film come in questo caso, all'inizio con la banda che suona a festa mentre arriva il treno pieno di morti e alla fine quando dopo il "triello" con Sant'Antonio, Hill e Bud si dirigono verso nord. In questo caso è Stenvens, che porta il suo amico Hutch a "togliere il piombo" sparato da Bill; per la prima volta si vede sul viso di Hutch un sorriso di complicità per l'amico, che continua ad apostrofarlo come "stupido bestione".

Il rapporto di amicizia in *Dio perdona...io no!*, viene accennato da gesti simbolici come l'aiuto reciproco nelle situazioni più avverse (Hutch che salva Stevens, quando rischia di annegare e Stevens, a sua volta, che salva Hutch, dall'esplosione finale), ma in generale, nel film, gli attori si muovono da soli. L'interazione viene sancita nella pellicola successiva *I quattro dell'Ave Maria*, che vede Hill e Spencer quasi sempre assieme.

La sequenza iniziale si apre con i due che arrivano in città sul carro Stevens sonnecchia con il cappello che gli copre completamente il viso, mentre Hutch si guarda in giro e lancia un occholino d'intesa con un bambino che lo imita a fatica. Il regista mette subito in evidenza il carattere di Bud che si trova in sintonia con il modello innocente di un ragazzino, ribadito in seguito, nel momento in cui, a differenza dell'amico, Hutch è convinto dell'estraneità di Harold dai piani truffaldini di Bill Sant'Antonio. L'irascibilità conferma l'attitudine fanciullesca alla rissa o per lo meno alla regolazione manesca dei conti;

la prima battuta che dice Spencer avviene dopo il suo caratteristico colpo dato dall'alto ad un dipendente di Harolds, il quale gli aveva battuto la mano sulla spalla, quindi si rivolge ad un altro «Chiaro? Sbrigati di scaricare quelle casse, fiorellino...inutile correre dei rischi.». Stevens e Hutch si dirigono verso l'ufficio di Harolds, dove, una volta appurata il suo coinvolgimento nella truffa di Sant'Antonio, lo convincono a dare la parte dell'assicurazione per il ritrovamento del bottino rubato. Per ottenere questo allo spettatore non è dato vedere cosa capiti tra i tre, viene solamente inquadrato il segretario, particolarmente agitato, che fuori dalla porta sente dei colpi tanto forti, che fanno tremare le pareti. Per la prima volta si assiste alla resa sonora dei pugni, che accompagnerà anche le immagini della prima vera scazzottata.

Hutch col denaro dell'assicurazione si compra un abito elegante da lord inglese, visibilmente impacciato nelle vesti che lo costringono a movimenti molto contenuti, decide di farsi una foto ricordo. L'operatore della camera oscura, assai eccentrico, esige una posa perfetta con Hutch che tiene in mano una colomba, provocando grande ilarità tra i passanti che osservano la scena. Pure Stevens ironizza sull'amico: «Non so chi dei due sia il vero piccione!»; evidentemente spazientito Hutch libera la colomba che viene colpita dalla pistola di uno che lo derideva e qui si scatena la rissa. Le vesti di Bud si strappano subito, non resistono alla forza che si scatena sui malcapitati. Stevens lo aiuta e tutte le persone coinvolte vengono battute dai due protagonisti, senza alcuna fatica. Quindi arriva una banda che interagisce anch'essa nella zuffa: com'è tipico nelle *slapstick* un evento esterno all'azione può diventare un elemento determinante per l'azione stessa e in questo caso il capo della banda che tiene il ritmo con il bastone, scandendo il tempo, dà una

bastonata ad uno dei provocatori. Il ritmo della musica descrive il tempo dei pugni e delle finte, come in un balletto tutti devono essere in perfetta sincronia, anche se lo spettatore percepisce una situazione di totale disordine, in cui i coinvolti nella zuffa, la banda che suona e la polvere sollevata dal disordine di botte e spinte, contrasta con l'insegna della città, che viene inquadrata alla fine della sequenza, "Law and order".

Per quanto riguarda il ruolo giocato da Spencer e Hill, lo ritroveremo sempre nei loro film. I cazzotti, più dati che presi, diventano il marchio della coppia che continuerà a riproporre questo particolare elemento filmico. L'unica differenza che si presenta tra i primi film di Colizzi e quelli successivi riguarda il particolare atteggiamento di Hill. Egli incarna l'eroe serio, alla Clint Eastwood o alla Franco Nero, il carattere del pistolero impassibile e freddo, di poche parole, come vuole la tradizione "inventata" da Sergio Leone. Ne *I quattro dell'Ave Maria* Stevens esordisce con un linguaggio visuale, si accende il sigaro e la fiamma gli illumina gli occhi; con lo sguardo intimorisce l'assistente dello sceriffo tanto da fargli cambiare tono della voce. Estremamente freddo, nella rissa il suo atteggiamento rimane lo stesso. Se paragoniamo i movimenti che fa in questa sequenza con una simile nei film seguenti, da *Trinità* in poi, notiamo che sono gli stessi, ma la resa comica è totalmente assente con Colizzi, nonostante questi abbia intuito la grande affinità tra i due attori. La prova è nella riproposta dei due come coppia, in una storia che vede per la maggior parte delle volte Hill e Spencer assieme, con inquadrature che riprendono entrambi nello stesso piano, lasciando, spesso e volentieri, a Wallach il ruolo di solista.

In questo film possiamo vedere l'affermazione di certi elementi

*slapstick*, quali le botte e la dimensione ludica – circense. Probabilmente se la carriera di Hill e Spencer non avesse avuto l’apertura comica della serie di Barboni, non saremmo qui a notare questi particolari. Presi nel contesto colizziano, rimarrebbero dei semplici momenti ironici, ma se li proiettiamo nel percorso intrapreso dalla coppia assumono particolare valore. La scena della rissa segue un ritmo ben definito dalla colonna sonora, dall’abilità degli attori coinvolti nella sequenza e naturalmente dal montaggio. L’ingranaggio che si perfeziona, paradossalmente, a mano a mano che l’azione diventa sempre più entropica, vede la sua origine nei *pepla* degli anni Sessanta. L’idea dello scontro impari che finisce a favore dell’eroe, reiterato nei moltissimi film, trasforma l’azione eroica in atto *parodizzabile*. Se già il pigro Ercole di Cottafavi in *Ercole alla conquista di Atlantide* (1961) lottava il minimo indispensabile dedicandosi più volentieri al riposo e al sonno, Tessari dirige un Giuliano Gemma – Cros che si fa beffa dei rivali nella lotta in *Arrivano i Titani* (1962). Sempre Cotaffavi, ne *I cento cavalieri* (1963), innesta nel genere cavalleresco l’elemento parodico per cui i duelli di cappa e spada si trasformano in zuffe a mani nude tra i mori e gli spagnoli: la colonna sonora concentrata sui fiati, tuttavia non è all’altezza della potenziale dinamicità della sequenza.

Con Spencer e Hill sembra venga trovata la speciale formula con cui la plasticità dei movimenti si scioglie nelle acrobazie circensi, in perfetta simbiosi con l’accompagnamento sonoro. Ne *I quattro dell’Ave Maria* Hill viene lanciato dal funambolo su una corda e come un equilibrista ci cammina sopra, riesce a raggiungere il tetto del casinò dell’ex socio di Cacopoulus e fa, così, entrare gli altri compagni al fine di scoprire i trucchi nascosti. Nel film seguente, *La collina degli stivali*, l’azione

acrobatica viene reiterata dai trapezisti non solo sotto il tendone del circo, ma anche con un semplice abbraccio. I movimenti funamboleschi vengono utilizzati nella rissa finale nel saloon: lo scontro tra gli uomini di Fischer a gli amici di Hutch e Stevens comincia con un tono abbastanza serio fino a quando Hutch e il suo amico Baby Doll si schiantano con il carro contro un pollaio. Come nella tradizione della *slapstick*, con l'elemento detonante dell'entrata clownesca tutti i personaggi, dai minatori usurpati dei loro beni da Fischer fino ai nani del circo, partecipano alla zuffa a ritmo di musica. I caratteri principali delle mosse di Spencer e Hill sono facilmente riconoscibili e la coppia viene definitivamente consacrata come tale con l'ultima sequenza in cui si vedono i due cavalcare assieme, verso il tramonto, verso il West.

## **2.5 TRINITÀ E BAMBINO, QUANDO SI GIOCA AI COW BOY.**

Primo piano della pistola, primo piano degli stivali, quindi inquadratura su uno straccione che sbadiglia mentre sonnecchia su una branda trascinata da un cavallo, musica dal ritmo country – rock accattivante mentre il protagonista attraversa una zona desertica, poi una collina, un fiume, quindi si gratta e continua a dormire. Quando arriva nella locanda, dove una mucca poco epica bruca sopra il tetto, lo straniero viene avvisato dal nitrito del cavallo, calza gli stivali, ma qualcosa lo pizzica, si gratta il piede cerca dentro con la mano ed estrae uno scorpione. La canzone che fa da colonna sonora è in inglese, ma le parole sono facilmente comprensibili e nel momento in cui dice “He’s the top of the West” il nostro protagonista si alza dalla branda e si stiracchia, quindi,

trascinandosi il cinturone porta del fieno al cavallo e si dirige dentro la locanda. Termina l'accompagnamento musicale, siamo dentro la locanda, lo straniero si sbatte la polvere da dosso, l'oste gli dice «Se puoi pagare, ti posso dare un piatto di fagioli.», il protagonista annuisce. Quando l'oste arriva con la pentola di fagioli al suo tavolo per versarne sul piatto, viene subito dissuaso dallo sguardo minaccioso e per la prima volta sentiamo la sua voce: «Lasciali qua!». Spinto da una fame atavica si butta letteralmente sulla pentola, ingurgitando affannosamente la pietanza. L'oste, la moglie e i due seduti in un tavolo vicino lo osservano attoniti e disgustati: una mosca cade tra i fagioli, sentiamo il suo ronzio che s'interrompe improvvisamente, probabilmente si incolla nella pietanza, lo straniero scruta e con decisione la prende e la getta dietro. Bascica, l'inquadratura indugia sulla fame espressa dall'affannoso movimento dei muscoli facciali utili alla masticazione, si versa il vino nel bicchiere mentre continua a portarsi il cucchiaino in bocca, rutto detonante come intermezzo e la trangugiata continua. I due vicini lo prendono in giro, canzonandolo per il comportamento da "morto di fame", lo straniero, non curante, continua a mangiare e bere; uno dei due si avvicina e con un pezzo di pane alza la testa del protagonista e la gira verso il socio, il quale sfoglia una serie di taglie e, vedendo che nessuno gli assomiglia, fa cenno di lasciarlo in pace: «Hai avuto fortuna, sei solo un animale affamato», sorriso del protagonista. Finisce tutti i fagioli nella pentola, che viene pulita con l'ultimo tozzo di pane, beve quel che resta nella bottiglia di vino e con un sospiro sancisce la fine della trangugiata. Quindi si dirige verso i due e prende il messicano ferito che stava con loro:

[Trinità] – Andiamo?  
[Bounty killer 1] – Che hai detto?  
[Trinità] – Su, alzati, andiamo.  
[B. K. 1] – Senti affamato: ne ho ammazzati per molto meno di animali come te, ma se vuoi una croce con un nome sulla fossa, dimmi come ti chiami.  
[Trinità] – Mi chiamano Trinità!  
[B. K. 1] – Trinità...  
[B. K. 2] - ...la mano destra del Diavolo!  
( I due rimangono impietriti, cenno di Trinità e rivolgendosi all'oste)  
[Trinità] – Quanto vi devo?  
[Oste] – Niente, niente, offre la casa.  
[Trinità] – Grazie (pausa)...Comunque i fagioli erano uno schifo!  
(Trinità e il messicano stanno per uscire dalla locanda e sul ciglio della porta)  
[B. K. 1] – Ehi, Trinità, dicono che sei un fulmine con la pistola. E' vero?  
[Trinità] – Dicono così?  
(Mentre Trinità si dirige col messicano verso il cavallo, i due tentano di sparargli alle spalle, ma lui, senza voltarsi, riesce a colpirli prima)

Ecco Trinità: la presentazione ripercorre i canoni tipici del Western all'italiana, dove il protagonista viene annunciato gradualmente e al fine di creare un effetto sorpresa viene descritto con i caratteri opposti a quelli che appartengono all'eroe impersonato. In questo caso Trinità viene ripreso come uno straccione, all'apparenza inerme finché dice il suo nome: a differenza degli altri pistolieri, che una volta riconosciuti come tali cominciano a incarnare per tutto il film l'aurea di mistero e di paura, il ruolo di Trinità continua a giocare in un doppio registro. Il fattore comico, che sta nel contrasto tra il pistolero imbattibile e il portamento da buffo straccione, ci porta al sentimento o avvertimento del contrario, di cui Pirandello parla ne "L'umorismo". L'abilità con la colt 45 è pari all'abilità di montare a cavallo: nelle forme più strane usa la pistola e sale sulla sella. L'animo è quello di un bambino, che gioca a provocare, che getta la mela quando vede arrivare altri due pistolieri e comincia a grattarsi le mani: segnale che sta ad indicare il desiderio di usarle con o senza la pistola. La paura non esiste perché è spinto da un istinto infantile e le sue love story hanno un carattere di iniziazione

adolescenziale. Ritroso dalle responsabilità suggeritegli dal fratello Bambino: «Ma non hai un scopo nella vita? Fai qualcosa, ruba del bestiame, assalta una diligenza. Rimettiti a giocare; una volta eri un ottimo baro...Ma fa qualcosa!», Trinità gli risponde con tono serafico: «Che pace, sembra un paradiso!», pensando alle belle mormone.

Il film di Barboni mescola i registri della commedia con elementi della *slapstick* in un contesto che in questo caso riguarda il mondo dei western, ma tale alchimia verrà riutilizzata in tante altre ambientazioni. Per il momento analizziamo i fattori principali che rendono di *Lo chiamavano Trinità* il film che rappresenta la definitiva rinascita della *slapstick comedy*. Per la prima volta l'uso della colt non implica ne spargimento di sangue ne morti: tutto si riduce alla regolazione dei conti con botte e bastonate. La pistola diventa strumento dimostrativo di abilità, utilizzata all'inizio, da Trinità e poi da Bambino, come parodia dei classici duelli. Barboni dissacra il registro greve utilizzato fino a quel momento, tanto da far sparare Trinità alle spalle e costringere un Bambino svogliato a "far fuori" tre uomini. «Non si tratta semplicemente di un effetto a sorpresa, che è comune in altre forme di racconto; è la rottura di una logica consequenziale che trascina con se la logica del reale»<sup>37</sup>, per cui quando Bambino viene provocato da uno degli uomini del maggiore, tramortisce il malcapitato con il personale "colpo del piccione", nonostante abbia in mano un fucile. Le sequenze che riguardano i pugni e le botte hanno la stessa frequenza dei morti che riempivano i western precedenti. Le tecniche per creare l'effetto *slapstick* sono diverse: si va dall'inquadratura di un edificio da cui si

---

<sup>37</sup> GIROGIO CREMONINI, *Viaggio non organizzato nel cinema comico*, Lindau, Torino, 2000, pp 14-15.

sente il rumore dei pugni, quindi il tremore delle pareti e l'uscita a gambe levate degli sventurati o la caduta degli stessi lanciati dalle finestre. Lo scontro fisico viene distribuito dalla coppia secondo le doti dei due attori: Bud si occupa di più persone, mentre Terence utilizza il passato da ginnasta e fa da contorno scenografico, anche se i suoi pugni, numericamente più dosati, hanno la stessa efficacia di quelli dati dall'attore partenopeo. Il crescendo delle azioni confluisce nella scazzottatura finale: in questo caso vediamo Trinità, Bambino e i due soci, Timido e Faina, insegnare e dimostrare ai pacifici mormoni come difendersi dagli uomini del maggiore e, in seguito, la pratica della lezione nello scontro finale.

Le scene coordinate magistralmente da Giorgio Ubaldi richiedevano molto tempo: servivano molti ciack per girare un'intera sequenza, la cui efficacia era resa possibile grazie alla partecipazione degli *stuntman*, che arrivavano fino a trenta nel caso di Trinità, come dichiara lo stesso Terence Hill<sup>38</sup>. La maestria della troupe dovuta ad esperienze pluriennali da parte dei collaboratori, contribuiscono alla creazione di un prodotto filmico ben curato. Spesso i movimenti erano creati al momento, anche dai due protagonisti come il colpo caratteristico di Bud.

Altro elemento che ci riporta all'epoca delle comiche è il cibo: nel caso della slapstick la torta in faccia, in particolare, diventa sinonimo di strumento comico, per cui, più in generale, una qualsiasi pietanza o bevanda, serve alla *gag* come mezzo provocatorio. Anche Hill e Spencer utilizzeranno queste invenzioni nelle loro commedie, ma per il momento preferiscono servirsi del cibo come pausa dell'azione. Seduti al tavolo

---

<sup>38</sup> L'intervista venne rilasciata a Perugia, sabato 15 giugno 2002, presso l'Auditorium Santa

Bambino e Trinità mangiano i fagioli (borlotti o cannellini, quindi affatto messicani<sup>39</sup>) portati da Jonathan: come belve affamate trangugiano il loro piatto guardandosi sospettosi negli occhi: non parlano, biascicano. Se in questo caso possiamo immaginare una trasposizione luculliana del duello, nel seguito di Trinità, abbiamo l'intera famiglia del pistolero che azzanna un pollo arrosto (forse un'aquila, come suggerisce la madre): qualsiasi problema viene momentaneamente dimenticato, «la fame non potrà mai abbandonare il suo essere devastante distruzione dell'ordine del mondo, ma una grande abbuffata, almeno per un attimo, rimette tutte le cose a posto, ciò che ci insegnarono Chaplin e Totò»<sup>40</sup>. Così vale anche per la famiglia di Trinità. Il cibo ha il potere di riappacificare, ma quando l'atto del mangiare viene interrotto tutto assume un'aria cupa, in special modo per il personaggio di Bud. La reazione può essere diversa, dal rifiuto momentaneo della pietanza, all'utilizzo della stessa nella reazione fisica e alla perdita definitiva del cibo tanto desiderato.

In ...*Continuavano a chiamarlo Trinità*, i due fratelli si trovano all'interno di un ristorante molto chic, dove viene servita cucina francese. Vestiti come gentleman, per dare, a parer loro, nessun sospetto, si siedono al tavolo dove il cameriere molto educatamente cerca, invano di capire quali piatti portare: «"Per dopo i signori gradiscono delle..." "Tu gradisci?... Gradiamo"» Impacciati, tentano di conformarsi al galateo, ma falliscono, tuttavia il loro atteggiamento rozzo, se dà fastidio alla maggior parte dei clienti, attira l'attenzione delle donne. Nel momento in cui Trinità si volta intorno, incrocia lo sguardo di una bella ragazza; stessa

---

Cecilia di Perugia.

<sup>39</sup> SALVATORE GELSI, *Lo schermo in tavola. Cibo, film e generi cinematografici*, Tre lune, Mantova, 2002.

<sup>40</sup> SALVATORE GELSI, *Lo schermo in tavola*, cit.

dinamica per Bambino, che però ha la sfortuna di essere mirato da una vecchietta, assai volubile e l'atteggiamento sofisticato che riesce a mantenere con gli occhi semichiusi e il portamento rigido, si sgonfia automaticamente e sul viso vediamo il solito sbuffo di noia e fastidio. Il crescendo della tensione creata tra i due fratelli e i camerieri scoppia nel momento in cui uno dei servienti accende il fuoco all'Omelette: i due si alzano, gettano l'acqua della caraffa, intimano i presenti e se ne vanno dall'elegante "mangiatoia".

Come nelle classiche *gag*, il comico è alimentato dall'equivoco, «la sortita nello svolgimento dell'azione di qualcosa di non logico, che dà adito appunto all'equivoco»<sup>41</sup>. Nei personaggi di Spencer e Hill, l'equivoco nasce dall'ingenuità e semplicità e rimane tale, poiché il loro istinto fanciullesco li rende invulnerabili e amati dal pubblico.

Ma attorno a loro si muovono dei personaggi nati dalla tradizione italiana come i caratteristi, che ricoprono una piccola parte, molto colorata, che fa da contorno alla struttura filmica. Dall'aiutante- sceriffo Jonathan (Steffen Zacharias) al messicano ubriaco (Michele Cimarosa), il quale nelle sequenze iniziali di *Lo chiamavano Trinità*, ripete come una nenia la tentata aggressione della moglie. La semplicità con cui il peone ferito racconta la sua storia, dimostrano la bontà del personaggio e la sua totale estraneità all'accusa di omicidio che pende sulla sua testa. L'effetto comico si avvale anche della sapienza dei tempi utilizzati nella recitazione della battuta, per cui ad ogni predicato espresso con una forte cadenza spagnola segue una breve pausa, quindi la frase successive viene recitata con lo stesso ritmo.

---

<sup>41</sup> F.BALLO, *Gag*, in *SEGNO CINEMA*, a XIII, n° 64, nov – dic 1993

La mia esposa stava al fiume –(pausa) – señor – (pausa) – a lavare – (pausa) – un gringo l’aggredi – (pausa) – la voleva – (pausa) – e ho corso in suo aiuto – (pausa) – aveva un coltello – (pausa) – quello mi guarda con gli occhi spalancati – (pausa) – e nel cadere avrà battuto la testa – (pausa) – io gli ho dato solo qualche coltellata.

Il mondo dei western viene capovolto, i canoni della commedia oltre al ruolo dei caratteristi, vengono espressi tramite battute equivoche, per cui quando Bambino chiede a Trinità il motivo per cui si fosse arrabbiato all’affermazione «Figlio di una vecchia bagascia», (quest’ultima parola sussurrata da Trinità all’orecchio del fratello), la mano destra del diavolo risponde che la madre per quanto lavorasse in un bordello, non era affatto vecchia!

Inoltre l’osservazione di Jonathan, che lavando Trinità sostiene: «E’ dallo straripamento del Pecos, che non vedo tanto sudiciume».

Sono esempi di battute semplici, magari dette con tono enfatico, che suscitano la risata: la situazione equivoca, l’esagerazione di fattori poco importanti, il ridimensionamento di eventi epici riflettono una comicità popolare che esaurisce definitivamente il genere western e ritrova respiro nella commedia.



*Un amico mi domandò una volta che cos'è la comicità. Caddi dalle nuvole. Che cos'è la comicità? Io non lo so. Qualcuno lo sa? La potete definire? Quello che so io, è quello che ho imparato per far ridere e questo è tutto ciò che conosco a proposito della comicità.*

*Stan Laurel*

## **3 L'AVVENTURA CONTINUA.**

### **3.1 ... PIÙ FORTE RAGAZZI!**

Dopo il successo con i due Trinità, Bud Spencer e Terence Hill vengono diretti da Vincent Thomas (Lorenzo Picca Galli) nel film *Il corsaro nero* (1971). Il film racconta la storia del pirata Blackie (Hill), che si aggiudica ad un'asta di schiave la bella moglie (Silvia Monti) del viceré spagnolo (Edmun Purdom), la seduce e infine riesce a riscattarla, nonostante venga ostacolato da altri corsari capitanati da Skull (Spencer), ed ottenere, così un cospicuo bottino. Ma Isabella, la consorte del viceré, innamorata di Blackie, decisa a vendicarsi per l'affronto subito, cattura il corsaro, il quale riesce a liberarsi, grazie all'aiuto dei suoi compagni e recuperare un carico d'oro destinandolo al suo mittente, ovvero sia il re d'Inghilterra.

Questa pellicola è una parentesi particolare per la coppia: Spencer si limita ad avere un ruolo marginale, lontano dai personaggi sanguigni che aveva interpretato in precedenza. Hill ben si adatta al ruolo del corsaro rubacuori, tutto d'un pezzo; è lui il protagonista principale, spalleggiato da Sal Borghese, che, solo, esteticamente si avvicina alla figura di Pedersoli. Quindi manca quell'alchimia umoristica che aveva contraddistinto la collaborazione del duo. Il film appartiene al genere cappa e spada, con risse, arrembaggi e tutte le situazioni tipiche dei racconti pirateschi. La rappresentazione della Spagna del XVII secolo è fatta con sfarzo produttivo, il ritmo della narrazione è arricchito da toni farseschi, ma alla pellicola manca quel pizzico d'ironia, elemento assente a causa della sceneggiatura, che penalizza Spencer a un ruolo, stretto per la sua taglia e limita Hill a un personaggio, che si prende troppo sul serio.

Nel 1972 Colizzi riprende sotto la sua egida il duo, realizzando *...Più forte ragazzi!*. Il film apre il filone alle storie ambientate in contesti esotici o latino americani: in questo caso Plata (Hill) e Salud (Spencer) si occupano di far cadere degli aerei per incassare il premio dell'assicurazione. In seguito ad un incidente di volo, che li vede costretti a rimanere per un po' di tempo lontani dalla civiltà, in un posto frequentato solo da minatori, decidono di cambiare attività e trovato un passaggio per la città, vi ritornano per vendere generi alimentari, alcolici e sigarette. Mr. Ears (Renhard Kolldehoff), con lo scopo di proteggere il suo monopolio commerciale nella zona, delega ai suoi uomini, che controllano i giacimenti, il compito di far cambiare idea ai due amici. Non ci riusciranno e quando, ereditata un'immensa fortuna dall'amico Matto (Cyril Cusack), Plata e Salud saranno imprigionati dallo stesso Ears, troveranno il modo di ritornare liberi "ricchi, ma senza un soldo",

non avendo ancora l'opportunità di sfruttare il giacimento.

Dal film non conosciamo con precisione dove si svolgono i fatti, ci sono dei riferimenti che ci fanno pensare ad un'ambientazione latino americana: una foresta tropicale, una città (Salvador) e un carcere. I due protagonisti riprendono il canovaccio, che li ha resi famosi, caratterizzato da elementi ludici e umoristici. Il tutto avvolto da un'atmosfera avventurosa: atterraggi di fortuna, voli in condizioni climatiche avverse, aereo assemblato con pezzi recuperati nei modi più bizzarri (per esempio, recuperano la ruota per il carrello da un motocarro, provocando un divertente capitolombolo del conducente, intento a sedurre una ragazza, che cammina per la strada). Gli elementi avventurosi si mescolano perfettamente con quelli delle *gag* comiche classiche: quando Salud riesce finalmente a mettere in moto l'aereo sul quale aveva lavorato tutta la notte, è costretto, assieme a Plata, a corrergli dietro per tentare di fermarlo. Altra situazione tipica delle comiche l'abbiamo, nel momento in cui ricevono le chiavi di un'auto, date da una signora, fuori dall'aeroporto, che li scambia per dei parcheggiatori. Di qui i titoli di testa con i due sulla macchina, mentre percorrono le strade della città: Colizzi, con occhio, quasi, documentaristico, coglie delle immagini realistiche della vita locale, a partire dai piccoli lustrascarpe, agli scorci del mercato, ai primi piani della gente. I due protagonisti si muovono in perfetta armonia con lo spazio circostante, facendo proprie le caratteristiche caotiche e frenetiche del traffico e trasponendole nella *gag* comica del tamponamento a catena, in seguito ad una brusca frenata. Ovviamente i due rimangono imperturbabili, così come rimane impassibile Plata, quando cerca l'amico in un bar: Salud sta facendo a pugni con quattro uomini e noi non sapremo mai il motivo che possa aver

innescato la rissa. In realtà non ci interessa saperlo ai fini della storia, dopotutto neanche Plata si preoccupa di chiederlo, capisce che l'amico è nei guai e quindi lo aiuta. Posta all'inizio, questa scena offre il pretesto per inserire uno degli elementi identificativi della coppia.

La fisicità di Spencer crea molte altre situazioni comiche: ad un tavolo di biliardo, la deconcentrazione, causata dalle parole di Plata-Hill, lo porta a raschiare la superficie verde con la stecca. Con Salud si ha l'impressione di essere di fronte ad un personaggio, che, continuamente, si trova in un instabile equilibrio tra la fragilità del suo animo e il peso del suo corpo. Il suo istinto famelico, gli fa perdere il controllo, ma una volta riempito lo stomaco, s'avvede degli errori fatti e non perde tempo per scusarsi. Così come fa con il Matto, con il quale, dopo la cena, si scusa per averlo apostrofato in malo modo. Eroico, quando si tratta di portare un ammalato molto grave, in città: nonostante il terribile temporale, prende l'aereo e vola quasi alla cieca.

Plata compensa l'amico, con il suo carattere estroverso e pragmatico, assimila i caratteri di un normale ragazzo degli anni Settanta. Senza alcuna esigenza di introspezione psicologica, il personaggio di Hill, rispecchia una figura genuina e scanzonata, che viene sedotto dallo sguardo di una ragazza, gira su una moto, non si preoccupa del futuro, tanto da preferire la vita tra la gente locale piuttosto che un'esistenza più agiata. Colizzi, grazie alla colorata fotografia di Marcello Masciocchi, riesce a dare maggior vivacità alla storia dei due amici. I panorami colombiani, che fanno da sfondo, i primi piani a persone del posto e a oggetti tipici, la musica latineggiante, il ballo sentito come un'esigenza istintiva, tutto questo contribuisce alla raffigurazione di un paesaggio

ricco di fascino e tuttavia lontano dai modelli di cartolina, che, solitamente, propongono le commedie leggere. ...*Più forte ragazzi!* è un film comico di avventura, in cui i buoni sentimenti vengono espressi tramite le azioni dei due eroi, che con botte e cazzotti mettono a tacere i furfanti, facendo sì, i propri interessi, ma antepoendo sempre le esigenze dei più deboli.

Probabilmente l'aspetto che li avvicina in particolar modo agli spettatori è la loro amicizia vissuta realisticamente. Contraddistinta da litigi, incomprensioni e da altre incongruenze caratteriali, i due finiscono per darsela di santa ragione. Quando Plata e Salud ricevono l'eredità del Matto, vengono rinchiusi in carcere per mano di Mr. Ears, il quale vuole impadronirsi del ricco giacimento. Salud confida nella legge e vuole aspettare il mandato di scarcerazione, mentre Plata decide di fuggire; così facendo, costringe l'amico alla fuga. Comincia un lungo inseguimento prima in macchina, per le strade della città e poi a piedi per la pianura, sempre con la polizia alle calcagna. La corsa in auto viene diretta in base a un montaggio serrato, veloce, rifacendosi alla lezione del genere *poliziottesco*. Mentre le forze dell'ordine sono impegnate con Salud, Plata convince Mr. Ears, con metodi efficaci, a lasciar perdere il giacimento. Quindi si ricongiunge con l'amico, ancora in fuga.

Anche in questo caso la trama della sceneggiatura ha una struttura circolare. Lo scherzo che Salud fa a Plata all'inizio, quando cadono con l'aereo nella foresta, fingendosi morto, viene rifatto da Plata, il quale gli rivolge le stesse parole: "Paura, eh?" dopo essersi destato dal finto mancamento. Deridendosi continuamente l'un l'altro, Hill e Spencer assumono spesso un atteggiamento da teen ager; abbiamo la prova,

quando, alla fine della rissa a due, si danno delle spinte sulle spalle, come dei ragazzini.

Stesso schema circolare nel film successivo, diretto da Marcello Fondato nel 1974, *...Altrimenti ci arrabbiamo!*. Ambientato a Madrid, racconta la storia di Ben (Spencer) e Kid (Hill), che dopo aver vinto a pari merito in una gara di rallycross, una Dune Buggy, decidono di giocarsela a birra e salsicce, chi “scoppia” per primo perde la scommessa e paga il conto. Mentre sono impegnati nella prova “luculliana”, arrivano gli uomini di un potente boss locale e distruggono gran parte del Luna Park, il locale, dove si trovano Ben e Kid e la Dune Buggy contesa. I due amici reclamano la stessa auto al boss (John Sharp), il quale, indotto dal medico-psicologo tedesco impersonato da Donald Pleasance, non accetta le richieste. Si innesca una serie di disavventure per il boss e la sua banda, che alla fine si vedrà costretto ad accontentare Ben e Kid e dare loro due Dune Buggy rosse con cappottina gialla. Il film si conclude con i due amici che scorrazzano felici sulle nuove macchine, finché Kid si distrae e tampona Ben, distruggendogli la macchina: resta una sola Dune Buggy da giocarsela ancora a “birra e salsicce”.

*...Altrimenti ci arrabbiamo!* è uno dei film più ricchi di elementi da *slapstick comedy*. La gara di rallycross iniziale, montata con ritmo sostenuto, da genere *poliziottesco*, è lo strumento di riconoscimento, che serve allo spettatore per ravvisare l'evento filmico al quale dovrà assistere. L'identificazione della corsa automobilistica con una gara a due, tra Ben e Kid, avviene mediante la ripresa in primo piano, nei loro abitacoli, mentre i rivali sono ridotti a semplici manichini, che si agitano dentro le macchine tamponate e spinte fuori pista, in acqua, contro un

albero, sopra ad altre auto, con il cofano alzato.

Stessa dinamica per la corsa con i centauri del boss: le mirabolanti acrobazie di Kid e degli stuntman contribuiscono ad uno spettacolo cartoonistico. Il motociclista che va a sbattere contro un albero, incastrandosi la testa; un altro che, volato dal sellino, viene colpito da un cacciatore miope, che lo scambia per un uccello; Ben, che arriva con la sua flemma, su una moto, per nulla veloce, e che prende uno della banda per la catena, costringendolo a una corsa disperata dietro le sue ruote. Quindi il duello finale tra Ben e Kid e gli unici due centauri rimasti: l'attesa dello scontro rimanda a situazioni degli spaghetti western, ma per ottenere un risultato ancora più parodistico, il momento è suggellato dall'acuto di una tromba, in cui all'incrocio di primi e primissimi piani, va aggiunta la solennità dei "duellanti" nel sistemare casco e berretto, con un bastone in mano, evidente richiamo ai duelli medievali.

La pellicola ha il pregio di dosare, a livello narrativo, i tempi dedicati ai dialoghi tra i protagonisti e le scene "corali" delle cazzottate. In particolare, mi riferisco ad altri due momenti in cui Ben e Kid devono affrontare gli uomini del boss: la palestra dove avviene una delle risse, viene concepita come spazio ideale per le performance *slapstick* della coppia. L'attrezzatura fa da cornice ad acrobazie eseguite con la capacità dei più abili ginnici. Terence Hill si adatta bene al contesto, capace come gli *stuntman*, di sorprendenti funambolismi, compensa la fisicità di Spencer, il quale nell'attimo in cui tenta di appendersi agli anelli, questi gli rimangono in mano: la trave, le parallele, le clavette diventano le armi di Kid, mentre per Ben rimangono solo le mani. La coreografia di pugni e botte, ben dosata da pause ed azioni, è accompagnata dalla trascinante

colonna sonora dei fratelli De Angelis, in arte Oliver Onions, che riescono a comporre delle musiche in tono alle vicende narrate, allegre e orecchiabili.

Così nella rissa finale, quando irrimediabilmente arrabbiati, Ben e Kid entrano con una Ford Escort rally nel salone del boss, distruggendo tutto; la folle corsa fa da introduzione ai cazzotti finali, che vengono arricchiti da *gag* create con gli oggetti presenti. Un telefono a muro suggerisce a Ben di inscenare una chiamata, i due malintenzionati si fermano un attimo, stupefatti dalla richiesta di attesa e poi vengono tramortiti dal caratteristico colpo di Spencer. Il rumore dei cazzotti segue un crescendo, dilatato dallo scoppio di centinaia di palloncini sparsi per tutta la scena.

Attorno a queste *gag* vengono costruite delle figure di caratteristi altrettanto simpatici, come il teutonico psicologo (Donald Pleasance), intento a fare del bleso e infantile boss (John Sharp) uno spietato uomo d'affari. Il gelido gangster Paganini, che gira con il fucile dentro la custodia del violino, caricatura del killer anni '50, contribuisce all'esilarata scena del coro dei pompieri, in cui Ben deve tenere a bada gli ammicchi di una corista, l'irruzione nella scena di Kid e del sicario. Mentre le prove continuano, Ben si distrae e fa innervosire il direttore d'orchestra, che si sfoga spezzando le bacchette e facendo cadere il leggio.

Infine Geremia, l'aiutante di Ben nell'officina, che corrisponde alla figura del vecchio saggio un po' matto, ma meritevole di rispetto. Solitamente il personaggio di Spencer, come in questo caso, nonostante sia possente nel fisico, risulta il più sensibile a certe circostanze; incarna

la contraddizione del gigante buono, in cui ogni emozione viene amplificata in proporzione alla corporatura ed è proprio lui che prende sotto la sua protezione Geremia. In particolare il linciaggio infieritogli, suscita in Ben il desiderio di vendetta, decisamente “arrabbiato”, si dirige verso il ristorante – covo della banda, dove troverà l’altro “arrabbiato”, Kid.

Nel 1974 è la volta di *Porgi l'altra guancia*, diretto da Franco Rossi. Tratto da un racconto di Rodolfo Sonego, la storia parla di padre Pedro (Spencer) e padre G (Hill) e della loro missione in un’isola delle Antille, dove vivono in perfetta integrazione con la gente locale, rispettandone le tradizioni e le credenze. Entrambi, un giorno, si recano a Maracaibo per vendere i prodotti della comunità, dove padre G provoca con la lettura assai animata del vangelo, gli uomini di Gonzaga, governatore spagnolo, causando dei tafferugli tra la popolazione, scontenta dello sfruttamento perpetrato dall’autorità coloniale. La polizia arriva a sedare la rivolta, ma gli uomini di Gonzaga, riescono a vendicare le parole di padre G, bruciando la barca dei due missionari con tutto il carico. A questo punto padre Pedro si affida all’idea del “fratello” per recuperare il denaro utile e comprare un’altra barca: con i soldi ricavati dalla vendita dell’anello rubato al vescovo, vanno a giocare al casinò, dove padre G, incontra un vecchio compagno di cella, il quale lo aiuta a vincere. I due missionari possono quindi rinsaldare i debiti, ma vengono fermati da Gonzaga, preoccupato per il loro temperamento, in netto contrasto, con i suoi interessi economici. Nonostante il ritiro coatto in un monastero i due protagonisti non rinunciano a difendere i deboli: decidono di aiutare degli schiavi, rei di aver tentato la fuga, condannati alla fucilazione e favoriscono la fuga di altri. A questo punto, padre G confessa all’amico il

suo passato da galeotto, di essere fuggito dal carcere, rubando l'abito talare ad un prete. Padre Pedro, irato, lo butta in mare, minacciandolo di non farsi più vedere, ma al ritorno nella sua missione, lo aspetta un monsignore (Jean – Pierre Aumont), che scontento dell'operato troppo permissivo del missionario, per nulla adempiente alle regole della Chiesa, lo destituisce. Padre Pedro, allora, decide di riavvicinarsi all'amico e continuare il suo operato nella nuova "comunità degli alberi".

Indossando le vesti di due sacerdoti, Hill e Spencer, oltre ad anticipare i futuri ruoli da prelati (rispettivamente in Don Camillo, Don Matteo e Padre Speranza), riescono ad offrire due tipologie dell'immaginario popolare, che fanno breccia, nel pubblico di famiglie.

Nei film precedenti la presenza dei bambini era costituita da brevi apparizioni, che servivano come parentesi comica: in ...*Continuavano a chiamarlo Trinità* c'è il bambino della famiglia di coloni, che soffre di aerofagia e in ...*Più forte ragazzi!* un altro che, seduto, osservando Plata (Hill) risponde alla gara di smorfie, cominciata dall'adulto e vinta dal bambino.

In *Porgi l'altra guancia* i bambini hanno più spazio ed interagiscono con i due personaggi, partecipando, appunto a situazioni comiche, come, quando padre G, riprendendo l'esempio evangelico "...e chi si farà innocente come questo bambino, entrerà nel regno dei cieli." ha a che fare con un bambino piuttosto dispettoso, che vuole impadronirsi a suon di calci e pugni, innocui, del fucile del missionario. Ma c'è anche un carattere coreografico, che tutta la popolazione locale e, in particolare, i più piccoli esprimono. Molto riuscita, dal punto di vista visivo, la scena in cui padre Pedro ritorna alla missione e dozzine di bambini pretendono

le loro braccia creando un suggestivo contrasto tra il bianco della veste e il color ebano della pelle.

Lo schema della storia è fondamentalmente caratterizzata dal gioco dei contrasti: quello fisico tra Spencer e Hill, quello cromatico, tipico dell'ambientazione tropicale, quello allegorico, tra i buoni e i cattivi. Infine il contrasto che provoca la risata: «il comico come avvertimento e sentimento del contrario»<sup>42</sup>, per cui la tonaca non riesce a contenere la ribellione all'ingiustizia dei due missionari e oppone il concetto di religioso pio al carattere irruente della coppia. La pellicola sfrutta a pieno questa formula; in particolar modo il meccanismo teatrale inserito nel contesto filmico, rende ancora più vivaci le *gag* comiche. Quando padre G attira l'attenzione della gente di Maracaibo, occupata nelle attività commerciali, spara in aria un colpo di fucile, quindi comincia la predica, utilizzando le frasi del vangelo per provocare gli uomini di Gonzaga, intenti a salvaguardare gli sporchi affari del governatore. Comincia in questo modo un lunga sequenza di cazzotti, che dura dieci minuti, intervallati da pause di ammonimenti e sermoni, recitati, ovviamente, con tono canzonatorio. Padre Pedro, che arriva in soccorso all'amico, inizialmente cerca di far adeguare all'insegnamento evangelico padre G, suggerendogli di "porgere l'altra guancia", ma quest'ultimo, seppur memore dell'ammonimento, evita il pugno a lui diretto, che va a colpire padre Pedro. Subito restituisce il torto subito, mettendo ko l'uomo di Gonzaga, reo di aver "aver colpito la guancia sbagliata"; ricomincia il parapiglia e l'insegnamento pacifico del vangelo viene sostituito dalla legge biblica dell' "occhio per occhio". Il mercato di Maracaibo diventa il palcoscenico, in cui i due eroi, assieme agli altri caratteristi, danno vita

ad un vero spettacolo di acrobazie e inseguimenti, di lazzi, sgambetti e scherzi d'ogni tipo: i cattivi, sempre in numero superiore, non ce la fanno a prevaricare e ridotti a creature di gomma, rimbalzano a ritmo di musica. In particolare la scena, in cui Hill colpisce con un timbro i piedi e le ginocchia di Riccardo Pizzuti, uno dei più bravi caratteristi, presente in tutti i film della coppia (tranne *Botte di Natale*, 1994), costringendolo a difendersi con movimenti ritmici, simile alle danze caraibiche.

Alle *gag* vengono affiancate diverse battute, che arricchiscono la struttura slapstick; quindi effetto visivo a cui va aggiunto l'effetto dalla *boutade*, legato più all'avanspettacolo, piuttosto che alla commedia all'italiana. Ricordiamo il dialogo tra i due missionari e un ufficiale inglese:

Ufficiale - Dio salvi la regina.  
Padre Pedro - Perché, sta male?  
Ufficiale - No!  
Padre Pedro - E allora che bisogno c'è di scomodare Nostro Signore?  
[...]  
Ufficiale - Avete visto due preti cattolici?  
Padre Pedro - Uno biondo, con gli occhi azzurri?  
Padre G - E l'altro grande e grosso con la faccia da scimmione?  
Ufficiale - Sì, proprio così.  
Padre Pedro - No, mai!

## 3.2 SOGNANDO L' AMERICA

Nel 1977 Hill e Spencer ritornano a lavorare con E. B. Clucher, che li dirige in *Due superpiedi quasi piatti*. Wilbur Walsh (Spencer) e Matt Kirby (Hill) si conoscono casualmente nel porto di Miami e dopo le reticenze di Wilbur, Matt riesce a convincere il nuovo amico a rapinare un supermercato. Convinti, entrando nel retro, di giungere direttamente alla cassaforte, arrivano, invece, negli uffici della polizia, dove si vedono

---

<sup>42</sup> LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Mondadori, Milano, 1986.

costretti all'arruolamento. Superano il corso e, grazie ad una serie di coincidenze, che li fa trovare nel posto giusto al momento giusto, risolvono un caso di traffico internazionale di stupefacenti.

Nei titoli di testa scorrono delle immagini aeree di Miami: entriamo nel sogno americano? Non ancora; la storia comincia nel porto, dove Wilbur, arriva, trasportato sopra un muletto, quindi si mette in cerca di un lavoro, ma la banda di mafiosi che controlla la zona, lo costringe ad andarsene. Wilbur, in disaccordo con il loro atteggiamento arrogante, mette tutti ko, distruggendo, inoltre, la macchina. Anche Matt, dopo esser sfuggito dalla nave in cui era clandestino, incontra la banda, che gli riserva lo stesso trattamento di Wilbur: mediante il meccanismo della reiterazione, Matt costringe la banda a distruggere la seconda auto. Infine i due assieme ne distruggono una terza. Il destino dei due protagonisti diventa uno solo, grazie, soprattutto, alla determinazione di Matt, il quale chiama gli infermieri di un manicomio, facendo credere loro, che Wilbur sia un pazzo suicida; così facendo costringe l'uomo ad accettare il suo aiuto e l'amicizia. In *Due superpiedi quasi piatti* i caratteri dei due personaggi sono ancora più marcati, rispetto i film precedenti. I ruoli vengono riproposti sotto le vesti di due americani, i cui tratti psicologici, ovviamente per le esigenze della commedia leggera, non vengono descritti con profondità analitica. Si ha piuttosto un'accentuazione dei loro caratteri fondamentali: i personaggi che rappresentano si avvicinano sempre più alle tipologie delle "maschere" della Commedia dell'Arte, in cui gli elementi caratteriali ricorrono in ogni personaggio, che incarnano.

Wilbur si presenta sempre imbronciato, annoiato da tutti (dal suo amico, dal capo della polizia) e da tutto (sonnolente durante la prova di guida

veloce), introverso, ma estremamente sensibile (incapace di sparare al tiro a segno perché vede l'immagine riflessa di Matt). Mentre il personaggio di Hill risulta più frizzante: gioca con la sua avvenenza, si prende in giro, facendo lo spavaldo con la moto della polizia (scorazzando in giro per la città una bella cinese), esuberante in ogni azione e per questo preferito dal capo McBride (David Huddleston): è l'audace baciato dalla fortuna, che omette la precedenza e si scontra con un'auto guidata da un noto pregiudicato, da tempo ricercato dalla polizia (al riguardo c'è da sottolineare il modo con cui Wilbur indica l'amico Matt al capo della polizia come il colpevole dell'incidente, mediante il giro dell'indice, come solitamente faceva Ollio nei confronti di Stanlio).

I due assieme raddoppiano le *gag*, come quella classica delle portiere della macchina, che una volta aperte, vengono staccate, una perché passa un'altra auto, l'altra perché in retromarcia va a sbattere contro un ostacolo. Poi la multa a due politici, che vengono trattati alla stregua dei più pericolosi malviventi, per essere cacciati dalla polizia, cosa, che invece non avviene. Quindi la scena in un bar, dove entra una banda di teppisti: Matt con le stampelle del proprietario, fa finta di essere uno storpio e fa credere ai ragazzi che il suo amico sia un sordo muto. Hill si cimenta in movimenti da marionetta e riesce ad assumere una mimica facciale buffonesca nella conversazione mediante alfabeto muto con Spencer, all'altezza del collega, creando una tensione, che esplose con l'affermazione di Wilbur, stanco del gioco: "Sono muto, mica scemo". Cominciano le botte e per la banda non c'è più nulla da fare.

Vanno poi aggiunte altre figure che fanno da cornice alla vicenda del film: le due ragazze, che invitano i due protagonisti a cena per sedurli e

consegnarli alla banda che le ha ingaggiate, ma cadono nella propria esca, ubriacandosi a dismisura.

Geronimo e i suoi amici, anche loro col compito di far fuori i due agenti, vengono sconfitti, sia in termini sportivi, che fisici, nel campo di football.

Matt e Wilbur sono involontariamente degli eroi, non temono nessuno, non utilizzano mai le pistole e se le hanno sono scariche, come nella scena finale, quando scoprono il covo dei trafficanti, nel retrobottega di una sala da bowling e riescono ad affrontarli a mani nude, al massimo utilizzando palle e stecche da biliardo. Peculiarità della rissa riguarda la “strategia” della lotta, per cui Spencer affronta di petto tutti, mentre Hill preferisce le acrobazie e farsi inseguire, delegando lo scontro fisico all’amico.

L’ambientazione americana fa da sfondo anche al film successivo, il primo che Sergio Corbucci dirige con la coppia, *Pari e dispari*, uscito nel 1978. Johnny Firpo (Hill) è un tenente della marina, pluridecorato con laurea in “poliglottologia subacquea”, il quale viene incaricato di trovare una banda di allibratori. Prima, però, deve rintracciare un certo Charlie (Spencer), camionista, esperto nel gioco d’azzardo e fratellastro di Johnny. Il tenente fatica parecchio per convincere Charlie a collaborare: gli ruba il camion, gli fa credere che il padre, divenuto cieco per una grave malattia, abbia bisogno di molti soldi per un’operazione e che l’unico modo per raggiungere la somma è il gioco d’azzardo. Charlie, impietosito, rompe il giuramento fatto anni prima e insegna al fratellastro tutti i trucchi del mestiere. Johnny, appreso l’insegnamento, riesce a sgominare la banda, che sarà consegnata alla giustizia, grazie, anche all’intervento di Charlie.

La sceneggiatura, scritta da Mario Amendola e dal regista stesso, offre a Hill ed a Spencer la possibilità di immedesimarsi in personaggi poliedrici: Johnny è pilota d'auto da corsa, d'offshore, gioca a football, fa il fantino, diventa imbattibile nel gioco d'azzardo; è sempre attivo e frenetico. Charlie, magari è più indifferente, ma non per questo risulta meno capace nelle azioni: abile nella pelota, riesce a raggiungere Johnny nello yacht del Greco – il capo degli allibratori – catapultandosi col paracadute.

Altri elementi della narrazione sono decisamente irreali, vicini al mondo fantastico dei cartoon: la carta da gioco che lanciata da Johnny torna indietro come un boomerang; il travestimento di Charlie in un bambino, con barba e baffi, dentro la culla. Aggiungiamo il dialogo tra Hill e i delfini, in cui l'attore con una serie di smorfie ringrazia i cetacei per l'aiuto dato – con una mela ricetrasmittente hanno captato i segnali, avvertendo, così, la polizia di porto – con tanto di sottotitoli. Charlie, apparentemente sorpreso, dimostra in seguito la conoscenza del “gabbianesco”, chiamando il volatile marino, nel momento in cui lancia in aria la monetina: nell'ultima scommessa del pari e dispari, non c'è nessun vincitore e la posta in palio andrà a finire nelle casse di un orfanotrofio.

A questa atmosfera surreale, non dimentichiamo le *gag*, che riescono ad adattarsi in qualsiasi situazione, senza ricorrere alla sterile serialità: i movimenti, pur essendo gli stessi, risultano sempre una fonte di divertimento e intrattenimento. In questo film Spencer fa, più che mai, ricorso ad oggetti, per diversificare le sue mosse, limitate nei film precedenti, principalmente all'utilizzo delle nude mani: così dal

“sacrificio” di una padella di fagioli ai bidoni della spazzatura, abbatte gli uomini collegati in qualche modo alle bische clandestine. È anche vittima delle *gag*, come quando il padre Mike (Jerry Lester), fingendosi cieco, si serve il the, ma versa l’acqua bollente sul figlio. La mimesi dell’attore napoletano va dal bebè barbuto nella culla al “maciste moderno” che spezza la catena legatagli attorno; la sua forza supera i cinque sensi, tanto da evitare i colpi, che gli arrivano da dietro. La sua comicità sta nel contrasto grande – piccolo: dall’enorme tir che conduce, si ritrova a girare con un carrettino dei gelati. Commosso quando rivede il padre, il quale distrugge mezzo locale fingendosi cieco, infuriato quando scopre che il padre ci vede benissimo, da sfasciare tutto ciò che gli sta attorno. Corbucci insiste sulla mole di Pedersoli, tanto da utilizzare delle inquadrature particolari, che evidenziano l’imperiosità del fisico: ad esempio l’inquadratura da sotto che dilata, per motivi prospettici, il volume, nel momento in cui scende dal camion e deve affrontare gli allibratori.

Non possono mancare alla fine le botte: il caos liberatorio raggiunto dalle provocazioni di Hill, maestro in quest’arte, che dopo aver sempre più irritato il Greco con le frasi fatte, durante le vincite al poker, continua a sbeffeggiare i delinquenti umiliandoli, nei modi classici della slapstick: con pugni cha fanno perdere i denti o con le bretelle del malcapitato, trasformate in fionda.

### **3.3 BUD E TERENCE NELL’ ISOLA CHE NON C’È**

Nel 1979 esce negli schermi *Io sto con gli ippopotami*, diretto dal produttore Zingarelli, il quale prese il posto di Colizzi, che per motivi di

salute dovette rinunciare al ruolo di regista (morì di lì a poco, nel 1980). L'intera vicenda si svolge nell'Africa del Sud, dove Tom (Spencer) si guadagna da vivere facendo l'autista di safari, finché ritorna Slim (Hill), che in disaccordo con l'attività dell'amico, fa di tutto per ostacolarlo. Alla fine i due trovano un accordo e cominciano a lavorare assieme; la loro attività si scontra con il prepotente Ormond (Joe Bugner), che sta organizzando un vendita clandestina di animali ad uno zoo canadese. Tom e Slim, per nulla intimoriti dalle minacce dell'ex pugile, riusciranno alla fine, a liberare gli animali catturati e allontanare Ormond e i suoi uomini.

Il ritmo è più lento rispetto le pellicole precedenti e questo va a favore della fotografia, che immortala in maniera suggestiva il paesaggio africano: i colori locali, le ambientazioni, rispettano il messaggio ambientalista contro lo sfruttamento turistico e post-coloniale. Esemplare è il comportamento di Slim che buca le ruote dell'autobus del cugino, perché contrario ai safari e fa finire Tom dentro il fiume pieno di ippopotami: irritato zittisce i pachidermi, che lanciano dei versi beffardi! I turisti diventano delle macchiette come quelli giapponesi, che desiderosi del "pericolo", quando scoprono che i fucili sono caricati a salve, per salvaguardare gli animali, si scagliano come karateki contro Tom.

Gli uomini di Ormond, sono energumeni dall'accento duro, irrispettosi della terra e della natura, arroganti e rozzi. Anche le *gag* sono meno dinamiche, magari per la stazza dei cattivi, gli scontri, tra questi e i due protagonisti si limitano a gare di braccio di ferro, di sguardi, dove il colpo a sorpresa finale spiazza il perdente. L'unico scontro alla pari è tra

Ormond (Joe Bugner, ex pugile di origine ungherese, affrontò per due volte Mohammed Ali senza finire a tappeto) e Tom; l'esito, a favore di Tom, intimorisce gli altri compari, i quali preferiscono gettarsi in acqua piuttosto che affrontare i due campioni.

Bud e Terence sono sempre più vicini al mondo dei bambini: per cui abbiamo la sequenza centrale, in cui Tom carica i bambini sorridenti nell'autobus al comando "Chi ha fame, mi segua!" e canta con loro il motivo fischiettato, precedentemente da Slim. Tutti vivono in una dimensione ludica e chi si prende troppo sul serio viene deriso: un angolo di paradiso, un'isola che non c'è per due Peter Pan che non vogliono crescere. Slim, girovago e spensierato e Tom, che porta ancora il ciuccio al collo.

L'adattamento al canovaccio costituito da elementi slapstick, non trova confini spaziali: film dopo film il contesto cambia come nel caso di *Chi trova un tesoro*, Hill e Spencer si muovono in un'isola tropicale del pacifico. Charlie O'Brien (Spencer) parte per una missione in solitario e durante la navigazione si ritrova con un clandestino a bordo di nome Alan (Hill), il quale fa in modo che la barca si diriga verso un'isola segreta, alla ricerca di un tesoro. Giunti nell'isola ed entrati in contatto con una tribù, vengono a sapere che il tesoro esiste realmente in un fortino militare abbandonato. Ma un giapponese pazzo, convinto della persistenza del secondo conflitto mondiale impedisce ai due di avvicinarsi. Grazie all'aiuto di Mama, il capo della comunità isolana, Charlie e Alan a bordo di un carro armato riescono a penetrare il fortino e a convincere il militare giapponese della fine di tutte le ostilità, quindi si impossessano del tesoro, corrispondente ad una cifra esorbitante di

dollari. La gioia non dura a lungo, poiché il giapponese rivela la falsità delle banconote; dopo varie incomprensioni e incursioni di fantomatici pirati, i due protagonisti risolvono tutti i problemi e lasciano l'isola restituendo i dollari agli agenti federali, constatando, troppo tardi, la veridicità della valuta.

Spencer e Hill ritornano ad un'ambientazione esotica, dove vengono messi in evidenza in modo fumettistico le tecniche di sopravvivenza alla Robinson Crusoe: Alan riesce con estrema facilità a recuperare il cibo, adattandosi perfettamente all'ambiente. Un bastone trovato per terra diventa una mazza, con la quale colpire un uccello per poi mangiarselo; le uova trovate in un nido risultano un ottimo integratore; tutto è semplice e senza insidie, mentre per Charlie la situazione si complica, la sfortuna lo perseguita, già irritato per il soggiorno coatto nell'isola, non riesce ad accaparrarsi il cibo e qualsiasi idea gli causa dei problemi.

Il contrasto viene continuamente messo in evidenza, dal rapporto dei due con la natura dell'isola all'incontro con la tribù indigena, dalla battaglia con il reduce giapponese allo scontro con i pirati. L'atteggiamento dirompente scaturito dalla possanza fisica di Spencer e dalla provocazione di Hill, esplose nella distruzione del villaggio. L'irruenza di Charlie si espande nell'abbattimento della cabina e la nave, nonostante le dimensioni ridotte, diventa il contesto per le rincorse tra i due protagonisti; l'entropia dei movimenti di Spencer coinvolge la gestualità più contenuta di Hill, come cariche opposte, l'attrazione li unisce nel tuffo sul mare e nel conseguente abbandono della barca.

Il ruolo della coppia viene sviluppato con diverse scelte linguistiche e visive ben definite che descrivono accuratamente i personaggi di Hill e

Spencer: i dialoghi contengono una tipica comicità popolare, istintiva ed un linguaggio semplicissimo. Il tono delle battute, appositamente mai volgare, rivolto alle famiglie, viene curato e depurato dalla parte più boccacesca. L'espressione, rimane fedele a regole mai scritte, ma seguite dagli sceneggiatori. I dialoghi non si sovrappongono, le battute seguono canoni di spontaneità per cui il botta e risposta rispecchia particolari esigenze ritmiche.

Nel 1983 e nell'anno successivo Spencer e Hill ritornano alla collaborazione con E. B. Clucher e assieme girano *Nati con la camicia* e *Non c'è due senza quattro*.

Ambedue i film sono ambientati negli Stati Uniti, il primo racconta di Doug (Spencer) e Rosco (Hill), rispettivamente un ex-detenuo e un girovago. L'incontro dei due avviene in una stazione di servizio: al bancone del bar Rosco cerca di riconoscere il camionista, che lo ha fatto cadere per strada, mentre correva con i pattini. Si accorge che il reo è un energumeno troppo grosso per affrontarlo, così gli mette contro Doug. Quindi vengono presi per agenti della CIA e impiegati contro un'organizzazione che vuole conquistare il mondo. I due costretti a collaborare si trovano nelle situazioni più pericolose e riescono a superare tutte le difficoltà con i soliti metodi: botte e astuzia. La pellicola è la parodia dei film di spionaggio, in particolare quelli di James Bond: i metodi dell'agente segreto danno l'ispirazione alla sceneggiatura, che inserisce i due protagonisti in una Miami ricca di belle donne, auto di lusso, che fa da cornice alla spy story ante litteram. Da anonimi girovaghi Rosco e Doug diventano i più abili agenti, costretti da una capsula dentale esplosiva, che li rende rintracciabili in ogni momento. La loro

avventura contro un fantomatico K1 è guarnita da armi segrete come una speciale carta igienica che di lato si strappa regolarmente, mentre tirata orizzontalmente diventa resistibile a qualsiasi forza. Girano su un'auto placcata oro, munita di pulsanti, che, una volta azionati possono allontanare eventuali inseguitori.

*Non c'è due senza quattro* del 1984 è ispirato ad una storia vera, che Enzo Barboni lesse sul Messaggero di un sosia di Churchill ucciso in un attentato dai tedeschi, mentre il vero Churchill doveva andare altrove<sup>43</sup>. Da qui l'idea di due cugini brasiliani, Sebastiano e Antonio Coimbra (rispettivamente Spencer e Hill), che minacciati di morte si rivolgono ad un'agenzia specializzata nel fornire sosia. Vengono rintracciati un sassofonista, Greg Wonder (Spencer) di New Orleans, e un collaudatore di aeroplani Elliott Vance (Hill), i quali accettano l'offerta ben retribuita e prenderanno il posto dei cugini finché questi riusciranno a concludere un importante affare. Greg e Elliott con il loro comportamento eccessivamente spontaneo urtano la sensibilità dei due cugini, ma allo stesso tempo disorientano i nemici dei Coimbra. Ne consegue una serie di episodi in cui equivoci e fraintendimenti tra i veri e falsi cugini creano le classiche *gag* comiche. Spencer e Hill nel ruolo dei ricchi ed eleganti Coimbra portano all'esasperazione i caratteri più effeminati, che si oppongono ai personaggi naturali e semplici proposti in tutti gli altri film. Volutamente forzato, il comportamento nobiliare dei due attori consente al film di offrire divertenti macchiette; Hill ritorna alla figura di ragazzo educato, dall'animo gentile, che lo aveva reso famoso negli anni Sessanta, mentre Spencer per la prima volta veste i panni del gigante intimorito. L'ossimoro che si crea tra il fisico e il carattere di Sebastiano

costituisce la novità del canovaccio, che, per il resto, ripercorre i canoni tipici della coppia.

Il 1985 è l'anno dell'uscita di *Miami supercops – Poliziotti dell'Ottava Strada*: diretto da Bruno Corrucci, la storia racconta di come due ex poliziotti, Doug Bennett (Hill) agente FBI e Steve Forrest (Spencer) istruttore di volo, tornino assieme per risolvere l'unico caso lasciato in sospeso. La formula usata è la stessa, da notare due motivi *slapstick*: il primo, quando Hill finge di essere un manichino per cogliere in fragante dei ladri ed il secondo riguarda l'inseguimento della limousine con i classici tamponamenti tra auto. Particolarmente divertente risulta la sequenza in cui Steve convinto della morte del suo vecchio capo (inventata da Doug per costringerlo a collaborare in quest'ultima operazione), va a trovare la moglie, la quale è sì in lutto, ma per la morte del cane; la situazione equivoca si basa sui classici elementi della commedia.

Dopo questa pellicola la carriera di Hill e Spencer continua separatamente fino al 1994, quando esce *Botte di Natale*, diretto dallo stesso Hill. Il film vuole essere un omaggio al genere che li ha visti famosi: la storia stessa presenta molti rimandi ai due *Trinità*, ma non per questo deve essere paragonato al successo di trent'anni fa. Infatti la rinascita della *slapstick* è avvenuta negli anni Settanta, in un contesto sociologico e cinematografico particolare, grazie ad un'ibridazione di stili diversi, allora vivi, quale il genere western, la commedia all'italiana, il *poliziottesco* che ora mancano al grande schermo italiano.

---

<sup>43</sup> MARCELLO GAROFALO, *Chi spende è perduto!*, a XV, n°73, mag – gen 1995.

---



*E' difficile fare un buon gruppo comico com'è  
difficile fare un buon matrimonio.*

*Billy Gilbert*

## 4 LA STRANA COPPIA

### 4.1 BUD SPENCER: L'ULTIMO MACISTE?

Il mito del gigante buono, forte e puro viene da lontano, dall'agiografia cristiana e trae origine dalla storia leggendaria di San Cristoforo martire del III secolo. «Adòcino, questo era il nome del gigantesco santo, trasformò la sua ambizione in pietà, dedicandosi all'attività di traghettatore dei deboli presso un fiume impetuoso, giungendo, infine a portare sulle possenti spalle il Bambino Gesù e con lui il peso dell'universo. Così divenne Cristoforo, il portatore di Cristo e subì il martirio»<sup>44</sup>.

Bartolomeo Pagano impersonò nei primi anni Dieci in una serie di pellicole, la figura di Maciste, inventata da D'Annunzio per il film di Pastrone, *Cabiria* (1914). L'etimologia della parola non è sicura, potrebbe derivare dal superlativo *mékistos*, da *makròs* cioè grande.

Tale figura ritorna nei *pepla* degli anni Cinquanta e Sessanta assieme ai personaggi mitologici, come Ercole ed Ursus. L'archetipo dell'eroe forte,

---

<sup>44</sup> GIUSEPPE VALPERSA, *Mitologie popolari dell'uomo forte* in *Gli uomini forti*, a cura di Alberto Farassino e Tatti Sanguinetti, Mazzotta, Milano, 1983.

ma dall'animo buono riscuote grande successo, che viene così spesso reiterato tanto da decretarne la fine.

Bud Spencer fa rivivere da subito gli elementi caratterizzanti questo personaggio e li adatta in tutti i film della sua carriera. Prima di fare un breve excursus del lungo e notevole curriculum cinematografico, do qualche accenno della sue ricche esperienze personali.

Nato a Napoli il 31 ottobre del 1929, ancora giovanissimo Carlo Pedersoli, assieme alla famiglia, si trasferisce a Roma, dove rimane per un breve periodo. Quindi, sempre con i famigliari parte per il Sud America dove lavora come operaio a Rio de Janeiro, bibliotecario a Buenos Aires, segretario d'ambasciata in Uruguay. Nel 1948 ritorna in Italia, dove abbandona gli studi di chimica, facoltà a cui si era iscritto prima della partenza d'oltreoceano, superando l'esame d'accesso a soli diciassette anni. Decide di iscriversi alla facoltà di Giurisprudenza e comincia ad ottenere i più grandi successi della sua brillante carriera da nuotatore, tra cui il primato italiano dei 100 m in stile libero dal 1950 (59''5) al 1955 (58''2), 10 anni campione d'Italia, 2 Olimpiadi, 4 Campionati Europei, un campionato mondiale con la squadra di pallanuoto.

La predisposizione atletica lo rende fisicamente adatto alle pellicole, in cui parteciperà per l'interpretazione di ruoli da caratterista. Il suo esordio avviene in *Quo Vadis* (1951) di Mervin LeRoy, in cui veste i panni di una guardia dell'imperatore. Nel 1954 interpreta la parte di un soldato della marina militare durante la Seconda Guerra Mondiale, a fianco a Raf Vallone in *Siluri umani* sotto la direzione di Antonio Leonviola. Con Mario Monicelli e Mauro Morassi, rispettivamente in *Un eroe dei nostri*

*tempi* (1955) e *Cocco di mamma* (1957), Pedersoli incarna il ruolo dell'omone forte e geloso, burbero e pronto alla sfida fisica. Altre parti nel film di Charles Vidor, *Addio alle armi* (1957), e in *Annibale* (1959) di Edgar G. Ulmer e Carlo Ludovico Bragaglia, dove pure vi recita Terence Hill, ancora Mario Girotti; ma l'incontro tra i due non avvenne allora.

Pedersoli continua a viaggiare e a coltivare i suoi molteplici interessi, che lo porteranno durante le lavorazioni di ...*Più forte ragazzi!* al brevetto di volo; quando ritorna in Sud America lavora in una ditta di automobili, quindi nel 1960 sposa Maria Amato, figlia del famoso produttore, ma questo non lo induce ancora ad occuparsi di cinema. Si dedica, invece, alla stesura di canzoni, colonne sonore e documentari per la Rai.

La chiamata che segnerà il vero inizio della sua carriera cinematografica sarà quella di un amico d'infanzia, Giuseppe Colizzi, sul set di *Dio perdona...io no!* (1967), che segnerà l'incontro con Mario Girotti e la nascita di un legame solido sia dal punto di vista professionale che affettivo.

Carlo Pedersoli, fan di Spencer Tracy, sceglie come pseudonimo Spencer e Bud per assonanza. Questo nome d'arte non lo abbandonerà fino all'ultimo film di Ermanno Olmi *Cantando dietro i paraventi* (2003), nel quale ricompare col vero nome, nei panni di un corsaro, fungendo da narratore e testimone, della vita della vedova Ching, terrore del Mar della Cina, realmente esistita.

Oltre alle pellicole fatte con l'amico Terence Hill, Spencer può contare ventotto film a cui vanno aggiunte le serie televisive di *Detective*

*Extralarge* e *Non siamo Angeli* con Philip Michael Thomas: sempre nel ruolo del protagonista o co-protagonista, tranne per la piccola parte in *Fuochi d'artificio* di Leonardo Pieraccioni, in cui impersona un cantante cieco, l'attore napoletano dà vita a personaggi che posseggono caratteri simili e amati dal pubblico.

Data la notevole filmografia intendo analizzare gli elementi recitativi in base ai film recitati in coppia e alcuni durante la carriera solista. Per quanto riguarda la divisione temporale, possiamo focalizzare il periodo cinematografico che va dalla fine degli anni Sessanta, quando inizia la collaborazione con Hill, fino a tutti gli anni Ottanta. Come il collega, la carriera solista continua durante il periodo in cui i due lavorano assieme, dosando sempre la qualità come dichiara lo stesso Spencer: «Noi lavoriamo assieme non più di una volta l'anno. Poi, separatamente, ne giriamo un altro, per cui non giriamo più di due film l'anno. Lo abbiamo deciso per poter fare una selezione»<sup>45</sup>.

Il ruolo ricoperto nei due Trinità risultato del personaggio colizziano, è la summa del valore artistico che in tutti gli anni Spencer ha saputo mantenere. La naturalezza e la spontaneità rendono credibile qualsiasi atto di forza per quanto incredibile possa sembrare. Nella *Vita cinematografica* di Giovanni Bertinetti (1918), a proposito dei film ginnici, che all'epoca del muto erano molto in voga, si diceva che «un atto di forza muscolare è quanto di più direttamente suggestivo vi sia del cinema»: quasi un secolo è trascorso da quest'affermazione, effetti speciali, tecnologia digitale ed altre invenzioni hanno stupito lo spettatore, ma alla platea di bambini può ancora meravigliare uno

---

<sup>45</sup> MARCO BERTOLINO, ETTORE RIDOLA, *Bud Spencer e Terence Hill*, cit.

spettacolo del genere.

Spesso le sue parti prevedono l'interazione con i bambini come *Si può fare... amigo!* (1972) di Maurizio Lucidi, in cui si prende cura di un piccolo orfano, erede di un appezzamento di terra arido, ma ricco di petrolio, nel vecchio West. Nella serie di *Piedone*, dove abbiamo sempre la presenza di un bambino o ragazzino, parente degli scugnizzi napoletani del neorealismo, anche se non propriamente partenopei. Ricordiamo in particolare il piccolo zulù Bodo in *Piedone l'africano* (1978) e in *Piedone d'Egitto* (1980), che in simbiosi col protagonista riesce a mettere in difficoltà l'astuzia del commissario con l'istinto da piccola canaglia. Steno, regista dei quattro *Piedone*, dirige l'attore napoletano in un contesto che ricorda i *poliziotteschi* degli anni Settanta; la sceneggiatura resa vivace grazie anche alla spalla del grande caratterista Enzo Cannavale, si avvale della particolare espressività napoletana. Pedersoli riprende a doppiarsi con la sua voce e la sua naturale cadenza partenopea risulta efficace.

Il ruolo del tutore della legge, vicino alla gente, che magari chiude un occhio verso le infrazioni più veniali, ma punisce prima con i pugni e poi con il carcere chi commette reati più gravi, rispecchia la sua attitudine alla difesa dei più deboli. Dai bambini, che anche se piccole canaglie necessitano di una mano, alla gente che subisce soprusi.

I suoi personaggi burberi, ma capaci di enormi slanci umani, in proporzione alla mole del suo fisico, ripercorrono diverse ambientazioni: il West, la New York di Al Capone (*Anche gli angeli mangiano fagioli* di E. B. Clucher, 1973), i quartieri bassi di Napoli, i tropici in *Banana Joe* (Steno, 1981), gli scenari statunitensi, il porto di Livorno in *Bomber*

(Michele Lupo, 1982), ecc. L'elencazione potrebbe continuare, ma la cosa interessante da sottolineare riguarda la versatilità del ruolo che Spencer ricopre nelle diverse pellicole.

Solo in *Charleston* di Michele Fondato del 1973, Pedersoli veste i panni di un aristocratico e troppo elegante ladro *british*, ma senza ottenere successo, poiché il pubblico lo preferisce più vicino alla semplicità del quotidiano. Anche se entra in contatto con un extra terrestre come in *Uno sceriffo extraterrestre, poco extra molto terrestre* di Michele Lupo (1979) e il seguito nell'anno successivo, diretto dallo stesso regista, *Chissà perché... capitano tutte a me*, la fisicità vince ogni effetto paranormale come in *Superfantagenio* (Bruno Corbucci, 1985).

Riassumendo potremmo dire che, abilitato a priori per il fisico alla figura di Maciste, conferma l'attitudine dell'eroe dannunziano grazie alla capacità fisiche dimostrate con le tecniche della *slapstick*. Ogni pretesto porta il personaggio di Spencer all'azione, l'effetto è spropositato; nonostante questa anormalità le caratteristiche popolarie rendono tale figura molto vicina alle simpatie degli spettatori. Ricco di valori, lontano da qualsiasi nefandezza o tipo di tentazione, si affianca a personaggi altrettanto buoni: bambini, mogli, amici veri. Un eroe per famiglie, che ben si adatta a tutti i tempi, i suoi caratteri utilizzati nel registro della commedia e del film d'avventura si bilanciano ne *Il soldato di ventura* di Pasquale Festa Campanile (1976). Ettore sulle orme del *Brancaleone* di Monicelli e di altri personaggi picareschi compie una serie di azioni tanto mirabolanti quanto comiche, senza mai cadere nella volgarità. Infatti altro pregio della comicità della coppia riguarda questo rifiuto della grossolanità vocale e visiva, quando la tendenza erotica dell'epoca

era pressoché onnipresente nel cinema e in particolare nella commedia italiana.

Uomo dalle molte esperienze lavorative, attore di grande professionalità, personaggio di grande cuore: questo traspare dalla sua biografia e dalla sua filmografia. Tale era l'eroe dei *pepla*; per il momento è l'ultimo Maciste.

## 4.2 IL COMICO DA SALTIMBANCO

Mario Girotti nasce a Venezia il 23 marzo 1939 da madre tedesca e padre umbro, durante il periodo della Seconda Guerra Mondiale si trasferisce con la famiglia in Germania, quindi negli anni Cinquanta ritorna in Italia dove, ancora adolescente viene notato da Dino Risi. Il regista dopo la carriera da documentarista e la realizzazione di una serie di cortometraggi, si dedica al cinema: *Vacanze col gangster* (1951) è una storia di e per ragazzi, ma che può piacere anche ad un pubblico adulto. Parla di cinque adolescenti che, letto un messaggio di aiuto rinchiuso in una bottiglia, decidono di liberare un detenuto innocente; la "banda di Montecristo", così viene nominata dai ragazzini, in onore al romanzo di Dumas, vive un'estate d'avventura che segnerà il passaggio verso l'età adulta.

Fino all'inizio degli anni Sessanta Girotti si dedica all'interpretazione di personaggi che rispecchiano la figura del bravo ragazzo, particolarmente sensibile. Nei *musicarelli* napoletani *Guaglione* (di Giorgio Simonelli, 1957) e *Lazzarella* (di Carlo Ludovico Bragaglia, 1957), a fianco rispettivamente di Claudio Villa e Domenico Modugno, Girotti

impersona il ruolo del giovane innamorato, la cui storia travagliata all'inizio, trova il lieto fine. Prende parte ai film storici, molto in voga negli anni Cinquanta, come *La spada e la croce* (di Carlo Ludovico Bragaglia del 1958), *Annibale* (di E. G. Ulmer e C. L. Bragaglia del 1959), *Giuseppe venduto dai suoi fratelli* (di Irving Rapper del 1960), *Cartagine in fiamme* (di Carmine Gallone che rievoca i fasti di Cabiria, 1960) e così via.

Nel primo periodo della sua carriera lavora a fianco ai grandi del cinema italiano: i noti caratteristi come Tina Pica, Titina De Filippo, Luigi De Filippo, Marco Carotenuto, alla diva Doris Day e poi ancora ad Alessandra Panaro, Claudia Mori, ecc. Inoltre incontra registi del calibro di Vittorio De Sica (*Anna di Brooklyn*, 1958), Dino Risi (il già citato *Vacanze col gangster*, *Il viale della speranza*, 1953), Mauro Bolognini (*La vena d'oro*, 1955), Gillo Pontecorvo (*La grande strada azzurra*, 1957), Georg Wilhelm Pabst (*La voce del silenzio*, 1952); Raffaello Matarazzo, Carlo Ludovico Bragaglia, ma l'incontro che farà decidere a Girotti di proseguire definitivamente la carriera cinematografica sarà quello con Luchino Visconti. Ne *Il gattopardo* (1963) il giovane attore impersona il ruolo del conte Cavriaghi, impegnato a sedurre, senza successo, Concetta (Lucilla Morlacchi), perdutamente innamorata di Tancredi (Alain Delon). Girotti ricorda come fosse rimasto esterrefatto di fronte a tanta professionalità dimostrata dal regista; un episodio in particolare viene raccontato nell'intervista rilasciata a Perugia, in cui Visconti in persona visionava tutte le prove di costume, non solo per vedere come stavano, ma anche perché bisognava verificare quale tonalità andasse bene (i garibaldini si facevano a casa la propria camicia, quindi il colore delle giubbe si differenziava dall'una all'altra).

La professionalità di Girotti si arricchisce del corso fatto all'Actor's Studio e degli anni passati in Germania a girare i primi western europei.

Il 1967 è la data fatidica dell'incontro con Colizzi e del sodalizio con Pedersoli. Sempre in questo anno porta a termine due film che si possono interpretare come una premessa al personaggio comico che farà rinascere definitivamente con Barboni. *La Feldmarescialla (Rita fugge...lui corre...egli scappa)* di Steno vede il nostro attore nel ruolo di un simpatico scienziato, un po' stralunato in una parodia dei film sulla Seconda Guerra Mondiale. La presenza di Rita Pavone e di conseguenza le sue canzoni, danno dinamicità alla storia montata con echi *slapstick* (accelerazioni nelle fughe, movimenti cartoonistici) da Sergio Montanari, che si occuperà anche del montaggio di *...Altrimenti ci arrabbiamo!*

Altra parodia musicale dei western in *Little Rita nel West* di Ferdinando Baldi, sempre con Rita Pavone, con, inoltre, Lucio Dalla e Teddy Reno. Questa pellicola «sembra l'anello di congiunzione tra le parodie dello "spaghetti western" e la saga promossa da Trinità, straccioni e rissosi, non solo perché nel cast annovera Nino Baragli (editor prediletto da Sergio Leone) come montatore, Enzo Barboni (E. B. Clucher regista dei Trinità) quale direttore della fotografia e Terence Hill come futuro cowboy star, ma anche perché si pone come parodia di generi e non di specie»<sup>46</sup>.

Mario Girotti, come il suo partner, deve scegliere un nome d'arte, per esigenze di produzione e, soprattutto di distribuzione; figurando con uno pseudonimo straniero l'attore assume il carattere di internazionalità utile

---

<sup>46</sup> MARCELLO GAROFALO, *Scult movie. Little Rita nel West* in SEGNO CINEMA, a XIII, n°621. lug – ago 1993.

alla nomea del film realizzato. Così prende a prestito il cognome della moglie Hill e sceglie come nome Terence.

La celebrità è strettamente legata al successo del suo personaggio più famoso: Trinità Hill comincia la realizzazione della saga di Barboni, convinto di eseguire il ruolo che ha sempre impersonato nei western, quello del pistolero serio e un po' maledetto. Il copione senza morti e con battute strane acquista la sua reale fisionomia durante le riprese, quando gli uomini della troupe cominciano a ridere. Terence Hill mi ha confermato personalmente della sua convinzione iniziale di realizzare un film come gli altri, poi, visto l'effetto ludico, il film ha preso definitivamente un'altra piega.

L'attore scopre il proprio lato esilarante: tutte le armi della seduzione, dall'avvenenza fisica all'abilità ginnica, sono espresse in chiave comica, per cui uno sguardo intenso nei riguardi di una donna, perde subito l'originale vigore con un sospiro adolescenziale e questo avviene in tutti i film in cui vi è una figura femminile.

Un altro elemento fondamentale nella recitazione di Hill è l'acrobazia ginnica: il passato nella ginnastica lo aiuta nella massima resa delle scene, senza la sostituzione con controfigure.

Gia nei due *Trinità Hill* sperimenta i diversi modi per montare un cavallo, ma l'apice dell'assurdo, l'abbiamo nel film che gira senza il partner ...*E poi lo chiamarono il Magnifico* di Barboni (1972) dove abbracciando il collo del cavallo, riesce a fare una verticale da antologia. Questa attitudine ad associare elementi anormali o per nulla attinenti alla logica del racconto alla realtà circostante rende i personaggi di Hill capaci di prodezze, che servono solo come effetto sbalorditivo: la velocità con

cui sfodera la pistola e dà uno schiaffo al giocatore di poker, mentre questi rimane immobile, in ... *Continuavano a chiamarlo Trinità* ricorda la velocità “artificiale” delle comiche.

L’abilità intesa come dote soprannaturale viene sempre espressa come se fosse ordinaria e nel momento in cui viene esplicitamente dichiarata fenomeno paranormale non viene creduta tale. In *Poliziotto superpiù* (1981) di Sergio Corbucci, Hill è un poliziotto, che trovandosi per sbaglio esposto da radiazioni nucleari, acquista dei superpoteri neutralizzabili solo di fronte al colore rosso. Qui, più che mai, si ricorre alla tecnica *speed* tanto da creare un vero eroe fumettistico pari a Superman o all’Uomo Ragno.

I personaggi di Hill sono figli diretti dei giullari medievali, i quali saltando si fanno beffe della corte – furfanti in generale - e l’abilità dell’attore sta nel rendere credibile questa figura comica, da saltimbanco, in un corpo statuario e normale, affatto buffo come vorrebbe la tradizione clownesca. Vicino alla comicità di Harold Lloyd, si vedono delle analogie tra gli inseguimenti provocati da questi in *Avventure di marinaio* (*A sailor made man*, 1921) al fine di liberare un’amica dalle grinfie del Marajà e quelli di Hill. La stessa dinamica dei movimenti tra cui l’abilità nell’evitare i colpi dell’avversario, sgusciandogli tra le gambe o saltando sul tavolo o facendo scontrare i malcapitati tra di loro. La premeditazione dei colpi e quindi l’attacco preventivo: in *Rien ne va plus* Lloyd si trova in una bisca clandestina, i poliziotti arrivano per una retata e una serie di *gag* descrivono il bailamme che il protagonista riesce ad innescare, tra cui la classica chiusura della porta per poi riaprirla di colpo, facendo cadere chi stava dentro.

Inoltre l'accostamento Lloyd – Hill riguarda anche la fisionomia: entrambi sono delle persone normali, il primo si veste come gli uomini della sua epoca, indossa un paio d'occhiali rotondi, ma non ha nulla che appartenga alla tipologia della maschera teatrale come tutti gli altri comici suoi contemporanei. Stesso discorso vale per l'attore veneziano, che non utilizza nessun trucco estetico, la sua recitazione è molto controllata, alla Cary Grant.

I personaggi di Hill amano giocare a carte, sedurre, fare il pistolero, recitare il ruolo dell'eroe e persino del regista. Ne *Il mio nome è Nessuno* di Tonino Valerii (1972) «vi sono tre universi che si incontrano: il western hollywoodiano classico riassunto nell'icona Henry Fonda; il western hollywoodiano degli anni '60 (definito “nuovo western”), riassunto nella tomba di Sam Peckinpah; e il western italiano comico, riassunto nella faccia da schiaffi di Terence Hill»<sup>47</sup>. Nessuno, grande ammiratore di Beaugregard scrive per lui la sceneggiatura di congedo, che vuole anche essere il congedo di Leone al genere che lui ha creato; produttore del film, la sua presenza dietro la macchina da presa viene a volte confermata, a volte dubitata (Valerii aveva l'esperienza e la conoscenza adatte per la realizzazione del film). Tuttavia a noi interessa la figura di Nessuno, che in comune con l'Ulisse di Omero ha solo il nome e l'astuzia, per il resto può essere accostato a Trinità, un po' meno disinteressato, ma altrettanto dissacratore.

A differenza di Spencer, Hill preferisce occuparsi di una pellicola per volta, quindi il numero dei film da lui realizzati durante il periodo della collaborazione tra i due è ben inferiore. Nel 1972 gira con Damiano

---

<sup>47</sup> ALBERTO CRESPI, *Giocare coi miti* in SEGNO CINEMA, a XIV, n° 68, lug – ago 1994

Damiani, sempre prodotto da Sergio Leone, *Un genio, due compari, un pollo*, altri film per famiglie come *Mister Miliardo* di Jonathan Kaplan (1977) o *Renegade – Un osso troppo duro* (1987) di E. B. Clucher, commedie e avventure assieme dove non mancano le caratteristiche che lo hanno reso famoso, fino a *Virtual Weapon* (1997) di Anthony M. Dowson (Antonio Margheriti). Nel 1983 si appresta al suo primo film da regista e protagonista nel *Don Camillo* tratto dal libro di Guareschi. Il ruolo del prete, interpretato in *Porgi l'altra guancia* dà ancora soddisfazione a Hill nella fortunata fiction televisiva *Don Matteo*, arrivata, oramai, alla quarta serie.

Ricordiamo anche il film e la serie che vi è stata tratta, diretta e interpretata da Hill con *Lucky Luke* (1991), ispirato all'omonimo fumetto: la figura cartoonistica si adatta perfettamente al mondo della striscia, dove la fotografia e la sceneggiatura si coniugano rendendo animato il “fumetto”.

### **4.3 L'ALCHIMIA TRA BUD E TERENCE**

Solitamente per descrivere una coppia di comici si individuano due ruoli fondamentali come la spalla e la mente; nel nostro caso non possiamo semplificare in questi termini poiché vi è qualcosa di particolare in questa coppia, una *chemistry* che Hill spiega con queste parole: «è difficile rispondere chi sia la spalla, non me lo sono mai chiesto. Se ero io la spalla, ciò mi faceva piacere, se era lui, mi faceva piacere lo stesso. Quello che avveniva tra noi è una cosa inspiegabile, io mi trasformavo quando stavo con lui e lui si trasformava quando stava con me,

istintivamente. Le coppie cinematografiche sono rare, poiché non possono essere solo atto cerebrale, costruite, quindi, a tavolino, ma devono scaturire anche da un atto emotivo. Per noi è avvenuto così, è capitato per caso»<sup>48</sup>. L'affiatamento tra i due nasce a tavolino e per caso funziona anche a livello umano.

L'impossibilità di dividere nettamente i ruoli non preclude l'individuazione degli elementi che hanno contribuito alla creazione della coppia: ci sono le componenti opposte e quelle comuni.

Partiamo dalle prime e osserviamo che, innanzitutto, risulta evidente la differenza fisica: Bud è possente, forte, moro con la barba, mentre Terence biondo, sguardo angelico e avvenente, più attento alle donne, non oltrepassa mai la soglia erotica. Il carattere più solare e ottimista di quest'ultimo si oppone all'attitudine burbera e tendenzialmente pessimista di Spencer, che risulta più ingenuo, rispetto all'astuzia di Terence. Anche per quanto riguarda la recitazione i due si differenziano: l'attore partenopeo è più spontaneo, i suoi movimenti sono incontenibili, mentre Hill risulta più controllato e disciplinato.

Ora passiamo agli elementi comuni, che sono i nobili fini per cui combattono, la capacità di prevalere sull'avversario e l'attaccamento al cibo. Entrambi eroi, in quanto tali, non possono soccombere e la causa finale volontariamente o involontariamente si concretizza. Per quanto riguarda il cibo, la loro predisposizione all'abbuffata rispecchia una cultura popolare che risale all'epoca romana, ai tempi dei fescennini, l'esagerazione nella trangugiata, evidenziata dal movimento ossessivo e innaturale dei muscoli della masticazione, ricorda un'avidità per i beni

---

<sup>48</sup> Intervista effettuata a Perugia il 15 giugno 2002, cit.

terreni, che i due dimostrano in generale, ma che rifiutano alla fine. La gola è l'unico peccato concesso, poiché qualsiasi altro atto negativo viene commutato in positivo: da ladri danno i soldi alla famiglia che volevano derubare in ...*Continuavano a chiamarlo Trinità*, il tesoro dell'isola viene restituito al governo in *Chi trova un amico trova un tesoro* e così via.

Marco Giusti in Stan Laurel e Oliver Hardy<sup>49</sup> accenna ad una semplice assomiglianza fisica tra le due coppie, ma nulla di più. Personalmente penso che come Stanlio e Ollio i due attori italiani oltre al linguaggio fisico, dato, principalmente da inquadrature che li rendono opposti e complementari, hanno la stessa innocenza e ai dialoghi, si aggiungono le *gag* visive che riescono ancora adattarsi al palinsesto televisivo, come avviene per i film dei due attori americani.

Inoltre, anche gli spazi sono abbattuti: i cazzotti danno la spinta verso l'esterno come tendenza umana all'avventura e alla ricerca di nuove emozioni. La forma circolare della narrazione non chiude la storia, ma ritorna all'iniziale apertura.

La comicità della coppia si avvale della doppia valenza, visiva ed espressiva. Le battute sono costituite da botte e risposte, se i protagonisti si trovano involontariamente in una particolare situazione o diversa dal solito, riescono ad adattarsi immediatamente; in questo caso i dialoghi sono costituiti da frasi sospese con le quali si maschera l'imbarazzo, dimostrando, al contrario, un perfetta padronanza della situazione. In ...*Continuavano a chiamarlo Trinità*, nel ristorante, alla domanda del cameriere - I signori gradiscono... - Hill risponde - Tu gradisci?...Noi

gradiamo.

Poi abbiamo le battute intese con senso diverso da quello dell'interlocutore, come nel primo *Trinità*: padre Tobia saluta i due: «Salve Fratelli!» e Bambino risponde «Salve! – e rivolgendosi a Trinità - ...Glielo hai detto tu che siamo fratelli?», il mormone continua: «E' il Signore che vi manda!», sempre Bambino «No passavamo di qui per caso».

Infine abbiamo il dialogo degli sguardi: prendiamo da *Lo chiamavano Trinità* il primo incontro in scena. Trinità seduto con le gambe piegate sopra la sella e il messicano ferito sulla branda assiste come uno spettatore al dialogo tra il fratello e i tre pistoleri, annuendo seriamente alla motivazioni che Bambino esprime:

Bambino è seduto fuori dal suo ufficio e col giornale aperto, che gli nasconde la faccia, parla con i tre pistoleri

[Pistolero] – Sceriffo, se vuoi che la tua stella di latta riveda il sole, libera il nostro amico.

[Bambino] – Io, personalmente non ho niente contro chi s'infilta nel letto di una donna ma se quella non è d'accordo e non ci sta, dicono che è violenza carnale; a questo ci penserà il giudice.

[Pistolero] – Il giudice non può essere obiettivo: quella bagascia era sua moglie e ci sarebbe anche stata, ma è arrivato il vecchio all'improvviso e si è messa a starnazzare.

[Bambino] – Sentite ragazzi, il vostro amico ha scelto la gallina sbagliata e mi dispiace, ma la legge è legge e per quanto possa sembrare strano, va rispettata.

Avete un minuto di tempo per lasciare il paese.

[Pistolero] – E' l'ultimo avviso, sceriffo, libera il nostro amico.

Bambino piega il giornale, sbuffa, si alza, senza guardare nessuno, si appoggia alla colonna, i tre pistoleri sono in posizione, pronti per sparare. Trinità col tipico verso fa avanzare il cavallo, passa in mezzo ai duellanti e sorride ironicamente a Bambino, il quale sbuffa ancora. Quindi si mette da parte.

[Pistolero] – Ehi tu, elegantone

[Trinità] – Dici a me?

[Pistolero] – Sì, dico a te, pezzente.

[Messicano] – Dice a lei señor.

---

<sup>49</sup> M.Giusti, *Stan Laurel e Oliver Hardy*, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.

[Pistolero] – Butta il cinturone!

Trinità obbedisce e si siede nelle branda, per gustarsi meglio il duello, quindi, rivolto al messicano.

[Trinità] – Se ci provano, li fa secchi – Bambino riesce a metterli fuori gioco e innervosito rientra nell'ufficio dello sceriffo – Che ti avevo detto?

[Messicano] – Madre de Dios? Chi è quell'ombra, señor?

[Trinità] – -La mano sinistra del Diavolo.

Le battute che derivano direttamente dalla tradizione italiana del western fungono da parodia al genere stesso, sancendone la definitiva scomparsa. Un'altra coppia di comici italiani, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, si sono occupati nella realizzazioni di parodie: nel loro caso il film usciva subito dopo dell'originale, la lavorazione veloce puntava all'effetto di contrasto con la particolare pellicola presa di mira. La loro comicità da avanspettacolo, giocava attorno ai ruoli classici della coppia: mente – spalla, vittima – carnefice, ma la caratteristica tipicamente italiana, anzi regionale, prevedeva un successo dentro i confini territoriali.

La situazione comica per i due *Trinità* dipende molto dal contrasto che si crea anche con la colonna sonora, per cui il ritmo epico accompagna situazioni affatto mitiche. Solitamente la cavalcata, verso qualsiasi destinazione, che sia una donna o una mandria di cavalli assurge al tono importante delle azioni. C'è la tendenza di tramutare una piccola cosa in un affare grossissimo e viceversa.

La dinamica dei gesti, delle espressioni e delle battute si sviluppano in qualsiasi contesto. Questa caratteristica apolide, contribuisce alla permutabilità delle ambientazioni. Le azioni sono tipicamente cinematografiche, poiché eredi della *slapstick comedy*, nata quando è nato il cinema. Tuttavia i personaggi di Spencer e Hill rispondono a caratteristiche che possono essere accomunate ad un canovaccio personale, come nella tradizione della Commedia dell'Arte.

Ma l'elemento più importante che contraddistingue la coppia è il "cazzotto": il *chaos rédempteur*<sup>50</sup> scaturito dalla rissa ha una logica perpetua, il movimento viene rinnovato. Di derivazione medievale dei «pugni nuziali, che appartengono al tipo carnevalesco [...] danno il diritto alla libertà e familiarità, alla violazione delle regole correnti della vita sociale. [...] Le botte acquistano un carattere allegro; cominciano e finiscono con le risate»<sup>51</sup>. La rivendicazione della corporeità avviene verso la fine del film, quando il climax porta i protagonisti e gli *stuntman* all'azzuffata acrobatica: le tensioni si scaricano, tutto ritorna come prima. Forza fisica e di gravità per Bud, astuzia e leggerezza per Terence si completano.

Uno dei segreti della coppia è proprio questo equilibrio che si crea a diversi livelli, da quello recitativo a quello caratteriale; una divisione di ruoli che si coniuga con elementi comuni.

---

<sup>50</sup> PETR KRAL, *Le burlesque ou la morale de la tarte à la crème*, Editions Stock, Paris, 1984

<sup>51</sup> MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1995, p.222

*«Pensare comicamente il mondo che privilegia l'enfasi melodrammatica e l'opposizione di concezione persecutorie e vittimistiche; significa non arrendersi all'apparenza, ma cercare all'interno l'ambiguità che ne prende l'organizzazione; e significa infine saper adottare una prospettiva distaccata con cui guardare le cose del mondo e della vita con cui riflettere sulla condizione umana, imparare a sognare, ma anche a diffidare dei sogni, ovvero, in una parola, a imparare a vivere»*

*Peter L. Berger*

## **5 COMUNQUE SIA...È STATO UN SUCCESSO!**

Spesso la reazione del pubblico è imprevedibile: tra le pellicole che sembrano lanciarsi verso successi incredibili, sostenute magari da una campagna pubblicitaria bombardante, la maggior parte rispecchia le attese, ma c'è una percentuale che deve affrontare un grave e dannoso flop.

In altri casi un film esce in sordina e ottiene un successo inaspettato come nel caso di *Lo chiamavano Trinità* e ancora maggiore col seguito ...*Continuavano a chiamarlo Trinità*.

Prima, però, vediamo come già la trilogia colizziana riuscì ad ottenere un buon successo rispetto al panorama cinematografico italiano (gli incassi sono espressi in lire). I dati sono ricavati dal catalogo dell'A.G.I.S. del 1979:

## 1967

<b>Dio perdona...io no! (G. Colizzi)</b>	<b>2.067.440.000</b>
I giorni dell'ira (T. Valerii)	1.997.410.000
Bella di giorno (L. Buñuel), VM 18	1.822.925.000
La resa dei conti (S. Sollima)	1.440.849.000

## 1968

Serafino (P. Germi)	3.072.699.000
Il medico della mutua (L. Zampa)	3.032.637.000
C'era una volta il West (S. Leone)	2.503.669.000
<b>I quattro dell'Ave Maria (G. Colizzi)</b>	<b>2.225.184.000</b>

## 1969

Nell'anno del Signore (L. Magni)	3.218.178.000
Prof. Dott. Guido Tersilli, primario della clinica Villa Celeste (L. Salce)	2.283.525.000
Vedo Nudo (D. Risi)	2.184.772.000
<b>La collina degli stivali (G. Colizzi)</b>	<b>1.741.827.000</b>

Ma i veri campioni d'incasso<sup>52</sup> sono i due *Trinità*, qui di seguito, sono indicati i primi dieci film italiani nell'anno della loro uscita.

## 1970

<b>Lo chiamavano Trinità (E. B. Clucher)</b>	<b>3.104.061.000</b>
La moglie del prete (D. Risi)	2.851.916.000
I girasoli (V. De Sica)	2.466.452.000
Borsalino (J. Deray)	2.447.969.000
Il prete sposato (M. Vicario), VM 14	2.410.226.000
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (E. Petri), VM 14	1.928.248.000
Il presidente del Borgorosso Football Club (L. F. D'Amico)	1.899.620.000
Brancaleone alle crociate (M. Monicelli)	1.882.660.000
Quando le donne avevano la coda (P. Festa Campanile), VM 14	1.875.943.000

## 1971

<b>...Continuavano a chiamarlo Trinità (E. B. Clucher)</b>	<b>6.087.656.000</b>
Decameron (P. P. Pasolini), VM 18	4.445.925.000
Per grazia ricevuta (N. Manfredi)	3.995.843.000
Bello, onesto, emigrato Australia, sposerebbe illibata (L. Zampa)	3.088.878.000

<sup>52</sup> L'espressione "campione d'incasso" fu coniata da Alessandro Ferrau, uno dei primi giornalisti ad occuparsi del mercato cinematografico.

Cfr. BARBARA CORSI, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma, 2001

Giù la testa (S. Leone), VM 14	2.464.773.000
Il gatto a nove code (D. Argento), VM 14	2.383.125.000
Er più – Storia d'amore e di coltello (S. Corbucci)	2.308.272.000
Quattro mosche di velluto grigio (D. Argento), VM 14	<b>2.241.943.000</b>
Homo Eroticus (M. Vicario), VM 14	2.210.832.000
La Betia, ovvero nell'amore per ogni gaudenzia ci vuole sofferenza (G. De Bosio), VM 18	2.027.517.000

... *Continuavano a chiamarlo Trinità* raggiunge un incasso straordinario: il successo del precedente non motiva da solo il raddoppio degli incassi. Un'altra «pista può essere quella della serie, costruita attorno ad un personaggio e inserita in una serie più ampia come il western»<sup>53</sup>, ma neanche questo sembra sufficiente a spiegare tale successo. (Se fosse valido questo motivo *Fantozzi* avrebbe dovuto ottenere maggiore successo nel seguito, cosa che non si verifica). Inoltre guardiamo i titoli dei primi dieci film del 1970 e 1971, vediamo solo un altro western, *Giù la testa* di Sergio Leone, che raggiunge un modesto quarto posto. La produzione di film di questo genere può contare 26 film su un totale di 211 nel '70 e, nell'anno successivo, ben 37 su 202<sup>54</sup>. La media degli incassi è attorno ai 300 milioni; nel '72 si continua con la stessa media sia per il numero che per i guadagni. In generale «dalla fine degli anni Sessanta al 1975 la quota di mercato italiana si mantiene sempre molto al di sopra del 50%, toccando il 61,5% nel 1971 (SIAE), e la produzione lavora a pieno ritmo fino ad un massimo di 334 film usciti sugli schermi di prima visione nella stagione '72 – '73 (secondo Controlcine), con cui sostanzialmente concorda il dato SIAE di 280 film nel 1972: cifre entrambe enormi per gli standard produttivi di una cinematografia

<sup>53</sup> PIERRE SORLIN, *Sociologia del cinema*, Garzanti Editori, Milano, 1979, p. 129

<sup>54</sup> I dati riguardano il “Catalogo generale dei film italiani dal 1965 al 1968” dell’A.G.I.S. (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo)

europa»<sup>55</sup>

Tuttavia la saturazione dell'offerta per il western, spinge il pubblico a premiare altri generi, che subiranno lo stesso "sfruttamento"; confrontiamo, quindi, i successi italiani degli anni Settanta.

## 1972

Ultimo tango a Parigi (B. Bertolucci), VM 18	6.957.332.000
<b>...Più forte ragazzi</b> (G. Colizzi)	<b>4.648.002.000</b>
Mimi metallurgico ferito nell'onore (L. Wertmüller)	3.489.924.000
La prima notte di quiete (V. Zurlino), VM 14	3.245.487.000
<i>...e poi lo chiamarono il Magnifico</i> (E. B. Clucher)	<b>3.367.119.000</b>
Alfredo, Alfredo (Germi)	2.331.995.000
Joe valichi (i segreti di Cosa Nostra) (L. Young)	2.186.231.000
<i>Una ragione per vivere e una per morire</i> (T. Valerii)	<b>1.960.071.000</b>

## 1973

Malizia (S. Samperi), VM 18	5.537.612.000
Sesso matto (D. Risi)	3.661.973.000
<i>Il mio nome è Nessuno</i> (S. Leone)	<b>3.620.446.000</b>
<i>Anche gli angeli mangiano fagioli</i> (E. B. Clucher)	<b>3.420.354.000</b>
Paolo il caldo (M. Vicario), VM 18	3.329.467.000
Amarcord (F. Fellini)	3.055.421.000
<i>Piedone, lo sbirro</i> (Steno)	<b>2.972.527.000</b>

## 1974

<b>...Altrimenti ci arrabbiamo!</b> (M. Fondato)	<b>6.097.469.000</b>
<b>Porgi l'altra guancia</b> (F. Rossi)	<b>4.833.540.000</b>
Peccato veniale (S. Samperi)	4.294.119.000
Il bestione (S. Corbucci), VM 14	3.826.209.000
Romanzo popolare (M. Monicelli)	3.823.261.000
Travolti da un'insolita passione nell'azzurro mare d'agosto (L. Wertmüller)	3.660.367.000

## 1975

Novecento (atti I e II) (B. Bertolucci) VM18	7.582.692.000
Amici miei (M. Monicelli)	6.621.175.000

<sup>55</sup> BARBARA CORSI, *Con qualche dollaro in meno*, Editori Riuniti, Roma, 2001, p.75-76

Fantozzi (L.Salce)	5.023.448.000
Di che segno sei? (S. Corbucci)	4.274.070.000
A mezzanotte va la ronda del piacere (M. Fondato)	4.211.781.000
Yuppi du (A. Celentano)	3.600.171.000
<i>Piedone a Hong Kong</i> (Steno)	<b>3.426.460.000</b>

1976

Sturmtruppen (S. Samperi)	3.493.047.000
Cassandra Crossing (G. Pam Cosmatos)	3.406.278.000
Il corsaro nero (S. Collima)	3.126.426.000
Il secondo tragico Fantozzi (L. Salce)	3.110.866.000
Salon Kitty (T. Brass)	3.061.151.000
<i>Il soldato di Ventura</i> (P. Festa Campanile)	<b>2.971.559.000</b>

1978

<b>Due superpiedi quasi piatti</b> (E. B. Clucher)	<b>4.890.581.000</b>
La stanza del vescovo (D. Risi)	3.837.402.000
Ecco noi per esempio (S. Corbucci)	3.176.733.000
Suspiria (D. Argento), VM 14	3.001.517.000
Un borghese piccolo piccolo (M. Monicelli)	2.778.177.000
Tre tigri contro tre tigri (S. Corbucci, Steno)	2.497.795.000

1979

<i>Piedone l'Africano</i> (Steno)	<b>850.566.000</b>
Ecce Bombo (N. Moretti)	786.875.000
Ritratto di borghesia in nero (T. Cervi) VM 18	654.710.000
Ciao maschio (M. Ferreri), VM 18	615.590.000
Interno in un convento (V. Borowczyk) VM 18	485.240.000
Primo Amore (D. Risi)	334.516.000

I titoli in grassetto indicano i film fatti dalla coppia mentre quelli in corsivo sono le pellicole girate singolarmente: in entrambi i casi gli incassi sono indicati in grassetto

Il successo del *Decameron* di Pasolini, poi *Malizia* di Samperi e *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci, alimentano la tendenza di inserire elementi erotici nella commedia e non solo, tanto da generare un vero e proprio filone erotico del cinema italiano, il quale con la crisi delle sale e l'avvento delle televisioni private, sembra rappresentare una momentanea scialuppa di salvataggio. La selezione naturale del pubblico cinematografico è un fenomeno internazionale, emergono le prime

visioni come circuito dominante, per cui i film di bassa levatura di qualsiasi genere, che saturano il mercato non avranno più un sufficiente pubblico. Il rapporto qualità prezzo diventa spropositato e gli spettatori, trovano risposta alle loro esigenze in altri film stranieri. Vediamo la netta differenza d'incassi tra il '78 e '79: in testa c'è rispettivamente *Due superpiedi quasi piatti* con più di quattro miliardi e *Piedone l'Africano* con poco meno di novecento milioni e calcolando che il costo medio della vita fosse più alto rispetto ai primi '70, in base a calcoli proporzionali, l'incasso risulta ancora più inferiore del rapporto diretto.

L'offerta straniera, in particolare quella hollywoodiana trova una strada spianata, senza concorrenti. Il cinema italiano risponde alle mutazioni sociologiche declinando le formule del successo e inizialmente raggiunge dei risultati positivi.

Infatti il secondo *Trinità* riesce ad ottenere un risultato maggiore, persino de *Il Padrino*, diffuso con una formula nuova, «*saturation selling*: un sistema di vendita estesa e sfruttamento intensivo, ovvero l'uscita contemporanea in un determinato numero di sale di prima visione, dove il prezzo del biglietto è più alto, con particolari condizioni di noleggio e il ritiro del film del mercato in un determinato periodo»<sup>56</sup>.

Per le due pellicole di Barboni la diffusione è quella classica senza alti costi: come testimonia il sociologo Pierre Sorlin, la pubblicità del film fatto attraverso le locandine non è affatto attraente (come quella per *Il padrino*), «l'affissione cittadina è rudimentale: a qualche crocevia, piccole locandine di formato particolarmente ridotto indicano semplicemente il titolo del film: Le cronache della televisione sono

poche e brevi; gli articoli di giornale, generalmente più nutriti, appaiono tardi, mentre la caratteristica delle esclusive è quella di sfondare immediatamente; per rimanere a ...*Continuavano a chiamarlo Trinità*, il film incassa due miliardi di lire in tre settimane prima che qualche critico abbia consigliato ai suoi lettori di andarlo a vedere. Il “genere” ha certamente un suo peso, ma in proporzioni difficilmente apprezzabili; così *Trinità* polverizza i record dell'epoca»<sup>57</sup>.

In realtà il record degli incassi viene raggiunto da *Ultimo tango a Parigi*: nonostante la variazione media del prezzo del biglietto che da «386 lire del 1971 raggiunge 429 lire nel 1972»<sup>58</sup>, l'incasso risulta proporzionalmente più alto di ...*Continuavano a chiamarlo Trinità* (uscito appunto nel 1971). Dobbiamo aggiungere che il film di Bertolucci, ritirato dalla censura e poi rimesso in circolazione, fu favorito dalla popolarità sollevata in seguito alle polemiche per certe scene del film; fama a cui va aggiunta la presenza di attori come Marlon Brando, reduce del successo con *Il padrino* e Massimo Girotti.

Tuttavia il successo di *Trinità* non resta isolato, tutti i film della coppia degli anni Settanta ottengono ottimi risultati, da ...*Più forte ragazzi!* ad ...*Altrimenti ci arrabbiamo!* fino a *Due superpiedi quasi piatti*, Spencer e Hill, assieme, ma anche in alcune pellicole da solisti, sono

---

<sup>56</sup> BARABARA CORSI, *Per qualche dollaro in meno*, Editori Riuniti, Roma, 2001, p.80

<sup>57</sup> PIERRE SORLIN, *Sociologia del cinema*, Garzanti Editori, Milano, 1979, p. 128

E' opportuno ricordare che nel libro di Pierre Sorlin, “Sociologia del cinema” vi è un'inesattezza riguardante il numero dei film su *Trinità*: all'estero, *Il mio nome è Nessuno* o *Un genio, due compari, un pollo* con Terence Hill venivano presentati come il terzo seguito della saga, di qui l'errore, tuttavia i dati di cui parla Sorlin riguardano sicuramente ...*Continuavano a chiamarlo Trinità*.

<sup>58</sup> I dati sono tratti dall'Annuario Statistico del '72 – Lo spettacolo in Italia – A.G.I.S.

---

sempre ai vertici delle classifiche dei film italiani: la loro comicità semplice viene facilmente reiterata nei diversi generi, ma la scelta mirata dei copioni non provoca una saturazione asfissiante. Spesso il successo della coppia viene associato a quello di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, che negli anni Sessanta sbancarono i botteghini con le loro parodie: grandi attori nati dall'Avanspettacolo, il duo siciliano, riuscì solo con le collaborazioni, negli anni Settanta, di registi del calibro dei fratelli Taviani, Fellini, Monicelli ad ottenere i giusti riconoscimenti della loro capacità recitativa ed esprimere in pieno le loro potenzialità espressive. Con la condensazione di film – ancora nel 1970 si contano cinque film che ottengono un incasso totale di circa tre miliardi – il loro impegno e la particolare abilità d'improvvisazione vengono sì premiati dal pubblico, ma sono limitati da film girati in fretta, tecnicamente modesti.

Spencer e Hill, invece puntano alla qualità e la fattura delle loro pellicole ne è un esempio: i registi che lavorano con loro hanno molta esperienza alle spalle, la magia sta nel risultato raggiunto con mezzi modesti. La bravura degli *stuntman* dà il colore giusto all'azione, che diventa un "marchio di qualità", di riconoscimento e di apprezzamento non solo in Italia, ma anche all'estero.

Stati Uniti, Messico, il nord Europa, Germania, Francia, Spagna, Spencer e Hill conquistano un vasto pubblico fuori dai confini territoriali, semplicemente, perché i loro film sono divertenti, fatti bene ed espressione di una comicità apolide, apprezzabile da diverse culture come lo erano le comiche del periodo muto. Pensiamo alla diffusione mondiale delle slapstick di Sennett, Lloyd, Chaplin, Keaton, Stanlio e

Ollio e alla diffusione europea, «seppur legati alla materialità dello spettacolo popolare»<sup>59</sup> dei comici italiani come Cretinetti (André Deed), Robinet (Marcel Fabre), Tontolini che prenderà in seguito lo pseudonimo di Polidor (Ferdinand Guillaume).

Spencer e Hill devono parte del loro successo anche al loro nome d'arte: personalmente ho constatato che in Francia i due attori italiani vengono spesso considerati di origine anglosassone, quindi l'internazionalità è dipesa anche dalla tendenza degli anni del western a darsi uno pseudonimo, che risultava più altisonante nel mondo cinematografico.

In Italia il successo non si ferma solo ai botteghini, ma continua in televisione: si parla di ascolti record, Bud Spencer ricorda<sup>60</sup> come il successo ottenuto da *La vita è bella* di Benigni sia stato preceduto da *Lo chiamavano Trinità*, visto da 16 milioni di telespettatori. Sfogliando “La televisione italiana dalle origini” di Aldo Grasso, non ho riscontrato nessun dato riguardante questo risultato, tuttavia ricordo come in certi servizi televisivi, veniva messo in luce il successo della coppia alla televisione. Ovviamente questo non può valere come metro per una conseguente osservazione, poiché altri fattori, come l'anno della prima proiezione sulla rete pubblica e quindi quella privata, risulterebbero se non determinanti, almeno necessari.

Mi avvalgo, quindi dei dati Auditel – nonostante le polemiche sulla veridicità della rappresentanza delle “famiglie campione”, mi attengo a questo metro di paragone, vista la mancanza di altri – del 4 settembre 2002, quando è stato trasmesso *Lo chiamavano Trinità* e di seguito

---

<sup>59</sup> GIAN PIERO BRUNETTA, *Cent'anni di cinema italiano I*, Economica Laterza, Roma – Bari, 1998, p 78.

quelli dell'8 settembre 2002, per ... *Continuavano a chiamarlo Trinità*. Data la divisione in fasce orarie ho scelto quella che va dalle 20.30 alle 22.30, poiché coincide in sostanza con la messa in onda dei film, cominciato alle 21.00 e finito verso le 23.00.

Vediamo che per il primo *Trinità*, trasmesso su Canale 5, lo share è pari al 19,25% e batte tutti gli altri canali. I più vicini a tali valori sono Rai Uno con *Superquark* raggiunge il 18,85%, Rai Due con *Armageddon* (pellicola che ha avuto molto successo ai botteghini nel 1996) il 18,80%. Tuttavia il programma di Piero Angela e la pellicola hollywoodiana hanno ottenuto la massima punta di telespettatori, rispettivamente 4255 milioni alle 21.13 e 4728 milioni alle 20.59. *Trinità* ha raggiunto l'apice alle 21.08 con 4012 milioni di telespettatori. Visti questi ultimi indici possiamo dire che il successo della serata non è per niente legato al traino del dopo – telegiornale per cui Rai Uno e Canale 5 competono. Il palinsesto è ancora quello estivo, ma vi è un nuovo programma *Operazione trionfo*, varietà fatto di giovani promesse per il canto, che risulta un totale fallimento, visto che lo share è ben inferiore (7,62%) persino di *Matrimonio all'italiana* su Rai Tre (11,88%) e *Poirot a styles court* su Rete4 (13,72%). Spostiamoci a quattro giorni dopo, quando, sempre su Canale 5, viene trasmesso il seguito di *Trinità*: il 18,70% è ben inferiore del 28,56% registrato dalla serata finale per l'elezione di Miss Italia. Siamo di fronte ad un scontro impari, l'elezione della Miss è il primo evento di spettacolo, dopo la pausa estiva, su cui la Rai punta con una grande campagna pubblicitaria, grossi sforzi finanziari (derivati anche da chi paga il canone!) al fine di realizzare un'importante

---

<sup>60</sup> MARCO BERTOLINO,ETTORE RIDOLA, Cit., p.12

---

attrazione televisiva e di costume. Tuttavia il risultato di ...*Continuavano a chiamarlo Trinità* rimane buono. Rai Due con il film *Il prezzo della fortuna* arriva al 12,22%; Rai Tre con *Ulisse, il piacere di viaggiare* (programma culturale di Alberto Angela) al 13,96%, Rete 4 con il varietà *Una notte d'estate* al 8,41%; Italia 1 con *Il corvo* (anche questo film ottenne un discreto successo nel 1995) al 7,62%. Ho escluso La7 e le altre reti locali vista la piccola percentuale di spettatori, che hanno seguito questi canali.

L'esempio di questi due film che hanno più di trent'anni e che continuano ad avere molti telespettatori ci porta a riflettere sul motivo del loro successo, che si divide in due facce, quello cinematografico e quello televisivo.

I due Trinità escono nel 1970 e nel 1971, quindi ...*Più forte ragazzi!* nel 1972; ...*Altrimenti ci arrabbiamo!* nel 1973: sono le pellicole di maggior successo, ma anche le quattro successive degli anni Settanta ottengono buoni incassi. Questi anni coincidono con un periodo di instabilità politica, (le varie ondate di terrorismo), economiche (aumento del prezzo del petrolio in seguito alla guerra del Kippur, svalutazione della lira), per cui il cinema specchio della società assorbiva queste ansie. I generi che andavano per la maggiore erano i "poliziotteschi", l'horror, la tragicommedia, che spesso si tingeva di rosa e il cinema erotico. I film di Spencer e Hill rappresentavano l'evasione di cui necessitavano tutti: il loro pubblico prendeva trasversalmente le classi sociali, particolarmente adatto alla famiglia e quindi ai più piccoli, non risultava noioso nemmeno per gli adulti.

La parodia, già con Franco e Ciccio, aveva ottenuto enorme successo, ma

---

Bud e Terence arrivarono nel momento giusto, quando il West brulicava di troppi morti e il fumo delle colt stava consumando definitivamente l'ossigeno. Poi i due attori hanno saputo riproporsi con pellicole piacevoli e mantenere vivi i personaggi amati dal pubblico.

Il loro «cinema parrocchiale» come lo definisce Kezich esprime un umorismo bonario «non rappresenta nessuna minaccia all'ordine sociale o alla realtà dominante di tutta la vita. Consentono una fuga dalle ansie, un innocente diversivo da cui si può tornare rigenerati agli impegni quotidiani [...], c'è qualcosa di magico, quando questa forma di comicità crea un mondo incantato, tutto suo. I tanti che vi si sono abbandonati hanno compreso che questa forma di incantesimo ha il suo valore e magari un proprio status morale. Chi ha disprezzato questa fuga dalla serietà ha avuto torto»<sup>61</sup>.

Ora il momento storico è molto diverso, tensioni ci sono, ma non così pressanti come negli anni Settanta; tuttavia la voglia di allontanarsi dai problemi quotidiani e di divertirsi, senza volgarità, in maniera semplice rimane per noi telespettatori. Se Bergson diceva che «il riso implica una momentanea anestesia del cuore, poiché si rivolge alla pura intelligenza»<sup>62</sup>, il sorriso più lieve può derivare dall'anima, istintivamente.

Come le vecchie comiche, il piacere che deriva dalla visione dei film di Hill e Spencer rimane intatto nel tempo: la rinascita della *slapstick* ha dato un carattere di “eternità” ai film della coppia. La continua risonanza

---

<sup>61</sup> PETER L. BERGER, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna, 1999.

<sup>62</sup> BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Economica Laterza, Roma – Bari, 1994

---

di pubblico televisivo è legata sia alla comicità espressa da due personaggi amati, che si sono sempre proposti con valori positivi, sia per diverse coincidenze che riguardano il lato umano e professionale dei due attori. L'affiatamento nella coppia, la possibilità di lavorare con registi, tecnici, *stuntman*, con una consolidata esperienza alle spalle ed il particolare momento cinematografico.

Dal '55 fino al '70 i biglietti venduti subiscono continue contrazioni (una sola battuta d'arresto nel '59), poi dal '70 al '71, la tendenza cambia e gli incassi aumentano del 13.7%. Nei due *Trinità* si vede il riflesso di tale fermento cinematografico, e i due sapranno essere la valida alternativa quando comincerà la crisi con l'avvento delle tivù private, la chiusura delle sale e l'inclinazione violenta ed erotica delle pellicole. Tuttavia ciò che ha reso unica l'ibridazione della *slapstick* con i loro film è legata alla specificità del nostro cinema, per cui «l'incapacità endemica di “prendere sul serio” le grandi strutture di genere diventa essa stessa un genere, perché portata a sua volta al limite estremo delle conseguenze»<sup>63</sup>. Ricordiamo come il western fosse già “degenerato” dall'originale leoniano, con i vari *Sartana* e *Django: Trinità* con la sua parodia raggiunge la “degenerazione opposta”.

Questo vale anche per la commedia, quindi la *slapstick* trova la giusta dimensione in questa particolare sommatoria di generi. Il mondo delle comiche era legato all'entropia dell'universo, per cui ogni azione aveva un valore liberatorio, Spencer e Hill riportano la loro tendenza dissacratoria dentro i confini del reale, ma la *slapstick* riesce a trovare lo spazio per svincolarsi dalla struttura nello stile italiano costituito

---

<sup>63</sup> OMAR CALABRESE, *Il cinema italiano: genere o sommatoria di motivi?* in CINEMA

dall'instabilità di stili.

---

---