

## SPECIALE Crisi e mascheramenti della sessualità maschile nel cinema italiano degli anni Sessanta

Si potrebbe anche dire che non esiste una identità di genere.  
Esiste solo un programma per la rappresentazione del genere.  
Erwin Goffman, *Il rapporto tra i sessi*

“E tu come sei nato?”  
“So’ nato sott’e coperte”.  
Comizi d’amore di Pier Paolo Pasolini

### **La posizione dell’osservatore**

Come ogni scritto di carattere direttamente o indirettamente storiografico, anche quello che segue riguarda almeno due epoche. Nel senso che cercherà di offrire elementi utili alla comprensione sia esplicitamente del periodo storico su cui si concentra sia, implicitamente, del periodo in cui viene scritto. Quella di cui ci occuperemo è una fase di trasformazione radicale dei presupposti su cui si erano costruite le basi culturali della sessualità, con particolare riferimento ai ruoli di genere, mentre quello in cui scriviamo è un periodo in cui questa trasformazione si è compiuta e si potrebbero persino intravedere le spie di una possibile “controriforma”. Quando si fa la storia del presente<sup>1</sup> è bene essere prudenti, ma è indubbio che sugli schermi contemporanei stiano comparando con frequenza sospetta pellicole incentrate su forme di mascolinità tradizionali così accentuate da far ritenere che ci sia un interesse diffuso nei confronti del virilismo.

Parliamo di film come *Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013), dove il tema dell’accumulo del denaro e del potere è strettamente connesso alla sollecitazione e alla disciplina del testosterone – con tanto di indicazioni foucaultiane e riti di genere. Oppure *300. L’alba di un impero (300: Rise of an Empire)*, Noam Murro, 2014), *midquel* in cui la celebrazione del coraggio e della forza spartane sono spinte alle estreme conseguenze e non si tratta più di affermare la normatività eterosessuale e occidentale a fronte di ogni tipo di devianza, bensì di sottolineare il valore positivo del dominio maschile (la leadership di Temistocle è quella saggia e rispettosa del *primus inter pares*, mirante ad un bene superiore e comune) a fronte di quello nefasto di una conduzione femminile (Artemisia comanda in modo isterico, crudele e dispotico, avendo come unico obiettivo l’affermazione vendicativa della propria soggettività). Così film quali *Lone Survivor* (Peter Berg, 2013) e altri su cui non è questa la sede per soffermarsi, ci raccontano di quanta domanda persista – sugli schermi contemporanei – in merito alla rappresentazione di una virilità aggressiva e autocelebrativa, capace di spingersi fino all’autodistruzione pur di affermarsi in quanto tale. Ovviamente non è dato sapere oggi se si tratti di una pura fantasticheria nostalgica per qualcosa che si avverte come del tutto minoritario e in via di estinzione o se questo preluda a un qualche processo di restaurazione. Ci interessa solo fornire qualche elemento per definire il clima culturale nel quale siamo inseriti e dal quale proveremo a gettare uno sguardo retrospettivo sul periodo in cui – almeno in Italia – molte rivoluzioni hanno avuto inizio.

### **L’erotismo quotidiano: simboli e simulacri**

Come è noto, gli anni Sessanta cominciano di fatto nel 1958, con la ratifica dell’esplosione di quello che gli storici avrebbero chiamato boom economico. Con l’economia, evidentemente, deflagrano anche molte altre cose. In particolare, si compie ufficialmente un processo che era iniziato almeno una ventina di anni prima e che era rimasto incompleto per via dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale e delle

**SPECIALE** sue conseguenze. L'Italia era entrata a pieno titolo nel novero dei paesi avanzati (la settima potenza industriale), la società si avviava a diventare una società affluente, e moderna era – finalmente – l'industria culturale che ne rifletteva valori, modelli e aspirazioni<sup>2</sup>.

In Italia, insomma, si iniziava a respirare l'atmosfera di quello spirito del (nuovo) tempo che trovava in Edgar Morin uno dei suoi più acuti e appassionati analisti. Ed è noto che – per Morin – la cultura di massa è il luogo della promozione dei valori femminili, giacché in essa “può ravvisarsi il riflesso di un'evoluzione ben nota: la *femminilizzazione* delle civiltà che hanno raggiunto un certo livello di benessere o di ricchezza; questo *rigoglio* che forse, in quanto indebolimento, è già *decadenza*”<sup>3</sup>. Più di qualcuno, naturalmente, potrebbe storcere il naso per la correlazione che viene istituita fra “femminilizzazione”, “ricchezza” e “decadenza”, anche se quest'ultima parola è usata – appunto – fra virgolette e applicata all'idea del benessere già raggiunto e non più da conquistare assai più che a quella della femminilità. Ma della lunga disquisizione di Morin ci interessano soprattutto due assunti.

Il primo riguarda il modo in cui viene rilanciato e problematizzato uno dei presupposti in base ai quali era stato contraddetto il pensiero essenzialista relativo alla differenza di genere. Sappiamo bene che era stata soprattutto Margaret Mead, in *Sesso e temperamento*<sup>4</sup>, a stabilire che esistevano società che si potrebbero definire culturalmente a dominante “femminile” e altre in cui a dominare è la componente “maschile”. Se allora la costruzione del genere varia a seconda dei codici culturali, ne consegue che il modo in cui si è donne o uomini non sono fatti innati, bensì costrutti socialmente definiti. Morin riprende evidentemente questo principio, lo applica alla società a lui contemporanea, sostenendo che uno dei fattori caratterizzanti la cultura di massa era proprio la conversione di una società “maschile” in società “femminile”. Ma a essere interessante è soprattutto il modo in cui, secondo lo studioso francese, questo avveniva. Vale a dire attraverso due passaggi e un gioco di rifrazioni e scambio di ruoli. Da una parte, infatti, “il capitalismo, lungi dal ridurre la vita umana al materialismo, l'ha permeata al contrario di un onirismo e di un erotismo diffusi”. L'eroina di questo erotismo pervasivo, naturalmente è la donna, un tipo specifico di donna: “Non la dea nuda delle religioni antiche, non la madonna del cristianesimo dal corpo dissimulato, ma la donna seminuda nel suo pudore impudico, l'infiammatrice perenne”<sup>5</sup>.

Si tenga allora da parte per un attimo questa figura, e proviamo a vedere all'interno di questo processo il vero e proprio gioco di ruoli che ne consegue. Perché è fin troppo facile (sempre Morin) associare a questa tipologia di donna la qualifica di oggetto:

Di fatto, il regno della donna-oggetto è l'altra faccia del regno della donna-soggetto. A differenza delle riviste licenziose e dello strip-tease propriamente detto, le immagini erotiche non si rivolgono in modo particolare agli uomini, ma alle donne e agli uomini insieme, e spesso soprattutto alle donne. Le immagini che attraggono il desiderio maschile suggeriscono alla donna i suoi comportamenti di seduzione: sono i modelli da cui attinge i suoi poteri<sup>6</sup>.

Non sappiamo se sia vero o meno, ma il modello è suggestivo e merita di essere considerato. Come tutto ciò che definisce il campo sociale, si tratta di un fatto di habitus, ovvero – per dirla alla Bourdieu – di una “struttura strutturata e strutturante”<sup>7</sup>. La donna si modella su come ritiene che sarà desiderata dal maschio, il quale desidera la donna per come essa gli si rende desiderabile. Il punto però è un altro, vale a dire come tutto questo influisce nel modificare l'asse del potere. Perché, forse per la prima volta, questo processo riguarda la possibilità di convertire in capitale economico, culturale, simbolico, il capitale sociale dato dalla “desiderabilità” per coloro che (ancora) detenevano le redini del potere. Si potrebbe quasi dire che – per certi aspetti – l'uomo diventa un media, un fattore di mediazione nella distribuzione del potere fra le donne. Sarebbe naturalmente una rappresentazione paradossale, visto che quella italiana rimane – allora come oggi – una società sostanzialmente maschilista. Ma è suggestivo vedere come a caratterizzare la produzione culturale del periodo in termini di rappresentazione delle relazioni di genere sia in gran parte questa ossessione. Perché, se Morin descrive con acume la posizione della

**SPECIALE** donna all'interno di questo processo, non è affatto chiaro cosa succeda al soggetto maschile invischiato in queste dinamiche di femminilizzazione generale.

D'altra parte, il secondo assunto di Morin dal quale prenderemo le mosse per la parte finale di questo saggio, che sarà dedicata ai meccanismi di attivazione del desiderio nei dispositivi di messa in scena, è quello in base al quale "nell'ambito della cultura di massa, i temi virili (aggressione, avventura, omicidio) sono proiettivi, mentre i temi femminili (amore, focolare domestico, comfort) sono identificativi". Dunque, "il fatto che nei settimanali femminili predomini il volto della donna e non quello dell'uomo, indica che il punto essenziale è il modello di identificazione della donna-seducente, e non l'oggetto da sedurre"<sup>8</sup>. Ripetiamo, a scanso di equivoci, che a essere messo in discussione non è il grado di maschilismo della società italiana (o francese) del periodo, comunque altissimo. A essere in discussione è la posizione dei soggetti in quanto donne e uomini nei confronti di ciò che viene rappresentato e di come lo si rappresenta.

### ***Un complicato intreccio di rivoluzioni***

Immaginiamo allora di essere un uomo del 1958. Da una parte c'è una rivoluzione dei consumi, dettata dall'improvviso riconoscimento di uno stato di benessere. Ne consegue una ridefinizione complessiva dei ruoli e del significato da attribuire alle parole che ad essi vengono applicati. Non solo uomo e donna, ma padre e madre, figlio e figlia, giovane e vecchio, marito, moglie, amante e così via. I vecchi vincoli di subalternità non sono più un fatto che può essere dato per scontato. Non vengono a mancare, tutt'altro, ma si può dire che ne viene compromesso l'automatismo. Ciascuna di queste parole può essere interpretata seguendo un diverso copione e i rapporti di forza che ne conseguono possono essere di volta in volta rinegoziati. Come spesso capita, la scansione regolare dei fenomeni che altrove consente il tempo di un'assimilazione del nuovo, in Italia non è resa possibile da resistenze patologiche legate all'assetto irregolare del corpo sociale (che ovviamente favorisce gli atteggiamenti conservativi). Accade allora che ci siano accelerazioni improvvise da cui conseguono fratture importanti che richiedono energie e tempo per suture che restano comunque parziali e lasciano cicatrici profonde.

Detto in altri termini, se in tutto il mondo i bordelli di stato, ovvero le case chiuse, erano stati aboliti fra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento (1876 in Inghilterra e 1949 perfino in Egitto), in Italia questa forma di prostituzione oggi difficilmente concepibile termina appunto nel 1958, dopo un iter parlamentare di cui Sandro Bellasai ha ricostruito con dovizia di particolari l'articolatissimo sviluppo e il dibattito pubblico assai vivace di accompagnamento<sup>9</sup>.

Accade allora che, contemporaneamente, il maschio italiano vede premere, da un lato, i primi avamposti di una rivoluzione sessuale che iniziava a palesarsi da ovest e la cui intensità sarebbe aumentata in progressione geometrica. Nello stesso momento, viene a mancare un presupposto fondamentale – l'imprimatur dello Stato – a quella disciplina della sessualità che prevedeva una rigida separazione dei ruoli e delle funzioni, tutti normati in maniera (relativamente) precisa. Si può dire in pratica che nell'organizzazione borghese della sessualità esistevano due tipologie polarizzate di donne (la moglie e la prostituta: tendenzialmente pudica, se non frigida, la prima, lasciva e inesauribilmente promiscua la seconda) e una sessualità maschile rigorosamente schizofrenica, completamente scissa, capace di modularsi su entrambe queste figure a intermittenza, sbilanciandosi sull'una o sull'altra in funzione delle urgenze dettate dalla libido.

E non è per nulla facile liquidare l'atteggiamento femminile prevalente, di contrarietà alla proposta di legge della senatrice Merlin come un segno evidente della sindrome di Stoccolma di una donna secolarmente sottomessa, preda passiva "di questa ragnatela mentale antiproibizionista"<sup>10</sup>. Per esemplificare la questione è sufficiente lo sguardo gelido e anatomico di una formidabile Franca Valeri allorché ne *Il vedovo*<sup>11</sup> (1961) di Dino Risi pretende di analizzare la giovane amante di suo marito (fig.

**SPECIALE** 1). È una formidabile sequenza di confronto fra forme di capitale vicendevolmente convertibili e differenti ruoli femminili, che vedono, come dicevamo poc'anzi, l'uomo come semplice mediatore.



Fig. 1

Franca Valeri possiede un capitale economico che le consente di controllare direttamente la vita del marito. Allo stesso tempo, la ragazza è giovane e bella, possiede perciò quel capitale estetico e di sensualità che può essere facilmente convertito a sua volta in capitale sociale e da lì in economico. Peraltro, a gestire questa operazione di cambio in maniera efficace è proprio la madre della ragazza in questione coadiuvata dalla moglie dell'amante. Infatti, la Valeri, al culmine di un gioco sadomasochistico degno del miglior Ferreri, constatato che il valore "di mercato sociale" della giovane eccede nettamente la disponibilità economica del proprio marito, la getterà fra le braccia di un altro imprenditore, assai più facoltoso. Ma in tutto questo ci interessa soprattutto la figura di Sordi, la cui sessualità si dibatte disperatamente fra una donna da cui dipende per via di un potere economico e simbolico – una moglie che esercita anche una funzione di *maternage* dispotico e autoritario – e una donna che dipende da lui e per la quale deve costantemente pagare (l'appartamento, la pelliccia, i gioielli e così via, e naturalmente Sordi deve ricorrere a tutta la sua cialtronesca inventiva per evitare di pagare davvero il prezzo pattuito, ma la sostanza non cambia). Insomma, la vita sessuale di questo personaggio è una specie di incubo, di palleggio costante e ansiogeno fra un ruolo indesiderabile e un desiderio oneroso. Un universo cinico, insomma. Niente a che vedere con i sentimenti, ovviamente, o con la gratificazione di una passione corrisposta. Un modello che si ripete di film in film e che vede in Moravia uno dei più accaniti sostenitori, se è vero che tanto ne *Gli indifferenti* (Citto Maselli, 1964) quanto ne *La noia* (Damiano Damiani, 1963), il protagonista maschile si dibatte fra una donna materna vagamente o propriamente mostruosa (da Shelley Winters a Bette Davis...) e un desiderio che si rivela inappagabile per mancanza di sufficiente

**SPECIALE** capitale economico e sociale. La storia di una sessualità sconfitta, insomma, perché la rivoluzione, sia pure sessuale, non sembra proprio essere un pranzo di gala.

## ***Resistenza e nostalgia. Il segno di un malessere***

Se c'è un campo in cui si estrinseca la pulsione tipicamente italiana a vivere in forma ansiogena il cambiamento in atto, è proprio quello sessuale, in particolare per quanto riguarda la mascolinità. Se le varie Catherine Spaak, Claudia Cardinale o Monica Vitti sono il segno vivente di una sessualità femminile radiosa, proiettata con forza verso il futuro anche quando finisce nella trappola del melodramma, altrettanto non si può dire dei modelli maschili che ruotano loro attorno. E abbiamo elementi sufficienti per provare a individuare alcune categorie di massima, all'interno delle quali provare ad accorpate i modelli di sessualità maschile proposti dal cinema degli anni Sessanta.

### ***1. L'incapace***

È noto come una delle tendenze della sociologia funzionalista degli anni Cinquanta e Sessanta (ad esempio Talcott Parsons<sup>12</sup>) sia quella di individuare la soglia di pressione che la psiche del soggetto è in grado di reggere, secondo uno schema magnificamente esemplificato da Marco Ferreri ne *L'uomo dai cinque palloni* (Marco Ferreri, 1965), laddove Marcello Mastroianni si interroga per tutto il film sul punto di rottura, il punto esatto in cui un palloncino “decide di scoppiare”. Il pretesto sarebbe quello di individuare l'esatta quantità d'aria con cui riempirlo per permettere alla sua elasticità di dispiegarsi al massimo delle sue potenzialità. Ma si parla evidentemente di altro, e il pover'uomo si arrovella sulla questione perfino di fronte alla Spaak adagiata in una vasca da bagno, coperta solo dal bagnoschiuma, ignorando l'invito sessuale della fidanzata per rifugiarsi nelle proprie ossessioni<sup>13</sup>. Non è un caso, allora, se Mastroianni sia diventato l'emblema di quella mascolinità che Jacqueline Reich ha definito nei termini dell'inetto<sup>14</sup>. È una forma generale e diffusa di inettitudine alla sessualità come corollario di inettitudine alla vita (ed è forse questo il dato più interessante, il modo in cui si tende a identificare il riconoscimento professionale con quello sessuale e – infine – esistenziale nel caso del maschio). La totale assenza di impulsi erotici del *Bell'Antonio* (Mauro Bolognini, 1960) e, prima ancora, il padre materno che accudisce il neonato mentre la moglie è in carcere ne *I soliti ignoti*<sup>15</sup> (Mario Monicelli, 1958), la mollezza congenita del marito intimamente cornuto di *Divorzio all'italiana* (Pietro Germi, 1961), l'omosessuale di *Una giornata particolare* (Ettore Scola, 1977). E, naturalmente i tanti inetti fellianiani, che non riescono a far altro che fantasticare sulla girandola di corpi femminili che ruotano loro attorno. In questo senso è epocale la sequenza della festa dei nobili ne *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), dove Marcello dichiara il suo perduto amore ad una Anouk Aimée che – eccitata da quei discorsi romantici – copula con un altro uomo nella stanza attigua, secondo uno schema di umiliazione masochistica che ritornerà spesso nel cinema di quegli anni. Infine, sempre Mastroianni, sarà il volto destinato ad incarnare più di ogni altro l'idea di un invecchiamento maschile fisicamente decadente e patetico, da *Ginger e Fred* (Federico Fellini, 1985) a *Stanno tutti bene* (Giuseppe Tornatore, 1990) fino a *Oci Ciornie* (Nikita Sergeevič Michalkov, 1987) e altri film ancora. Se il volto del latin lover per antonomasia è una figura destinata a questo aggiramento dell'eterosessualità attraverso la sua denegazione, opposizione, sublimazione, scavalco e quant'altro, si tratta della segnalazione di un disagio che non è forse eccessivo inquadrare nei termini della forclusione, ovvero della “anomalia” di un soggetto maschile in quanto tale, schiacciato fra la legge del padre che si è rarefatta e la volontà materna (intensi entrambi come figure simboliche) percepita come ormai fuori controllo. Naturalmente, i personaggi tratteggiati da Tognazzi (si pensi, di nuovo, a Ferreri o a *I Mostri*, 1963), da Gassman (*Brancaleone* di Mario Monicelli, 1966), da Walter Chiari (*Il giovedì* di Dino Risi, 1963), da Nino Manfredi (*Vedo Nudo* di Dino Risi, 1969) e molte altre maschere del cinema italiano del periodo, seguono sostanzialmente la stessa falsariga.

## SPECIALE 2. Il nevrotico: la sessualità maschile come malattia

Questo disagio, che in Mastroianni rimane compresso fra le righe ma certamente individua una figura della mascolinità ben diversa da quelle di Amedeo Nazzari o Massimo Girotti, in altri casi esplose in forme di nevrosi talmente accentuate da sfociare in un disturbo patologico della personalità. Ci è capitato in altre circostanze di occuparci della frequenza assolutamente sospetta con cui l'incesto si manifesta nel cinema degli anni Sessanta e Settanta<sup>16</sup>, perciò non torneremo sulla questione in questa circostanza, se non per ricordare che la famiglia è naturalmente l'ambiente nel quale, in prima istanza, si determinano i costrutti psichici da cui deriva l'espressione diretta della sessualità, sicché è lì che la crisi trova una primaria definizione ed è lì che ossessivamente si ritorna per provare a ricucire il trauma. Ma lo scenario appare, spesso e volentieri, a tal punto compromesso da non poter essere ricomposto. È ancora Fellini a dire qualcosa di importante con *Le tentazioni del Dottor Antonio* (1962). Qui, infatti, il protagonista, Peppino De Filippo, è il prototipo dell'uomo che cerca di arrestare il tempo e riavvolgere le lancette dell'orologio della modernità, almeno per quanto riguarda la morale e i costumi sessuali. Lanciatisi come San Giorgio contro il drago (metafora che vedremo svolta a livello diegetico, sia pure in chiave onirica e grottesca), contro l'immagine gigantesca e conturbante di un'Anita Ekberg in versione pubblicitaria (fig. 2), il film opera un ribaltamento comico che vede però il regista – ad un certo punto – del tutto solidale con il suo personaggio. La Ekberg, infatti, nello scenario lunare dell'Eur notturno, assume le dimensioni spaventose di King Kong. È la riprova che, in un'Italia dove i costumi sessuali si sono improvvisamente allentati (De Filippo viene quasi linciato quando disturba un viale stracolmo di auto che gli appare – con qualche ragione – un bordello a cielo aperto), è ormai avvenuto un ribaltamento completo nel rapporto di forza fra i generi, e la brutale animalità virile di Zampanò si è tramutata nella femminilità inattingibile e verghiana della Ekberg. Così, la vittima non è più la chapliniana femminilità della Masina ma la mascolinità anacronistica del povero moralista coi mutandoni.



Fig. 2

**SPECIALE** Naturalmente, De Filippo sta sognando: sogna questa relazione con la donna in cui lui possa compensare la sproporzione del potenziale sociale della bellezza di lei con una funzione salvifica. Ma la sua inadeguatezza è talmente evidente che non ci sono possibilità di salvezza: la “gigantessa” lo provoca – divertita dal suo corteggiamento – ma gli rivela in modo chiarissimo che il suo desiderio non potrà mai essere soddisfatto e che lei non è (più) disponibile a chiudersi nella gabbia del pronome possessivo. Meglio. Sarà lei a decidere le condizioni e i termini in cui sarà “sua” e certamente non si tratterà di una condizione irrevocabile e permanente (“Che noial”, gli grida con un sorriso beffardo). Al povero De Filippo non resta che sognare, in una forma grottesca, comica e tragica al contempo, il proprio funerale, celebrare ancora vivissimo la morte della propria soggettività maschile in quanto dominante e di tutto il mondo che poggiava in gran parte su di essa il proprio ordine simbolico. Siamo al punto di svolta, dove Eros e Thanatos si incontrano in un abbraccio che diventerà negli anni successivi uno dei motivi fondamentali del cinema italiano. È infatti malata, incestuosa e mortifera la sessualità del protagonista de *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1966) di Bellocchio, mentalmente disturbato e destinato a uccidere la madre per poter in qualche modo restare “solo con la sorella”. È malata la sessualità etero di Helmut Berger ne *La caduta degli dei* (Luchino Visconti, 1969), anch’essa incestuosa e incline alla pedofilia, ma lo è altrettanto quella omo di Dirk Bogarde in *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971). Ed è malatissima, ovviamente, la sessualità degli eroi pasoliniani, quella di un’intera famiglia borghese in *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968) e quella zoofila di Jean-Pierre Léaud in *Porcile* (Pier Paolo Pasolini, 1979), fino al groviglio sadomasochistico e autodistruttivo di *Salò* (Pier Paolo Pasolini, 1976) dove l’alibi della metafora politico-ideologia è appena sufficiente a nascondere il contrasto irrisolvibile di pulsioni che agitano l’immaginario nella fase terminale di quel processo di cui si è detto.

Ma la nevrosi maschile non è certo solo una prerogativa del cinema dei “grandi autori”. A parte il caso mostruoso dei *mondo movies*, di Jacopetti, Margheriti e altri, in cui ad essere profondamente malata è l’idea stessa di mettere in scena in quel modo morboso e “abietto” la sessualità, approfittando dell’allargamento dei confini del visibile, è sufficiente rivedere un’opera geniale e provocatoria come *Grazie zia* (Salvatore Samperi, 1968) per rendersi conto di quanto il tema fosse pregnante e si prestasse alle più diverse declinazioni. Difficile concepire, altrimenti, un film in cui un giovane si finge paralizzato per sedurre e torturare (non necessariamente in quest’ordine) una zia psicanalista ancora avvenente, e desiderosa – in fondo – di liberarsi di una serie di inibizioni di classe che ancora la opprimono, nonostante la sua cultura e il suo atteggiamento progressista. *Grazie zia* è assieme parodia di un certo cinema d’autore (Bernardo Bertolucci, *Prima della rivoluzione*, 1964, ma anche il citato *Porcile*) e analisi spietata del destino che sarebbe toccato alle giovani generazioni (specie se si guarda al maschile) di lì a poco, ovvero “subire” la rivoluzione sessuale come un gioco al massacro, attraverso una via crucis in cui si intrecciano ribellioni edipiche, velleità politico-ideologiche, un senso di inadeguatezza e frustrazione indefinito ma pressante, fantasticherie sadomasochistiche, fino alla necessaria e inevitabile fusione di Eros e Thanatos che è poi il segno dell’impotenza realizzata.

### 3. Il nostalgico regressivo: cronache di infelicità sessuale

Da questo punto di vista è esemplare l’associazione fra l’avvento della civiltà dei consumi e dell’industria culturale che la sostiene, l’urbanizzazione (che trova in Milano più ancora che in Roma il suo luogo emblematico), la fine delle categorie culturali e ideologiche su cui si era fondata l’intera visione della vita fino a quel momento e i nuovi schemi sui quali basare l’espressione della sessualità che ritroviamo ne *La vita agra* (Carlo Lizzani, 1964). Il protagonista è un uomo sposato e politicamente impegnato che si reca a Milano con una precisa intenzione politica, un atto di terrorismo. E invece entra nell’industria culturale, prima come traduttore e poi come pubblicitario, e si lascia coinvolgere completamente nella corsa alla produzione e consumo di beni. Anzi, per la verità, il suo ruolo è quello di venderli questi beni,

**SPECIALE** del persuasore occulto, vale a dire di colui che è capace di rendere desiderabile, cioè seduttivo, un prodotto, ricoprirlo di una carica erotica. Quest'attività economicamente e intellettualmente gratificante si accompagna a quella sessuale finalmente appagante. Infatti, lontano dalle costrizioni familiari, l'uomo incontra una compagna disinibita, che accetta di vivere con lui "more uxorio" sfidando la morale corrente, con la quale si deduce che esista una profonda compatibilità anche dal punto di vista erotico. Né moglie né prostituta: il Bianciardi/Tognazzi del film ha finalmente per le mani una relazione di tipo completamente nuovo e diverso. Eppure, lungi dal trovare la felicità, il suo percorso sfocia in una depressione profonda che risuona in maniera incombente nelle ultime pagine del romanzo e nell'apatia del protagonista nel finale (non del tutto risolto) del film. La sessualità che si coniuga coi sentimenti, in fondo, non è che una illusione fugace e tanto vale ricomporre il quadro familiare originario.



Fig. 3

Ed è lo stesso identico percorso che riguarda, per esempio, Lando Buzzanca nel *Don Giovanni in Sicilia* (1967) di Alberto Lattuada, dove questo maschio latino (siciliano, ovviamente), abituato alle servizievoli attenzioni di ben tre sorelle-madri e ad una sessualità predatoria e socialmente condivisa di prostitute e turiste nordiche (nella complicità maschile quasi tribale che ruota al sogno idealtipico di una bambola-geisha), si trova alle prese con una donna decisamente perturbante (fig. 3). Una ragazza apparentemente simile alle svedesi che scendono dall'aereo ma, in realtà, siciliana di origine e sicuramente italiana nel modo in cui gioca le carte della propria sessualità – né tradizionale né del tutto disinibita – in un processo manipolatorio che confonde le idee del malcapitato protagonista e lo "delocalizza" in un altro tempo e in un altro spazio. Buzzanca si ritrova allora a Milano, imprenditore impegnato in una scalata sociale, in un contesto in cui i ritmi e le pressioni diventano sovrastanti e non c'è un solo parametro al

**SPECIALE** quale possa appigliarsi per ricostruire ciò che abbiamo chiamato ordine simbolico. È fatale, allora, che anch'egli si trovi immerso fino al collo in una forma di nevrosi paralizzante, nonostante stia raggiungendo tutti gli obiettivi che si è prefisso e vincendo tutte le battaglie nelle quali è inserito. Eccoli fare i bagagli nottetempo e precipitarsi in un viaggio a ritroso, nella rassicurante Catania, dalle sorelle, in Sicilia, di nuovo ad una vita ordinata e pacata, fuori dal ciclo di produzione e consumo e da una sessualità agonistica. Negli suoi ultimi articoli, Bianciardi parlerà spesso di Marcuse, in termini per lo più ironici<sup>18</sup>. Ed è certamente curiosa ma forse non paradossale la maniera regressiva in cui il maschio messo in scena in questi film si fa interprete della riscossa del principio di piacere sul principio di realtà<sup>19</sup>. In fondo, per un soggetto costituitosi attorno ad una mascolinità tradizionale, la revisione di questi frame, basati sul dominio maschile e su una sessualità di tipo genitale e agonistico, costituiscono una forma di repressione dalla quale si può sfuggire solo negando se stessi e riprogrammandosi (ma per molti di questi uomini è semplicemente troppo tardi o al di sopra delle loro capacità) oppure attraverso una restaurazione evidentemente utopica.

#### 4. *Un ballo in maschera*

Ovviamente, non esiste una sola tipologia di soggettività maschile. È sufficiente rivedere *Comizi d'amore* (1965) per rendersene conto. C'è una sessualità riflessiva e una spontanea. C'è la sessualità – tradizionalmente più libera e ingenua, sebbene sottoposta a rigide codifiche e interdizioni – delle classi popolari e quella della borghesia (o dell'aristocrazia). C'è una sessualità “di destra” e una “di sinistra” (un esempio notevole, in questo senso, è *I sovversivi*, 1967, di Paolo e Vittorio Taviani), ed è doloroso notare come la prima sembri – per quanto spesso stigmatizzata – assai più pacificata e serena della seconda. C'è la sessualità provinciale – sottoposta a un controllo piuttosto rigido – e c'è quella metropolitana. C'è una sessualità giocosa e una, in effetti prevalente, piuttosto malinconica e tormentata (quell'aspetto morboso e mortuario che esploderà in film come *Ultimo tango a Parigi*, 1972, o *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976). C'è soprattutto – molto netto – un taglio generazionale. La sessualità di chi si era formato nei bordelli e di chi, invece, è “nativo postmoderno” sotto il profilo delle relazioni di genere, vale a dire che si sa muovere con molta maggiore agilità di fronte al gioco di desiderio, seduzione e performance di genere richiesto dal nuovo tipo di donna con cui ci si deve confrontare (basta vedere il rapporto fra i coetanei della protagonista e Tognazzi ne *La voglia matta* [Luciano Salce, 1962])<sup>20</sup> per averne la perfetta esemplificazione, ma anche le relazioni che si instaurano fra i protagonisti nei vari musicarelli).

In tutto questo, il punto centrale è capire come queste diverse soggettività maschili si rapportano fra di loro e con l'altro genere in merito alla sessualità. Ancora, come le necessarie sperimentazioni (anche attraverso i fisiologici fallimenti) arrivino a definire habitus capaci di riprodurre schemi e risorse. Vale a dire strutture mentali da cui derivano comportamenti tatticamente utili a conquistare un numero e una tipologia di donne (parliamo in fondo di eteronormatività) adatte realizzare un soddisfacimento in termini tanto biologici quanto simbolici (di riconoscimento).

È allora inevitabile interrogarsi sul modo in cui il soggetto maschile si rapporta a queste messe in scena, sia in termini percettivi – la posizione dello spettatore e la circolazione del piacere nei meccanismi proiettivi e identificativi di cui parlava già Morin – sia in termini di “uso” delle diverse proposte modellizzanti che questi film gli forniscono.

È ovvio che una risposta soddisfacente a queste domande richiederebbe una lunga ricerca sulle audience appositamente tarata, e sarebbe comunque in gran parte da condurre su fondi indirette. Tuttavia, possiamo avanzare un paio di ipotesi, provando a sfruttare alcuni strumenti che sono stati messi a disposizione dai *gender studies* e in particolare dalla *feminist theory*. Infatti, uno degli elementi che colpiscono maggiormente, nel cinema ma più in generale nell'iconosfera del boom-economico e degli anni Sessanta, è il progressivo aumento di visibilità di figure femminili che – bene o male, positivamente

**SPECIALE** o negativamente – sono protagoniste. *I dolci inganni* (Alberto Lattuada, 1960), *L'avventura* (Michelangelo Antonioni 1960), *Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni, 1964), *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960), *La parmigiana* (Antonio Pietrangeli, 1963), *La ragazza con la valigia* (Valerio Zurlini, 1961), *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962), *Giulietta degli spiriti* (Federico Fellini, 1965), *Matrimonio all'italiana* (Vittorio De Sica, 1964) e gli esempi potrebbero continuare a lungo, sono altrettanti film in cui la figura femminile, per dirla nei termini di Laura Mulvey<sup>22</sup>, fa progredire il racconto, è il motore della narrazione, dunque il tipo di soggettività con cui è incoraggiato il rispecchiamento e l'identificazione.

In generale, appoggiandoci ad alcune analisi sulla posizione dello spettatore maschile come quelle di Neale o Ellis<sup>23</sup>, si potrebbe pensare che di fronte a questo tipo di film, lo spettatore si trovi a dover costantemente negoziare fra il voyeurismo, il piacere di vedere queste donne di straordinario fascino sullo schermo (piacere vagamente sadomasochistico che implica una distanza, un desiderio che viene costantemente rilanciato), e il feticismo, il piacere partecipativo di proiettarsi in alcune situazioni estremamente gratificanti secondo il copione della performance di genere. Quest'ultimo fattore, se è chiarissimo in certi generi tipicamente maschili come il peplum, il western, l'avventuroso o il poliziottesco, diventa assai più problematico e instabile nei film in cui, come si è detto, a condurre la narrazione è un personaggio femminile e quelli maschili sono talmente deficitari e malmessi da impedire apparentemente qualunque forma empatica.

D'altra parte, sappiamo bene grazie a Mary Ann Doane che un soggetto può diventare un camaleonte del simbolico in quanto capace di mascherarsi<sup>24</sup>. Il processo di mascheramento, come è noto, è un gioco di paradossi. Ci si maschera per smascherare caratteristiche del prototipo e criticarle, e il soggetto normalmente indossa la maschera di colui che egli suppone gli altri si aspettino che lui sia. Nel caso del cinema, quello che ci riguarda, il problema è duplice: evitare il pericolo di una over-identificazione (entrare pienamente nel punto di vista dell'altro sesso) abbandonandosi al piacere voyeuristico. Oppure – al contrario – diventare egli stesso il proprio oggetto del desiderio, seguendo il meccanismo narcisistico e identificandosi con gli oggetti di un desiderio femminile. Allora potremmo trovarci di fronte ad un doppio processo di mascheramento. Mentre il cinema si “femminilizza”, in linea con l'intera industria culturale ormai tarata sui parametri della cultura di massa, la messa in scena di un maschio che non riesce più a vivere la propria sessualità (inettitudine) se non in forme morbose, malate e nevrotiche, è un ottimo sistema per creare una distanza fra lo spettatore maschile e la deriva narcisistica. Dall'altro lato, può essere che la mascherata riguardi anche lo spettatore, che si traveste da maschio virtuoso e critico, pronto a prendere le parti della vittima femminile, eletta al rango di eroina, e a stigmatizzare l'inadeguatezza di questi maschi in crisi, sottolineando però al contempo (svelamento e critica) il pericolo di un “eccesso” di emancipazione. In entrambi i casi, si possono vedere le tracce abbastanza chiare di una cattiva coscienza e delle strategie di dissimulazione messe in campo per cercare di opporsi all'assottigliamento del dominio maschile. Quanto tutto ciò sia stato efficace (nell'elasticità dell'agency degli spettatori) sono altre competenze a poterlo confermare o smentire. Quel che è certo è che i soggetti femminili hanno sicuramente adottato le loro contromosse e tutto questo si è iscritto nel variegato gioco dei ruoli di genere che ha investito la società italiana, in forme assai più complesse e talvolta contorte di quanto il pensiero sulla differenza di genere sia solitamente disposto ad ammettere. Basta pensare a quanto colpisca la fantasia degli anglosassoni la figura della madre italiana (portatrice di un potere simbolico enorme senza apparente autorità) che è tipica di una tradizione familista estranea ad altri contesti culturali ma perfettamente naturalizzata nel nostro. È chiaramente una banalità, ma in effetti si tratta di una questione ancora non sufficientemente esplorata in chiave analitica, sebbene sia stato uno dei temi portanti del nostro cinema nel periodo del suo massimo splendore: a definire la sessualità maschile, le sue luci e le sue ombre, la sua apertura e la sua resistenza al cambiamento, è stato (e forse è tutt'ora) il rapporto socialmente definito del soggetto maschile con la madre.

Giacomo Manzoli

## SPECIALE Note

1. Usiamo questa espressione nell'accezione con cui la usa Lev Manovich in *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge 2001 (trad. it *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano 2002).
2. Per una bibliografia di una certa entità sul tema, ci permettiamo di rinviare a quella contenuta in Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1975)*, Carocci, Roma 2012.
3. Edgar Morin, *Lo spirito del tempo*, Meltemi, Roma 2002, p. 187. Quella della femminilizzazione, del resto, è una delle ossessioni della pubblicistica anche italiana del periodo: "Per effetto della cultura di massa, il Bel paese si ingentilisce e si svirilizza". Giorgio Bocca, *La scoperta dell'Italia*, Laterza, Bari 1963, cit. in Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011, p. 98.
4. Margaret Mead, *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, W. Morrow & Company, New York 2001 (trad. it. *Sesso e temperamento*, il Saggiatore, Milano 1964).
5. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 164.
6. *Ivi*, p. 165.
7. Usiamo il termine habitus come definito da Pierre Bourdieu in *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 1983 e in *Campo del potere e campo intellettuale*, Manifestolibri, Roma 2002.
8. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 193.
9. In Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006.
10. Paolo Sorcinelli, *Storia della sessualità. Casi di vita, regole e trasgressioni tra Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 174.
11. Il film, compresa questa sequenza, è oggetto di una splendida analisi nel recente testo di Tommaso Labranca, *Progetto Elvira. Dissezionando "Il Vedovo"*, 20090, Milano 2014.
12. Ci riferiamo in particolare a Talcott Parsons, *I giovani nella società americana*, Armando, Roma 2006.
13. Per una analisi approfondita del film e delle sue vicissitudini, cfr. Stefania Parigi (a cura di), *Marco Ferreri. Il cinema e i film*, Marsilio, Venezia 1995.
14. Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004.
15. Segnaliamo a margine che nella sequenza finale, dove si decidono le sorti del gruppo, Mastroianni ha il braccio ingessato, quasi a suggerire la celebre metafora dell'impotenza fatta trionfare da Hitchcock in *La finestra sul cortile (Rear Window)*, 1954).
16. Si veda in particolare il nostro "Amore familiare: cugine, zie, sorelle, sexy parenti", in Luca Malavasi (a cura di), "Italia, cinema di famiglia. Storia, generi e modelli", *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano*, n. 9 (2013).
17. Ovviamente, sul tema il testo seminale rimane Giuseppe Turrone, *Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano*, Moizzi Editore, Milano 1979.
18. Si vedano, al riguardo, in particolare gli scritti pubblicati in Luciano Bianciardi, *Chiese escatolo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 1995.
19. Ovviamente ci riferiamo soprattutto alle tesi contenute in Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*, Beacon Press, Boston 1955 (trad. it. *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1964).
20. Sul film si veda Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.
21. La struttura duale dell'habitus, ovvero la teoria della sua riproducibilità o modificabilità in base alla capacità di produrre schemi e risorse, è rintracciabile in William H. Sewell jr., "Una teoria della struttura. Dualità, agency, trasformazione", in Marco Santoro, Roberta Sassatelli (a cura di), *Studiare la cultura*.

- SPECIALE** *Nuove prospettive sociologiche*, Il Mulino, Bologna 2009.
22. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n. 3, 1975.
23. John Ellis, *Visible Fictions*, Routledge & Kegan Paul, London 1982 e Steve Neale, "Masculinity and Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema", *Screen*, vol. 24, n. 6, 1983.
24. Mary Ann Doane, *Il film e la mascherata. Teorie sulla spettatrice*, in Id., *Donne fatali. Cinema, femminismo, psicoanalisi*, Pratiche, Parma 1995.