

SPECIALE La commedia borghese della rivoluzione sessuale

«Quello sessuale è probabilmente il tema attorno al quale ruota la maggior parte della produzione culturale dall'inizio del boom economico alla nascita del circuito a luci rosse», scrive a ragione Giacomo Manzoli¹. Ma l'analisi di come il cinema italiano abbia rappresentato, rispecchiato, anticipato, condizionato o messo in crisi i discorsi sulla sessualità è appena iniziata.

Il biennio 1968-1969 è di particolare interesse in quanto registra un allargamento del rappresentabile cinematografico in rispondenza a un allentamento della maglie censorie. Secondo una dinamica di "falsa tolleranza" in seguito denunciata da Pasolini², il cinema medio e popolare – quello che all'epoca si sarebbe definito come "commerciale" – si apre a una rappresentazione più esplicita della sessualità, e in particolare del nudo, che di tanti film diventa primo elemento di richiamo per un pubblico evidentemente maschile. Titolo emblematico e terzo incasso del 1969 (2184 milioni) è un film a episodi, *Vedo nudo* di Dino Risi, che certo non rappresenta una sessualità liberata, e anzi ribadisce – in modo abbastanza acritico – i vincoli, le frustrazioni e l'immaturità dell'immaginario sessuale dell'italiano medio; ma ammette la presenza sullo schermo di seni e natiche, quale difficilmente sarebbe stata concepibile anche solo due o tre anni prima, per di più in un film distribuito con un visto "per tutti". Ma se i nudi ingenuamente voyeuristici (ma anche teratologici [fig. 1]) di *Vedo nudo* non turbano più i censori, il cinema d'autore rimane un sorvegliato speciale per le sue potenzialità eversive. Nel 1968 a suscitare scandalo è *Teorema* di Pasolini e non certo un film da sala di periferia come *La rivoluzione sessuale* di Riccardo Ghione, dove un professore-guru seguace di Wilhelm Reich (ha costruito anche una macchina organica), interpretato da un improbabile Riccardo Cucciolla, porta una serie di coppie in una albergo deserto, incentivando scambi di coppie e accoppiamenti promiscui. Se il film di Pasolini dà scandalo, è innanzitutto perché il discorso sull'eros che incrina il modo borghese non scende a compromessi, ed è messo in scena con la serietà e la forza dell'Arte. Il film di Ghione invece naufraga nel diletterismo e nel pressapochismo formale, e reintroduce surrettiziamente il moralismo che vorrebbe bandire: tra i partecipanti all'esperimento c'è chi si suicida, e chi invece riscopre l'amore con la A maiuscola. Logico quindi che passasse inosservato, sia agli occhi dei censori che del grande pubblico. *Teorema* incassò 915 milioni, *La rivoluzione sessuale* solo 209.



Fig. 1

SPECIALE I pregiudizi ideologici e la tendenza a fare di ogni erba un fascio non devono portare però a una sottovalutazione o a una condanna indiscriminata della sessualizzazione del cinema nel biennio in esame. Anche perché un conto sono i registi improvvisati che si muovono ai margini della distribuzione, e un conto è il cinema medio e borghese ben radicato nel mercato. Un cinema che, rappresentando una mutazione dei costumi sessuali e della morale corrente, ne diventa anche impulso, facendosi cassa di risonanza e formidabile divulgatore.

Per cinema medio ci riferiamo a quella fascia della produzione che all'epoca aveva una buona visibilità (per esempio recensioni sui quotidiani affidate al critico titolare e non al vice), e la cui fruizione era diversa – per valori simbolici e distribuzione – da quella dei generi di profondità destinati alle sale di periferia. Il cinema medio è un cinema di massa, diverso da quello popolare destinato alle classi subalterne, per rifarsi alla distinzione di Spinazzola.³ È un cinema che conta su attori di richiamo e garantisce una confezione almeno dignitosa, quando non aggiornata e alla moda. È il cinema di registi come Mauro Bolognini, Pasquale Festa Campanile, Damiano Damiani, Alberto Lattuada, Giuseppe Patroni Griffi, Salvatore Samperi, Paolo Spinola, Marco Vicario: tutti sufficientemente connotati e riconoscibili dalla critica e dal pubblico dell'epoca. Tali registi mediano tra il cinema dei grandi autori e quello di genere, divulgando (e a volte sicuramente involgarendo e mercificando) i temi alti prima di consegnarli allo sfruttamento dei generi bassi: che arrivano quasi sempre buoni ultimi, in una dinamica che non si è mai scelto di studiare.

Questo intervento intende verificare come all'interno di un cinema medio e premiato dagli incassi fosse presente una rappresentazione della sessualità per molti versi innovativa e comunque di rottura rispetto al passato, e la cui rilevanza non è mai stata colta non solo dall'analisi accademica ma dallo stesso discorso cinefilo-rivalutativo. Quest'ultimo, per opzioni non sempre esplicitate e comunque mai innocenti, ha sempre trascurato la fascia media della produzione privilegiando invece i generi e il cinema di profondità⁴, mitizzando titoli all'epoca irrilevanti anche e proprio come circolazione; e ha finito per influenzare lo stesso discorso accademico, che in certi casi ne ha accettato passivamente il canone, e non ha rimesso in circolazione altri testi di maggiore peso e interesse.

Il cinema medio, in particolare, porta alla ribalta ed elegge a protagonisti nuovi attori sociali dotati di una libertà prima impensabile: le donne. Libere e disinibite, le donne del 1968-69 sono giovani artiste che vanno a letto con uomini appena conosciuti (*Una ragazza piuttosto complicata* di Damiani); borghesi mature che scoprono l'orgasmo (*Brucia ragazzo, brucia* di Fernando di Leo); mogli che mollano il marito cercando altrove la soddisfazione sessuale (*Una storia d'amore* di Michele Lupò, su sceneggiatura di Antonio Leonviola), magari in lidi esotici (*Bora Bora* di Ugo Liberatore), o cercando rapporti masochistici con altre donne (*Scacco alla regina* di Festa Campanile). A volte passano da un'avventura all'altra constatando tristemente la pochezza degli uomini (*Io, Emmanuelle* di Cesare Canevari e *L'amica* di Lattuada). Più spesso attentano al tradizionale primato del maschio, mettendolo in crisi e a volte uccidendolo: vedi le giovani vacanzieri di *Il sesso degli angeli* di Liberatore (in origine pensato per Damiani), la mantide borghese di *L'assoluto naturale* di Bolognini, la vittima che diventa carnefice di *Femina ridens* di Piero Schivazappa⁵.

È evidente come il moralismo di ritorno e la misoginia siano spesso in agguato; ma non si devono perdere di vista due fatti. Il primo è che questi film portano sullo schermo un mutamento di costume inarrestabile e con cui fare i conti, e a cui danno soluzioni diverse. Il secondo è che tutti questi film, vietati ai minori di 18 anni, sono venduti e vissuti anche come film *erotici*, in cui il nudo e la rappresentazione – sempre piuttosto timida, per gli standard successivi – della sessualità costituisce comunque un forte elemento di richiamo: e, per quanto mercificata, ha comunque un valore di rottura con la tradizione. Come scriveva Filippo Sacchi, un borghese tutt'altro che ottuso e uno dei critici più acuti dell'epoca: "Il sesso totale è ormai, al cinema, una realtà obbiettiva. Si può, per varie ragioni, rammaricarsene e deplorare che la nostra società lo chieda: questo è altro affare. Ma ciò non sopprime la situazione di fatto che oggi, per l'industria cinematografica, l'elemento fisiologico, senza più divisioni fisiologiche né limiti

SPECIALE rappresentativi, salvo forse quello dell'ultimo velo, è una normale componente di repertorio, allo stesso modo dell'avventura, dell'orrore, del poliziesco e della farsa: insomma, un espediente di spettacolo e un coefficiente d'incasso al pari di tutti gli altri⁶.

All'interno di questa produzione, abbiamo deciso di concentrarci su *La matriarca* di Pasquale Festa Campanile e *Metti, una sera a cena* di Giuseppe Patroni Griffi, per una serie di motivi. In primo luogo per la diffusione e per il successo all'epoca (il primo incassa 1017 milioni ed è il diciannovesimo incasso italiano del 1968; il secondo incassa 1428 milioni, ed è l'ottavo incasso del 1969, preceduto da altre tre v.m. 18: *La caduta degli dèi*, *Fellini-Satyricon* e *La monaca di Monza*), cui è seguito l'oblio e la quasi totale scomparsa dalla circolazione e dal discorso critico⁷. Nel mettere in scena le trasformazioni della morale e del costume sessuale e nel negoziare una soluzione tra passato e presente, i due film compiono inoltre una scelta simile: rinunciano alla tragedia e scelgono la conciliazione della commedia, in un'ottica di normalizzazione e accettazione della rivoluzione sessuale. E impongono al centro della narrazione il personaggio femminile, che non viene visto con sarcasmo o paura misogina, ma come soggetto libero e desiderante. E per questo sarà utile fare un confronto con un film sicuramente minore (anche a livello di impatto sul mercato), ma pur sempre prestigioso per i nomi coinvolti, come *Una ragazza piuttosto complicata* di Damiani⁸.

La matriarca, scritto da Ottavio Jemma a partire da una sceneggiatura di Nicolò Ferrari (già regista nel 1961 di *Laura nuda*, con Giorgia Moll moglie borghese in crisi), si inquadra nel contesto dell'attenzione data al regista all'istituto coniugale, e che comprende, negli stessi anni, la commedia psicologica *Con quale amore, con quanto amore* (dove il punto di vista è maschile e l'elemento erotico è in secondo piano) e la farsa *Dove vai tutta nuda?* (dove, al di là del nudo, predomina un tono irrealistico). E mette in scena un'eroina, interpretata da Catherine Spaak, con pochi precedenti nel cinema italiano: rimasta vedova e acquistata la piena indipendenza economica, Mimì decide di sperimentare la stessa libertà sessuale di cui, a sua insaputa godeva il marito: e per cominciare ne usa la garçonnière. La donna come soggetto sessualmente intraprendente è rara nel cinema italiano, e i precedenti più significativi, *I dolci inganni* (1960) di Lattuada e *La parmigiana* (1963) di Antonio Pietrangeli, non a caso sono sempre interpretati dalla Spaak. Nei personaggi dell'attrice francese è rintracciabile una continuità tematica che in una certa misura ha prodotto un *typecasting*: già adolescente inquieta e lolita conturbante, la Spaak è da tempo la donna liberata e provocatrice delle commedie italiane, capace di usare il corpo senza sensi di colpa per perseguire i propri fini e mettendo in crisi le velleità di controllo da parte dei maschi. Ciò che rende *La matriarca* singolare e al passo con i tempi è il fatto che Mimì sfida l'egemonia maschile a un livello più complesso e consapevole rispetto ai personaggi degli anni Sessanta, che spesso si ritagliavano spazi incerti di libertà all'interno di un mondo comunque maschile. Mimì non solo usa la garçonnière, ma prende l'iniziativa ("Non sei stato tu a sedurmi, sono io che ho sedotto te", è la sua frase-simbolo) e alla fine dà i voti ai suoi amanti, come faceva il defunto coniuge. E sono voti a volte impietosi, come accade al maestro di tennis Philippe Leroy, assalito sotto la doccia con esiti poco soddisfacenti, stigmatizzati dal punto di domanda che Mimì aggiunge col rossetto alla scritta sugli spogliatoi (fig. 2). Alcuni dei suoi partner sono maschi in crisi e deficitari: vedi Fabrizio (Renzo Montagnani) che per eccitarsi pretende ridicole messe in scena esotiche. Un altro (Gabriele Tinti) la scambia per una prostituta e la paga: ma Mimì ne gode, sapendo di essere lei ad averlo scelto, e non il contrario.

Il percorso di liberazione si arresta quando Mimì trova un uomo – il radiologo Carlo (Jean-Louis Trintignant) che si innamora di lei e la vuole sposare, per nulla turbato dalla sua mancanza di inibizione e convinto che "l'atto più rivoluzionario è ancora quello di trovare l'amore". In un episodio emblematico, Carlo ribadisce il controllo simbolico dello sguardo maschile sul corpo di Mimì. Questa, che ha già manifestato propensione alla nudità e indifferenza allo sguardo maschile prendendo il sole nuda in terrazza, si spoglia in macchina, sull'autostrada, per provocare Carlo. Ma questi si ferma in una stazione di servizio, esponendo Mimì agli sguardi di una piccola folla prima incredula e poi avida, che la spia attraverso i finestrini, mettendola in crisi. La lezione di Carlo dimostra come la liberazione di Mimì sia

SPECIALE illusoria, e come lo sguardo dominante sia sempre quello maschile, che reifica la donna. A questo punto Mimì accetta di sposarlo, chiedendogli in cambio di soddisfare la sua perversione preferita: quella dell'*equus eroticus*, in cui la donna va a cavalluccio dell'uomo (fig. 3).



Fig. 2



Fig. 3

La sottomissione simbolica e ludica diventa il risarcimento privato e limitato all'ambito domestico in cui la donna, assoggettata nel matrimonio, ristabilisce un suo spazio di soddisfacimento sadico. L'immagine della donna a cavallo, come esplicitato nei dialoghi che citano la leggenda di Aristotele e Fillide, è un *topos* classico della misoginia, già recuperato dall'esperto Goffredo Parise nell'atto unico *La moglie*

SPECIALE *a cavallo* (1959); e il titolo del film ha una connotazione tra l'ironico e l'antifemminista, ribadita da un manifesto in cui una ragazza neanche tanto simile alla Spaak brandisce una frusta: immagine assente dal film, dove a impugnare la frusta è Leroy, in una fantasia masochista di Mimi. L'insopprimibile maschilismo della società italiana, nel 1968, deve fare i conti con il desiderio di libertà cui aspira la donna: e per questo adotta strategie in linea con la "mascolinità *riformata*, non più tirannicamente patriarcale" che si afferma all'inizio del decennio come risposta strategicamente accorta alla crisi della mascolinità nella società moderna.⁹ E così il film di Festa Campanile ammette le sperimentazioni sessuali prematrimoniali e le fantasie all'interno del matrimonio: ma non mette in discussione quest'ultimo, procurandosi accuse di "bieco moralismo"¹⁰, di opportunismo, di furbizia.



Fig. 5



Fig. 6

SPECIALE Compito dello studioso, per altro, non è valutare quello che il dato film o regista non ha fatto, ma analizzare fin dove è arrivato. Nel 1968 *La matriarca* è un film indubbiamente moderno, che esce da una tradizione e da un'Italia agghiacciante: il paese rappresentato da Pietro Germi in *Sedotta e abbandonata* (1964) e *Signore & signori* (1966) sembra lontanissimo. E la modernità è connotata in senso sia visivo sia tecnologico. Gli arredamenti optical della garçonière, i super-8 con cui il marito



Fig. 7

riprendeva i suoi amplessi, la stessa iconografia sadomasochista delle messe in scena imposte da Fabrizio che Festa Campanile riproduce con evidente intento parodico (fig. 5), le citazioni nei dialoghi di Krafft-Ebing e soprattutto di Reich sono altrettanti indici di un *mondo nuovo* che il personaggio di Mimì impara a padroneggiare. E contro cui magari si ribella: come nel caso delle catene sadomaso,



Fig. 8

SPECIALE retaggio di una cultura maschilista di riviste specializzate importate sotto banco e che negli stessi anni si ritrovano in film come *Trans-Europ-Express* di Alain Robbe-Grillet (1967) e il citato *Scacco alla regina* (fig. 6), nonché in *Poema a fumetti* (1969) di Dino Buzzati. Ma ancora più moderno è il fatto che motore del racconto, dall'inizio alla fine, sia una donna, impegnata in una personale variazione della commedia di rimatrimonio: il che, crediamo, poteva creare un certo spiazzamento nello spettatore maschile. La difficoltà di gestire fino in fondo un personaggio femminile libero desiderante lo mostra un altro film interpretato dalla stessa Spaak, che esce a breve distanza: *Una ragazza piuttosto complicata*. In un evidente momento di libertà produttiva, Damiani abbandona i temi civili che costituiscono la sua riconoscibilità autoriale e si dedica a quelli, per lui altrettanto importanti, dell'erotismo, trovando pretesti di ogni tipo per inserire immagini di nudo. Queste da una parte trovano precisi riscontri con la sua parallela attività pittorica (fig. 7-8), e dall'altra obbediscono a un altro *topos* del cinema erotico dell'epoca: la sequenza onirica e fantastica come escamotage e giustificazione nella messa in scena del nudo. Per circa due terzi, il film sembra un aggiornamento di *La noia* di Moravia, portato sullo schermo dallo stesso Damiani nel 1963. Ma se allora la Spaak era una torbida modella che *sfruttava* l'ossessione di un pittore tormentato, qui è una pittrice pop, Claudia, che *usa* un maschio in crisi, il nullafacente Alberto (Jean Sorel), voyeur spesso impotente, per giochi erotici che coinvolgono il suo amante ufficiale Pietro (Luigi Proietti) e la matrigna Greta (la quasi esordiente Florinda Bolkan) con cui ha avuto, e forse ha ancora, un rapporto omosessuale. Tra i supporti a questi giochi erotici di borghesi annoiati e consumisti (a proposito di Claudia, Greta parla di "sessualismo un po' genere supermarket") compare ancora una volta il super-8: Alberto riprende i propri amplessi con Claudia e poi quelli tra Claudia e Greta, proiettandoli sul corpo della prima (fig. 9) in un gesto artistico a metà strada tra *Dillinger è morto* di Ferreri e la performance *Intellettuale* di Pasolini e Fabio Mauri, realizzata a Bologna il 31 maggio 1975. Segno dei tempi, il super-8 è in bilico tra la creazione artistica e la riproducibilità domestica dell'eros: quella che la videocamera, qualche anno dopo, farà diventare di massa.



Fig. 7

Una ragazza piuttosto complicata, tuttavia, non riesce a conservare la centralità del personaggio di Claudia e del nuovo immaginario tecnologico-erotico; e nell'ultimo terzo si ispira al finora ignorato racconto eponimo di Moravia, introducendo una trama gialla tra immaginazione per realtà, dove Alberto diventa unico protagonista. All'epoca gli incassi sono mediocri (471 milioni) e le critiche feroci: per Kezich

SPECIALE “Damiani si comporta da marinaio e alza la vela dove tra il vento”¹¹ – che è comunque un’indicazione preziosa per ricostruire l’orizzonte di attesa e di consumo di un prodotto del genere. Ma il film colpisce per il contesto di normalità in cui si svolge la vicenda, e in cui rapporti omosessuali e perversioni quasi sadiane (come nella sequenza in cui Claudia e Alberto costringono a spogliarsi e umiliano un’ingenua ragazzina, fingendo di fare un provino per la televisione) appartengono all’ordine del giorno e sono raccontati in modo piano, senza l’enfasi pruriginosa e l’ostentazione ingenua di film pre-intellettuali come *La rivoluzione sessuale*. Il mondo di *Una ragazza piuttosto complicata* ha già metabolizzato la rivoluzione sessuale, l’ha fatta sua, la dà per scontata: anche se un personaggio come Alberto non riesce a integrarsi fino in fondo, e rimane chiuso in una nevrosi allucinatoria e omicida.

Le contraddizioni e le aporie del film di Damiani appaiono superate in *Metti, una sera a cena*, che nel 1969 Giuseppe Patroni Griffi ricava dalla sua commedia, rappresentata con grande successo a teatro nel 1967. I cinque protagonisti sono quattro borghesi - un maschio debole, lo scrittore Michele (Jean-Louis Trintignant); sua moglie Nina (Florinda Bolkan); un maschio forte, l’attore di teatro Max (Tony Musante); una nullafacente nubile, Giovanna (Annie Girardot) – intrecciati da complessi rapporti adulterini; come elemento di disturbo si inserisce Ric (Luigi Capolicchio), un marchettaro che il bisessuale Max paga per andare a letto con lui e Nina, e che si innamora di quest’ultima minacciando suicidi e altri disastri. La soluzione sarà cooptarlo nel gruppo: con il nuovo elemento sottoproletario, le cene a cinque – e, si presume, i successivi intrecci erotici – potranno essere ancora più divertenti.

La lezione libertina e la morale del film è appena velata da una vena di nostalgia per un mondo di rapporti veri e intensi di cui Ric è, paradossalmente, ultimo e fallimentare custode. Ed è in sintonia con un’epoca in cui la morale sessuale non va più neanche discussa. Semplicemente c’è, e se ne deve prendere atto. Con indubbia abilità, Patroni Griffi prende il *topos* per eccellenza del teatro borghese, il triangolo, lo complica con innesti di sessualità non contemplate dalla tradizione, e lo dedrammatizza. “Non provo nessuna gelosia”, dice Michele quando viene a sapere del rapporto tra la moglie e il suo miglior amico. E costruisce una serie di personaggi emblematici della contemporaneità la cui maggiore preoccupazione (anche se ostentano consumi culturali e professioni intellettuali) è il sesso.



Fig. 10

SPECIALE



Fig. 11

Ed è così presente il sesso, nel film, che l'erotismo esplicito diventa quasi marginale. Vero è che all'epoca gli spettatori sono colpiti dalla sequenza del rapporto a tre tra Nina, Max e Ric, posto strategicamente a metà film. Ma è una sequenza elegante e per nulla provocatoria, blanda per gli standard odierni e forse anche per quelli dell'epoca, giocata com'è su mani che si intrecciano e volti che si accostano con sguardi torbidi ed estatici (fig. 10-11). Tale grammatica dell'allusione è un *topos* dei canoni del rappresentabile dell'epoca, come mostra il confronto con la sequenza dal rapporto a tre nel quasi contemporaneo *Plagio* di Sergio Capogna (1969): un melodramma timidamente sessantottino di assai minore impatto che ebbe l'onore di un sequestro, cui seguì un'assoluzione senza tagli). E che nella sequenza clou ricorre anch'esso a mani che si intrecciano e volti che si accostano (fig. 12-13). Anche ne *La rivoluzione sessuale*, assistiamo addirittura ad abbozzi di amplessi a quattro, con una donna e tre uomini o tre donne e un uomo.



Fig. 12

SPECIALE



Fig. 13

La differenza, in *Metti, una sera a cena*, da una parte è di tipo formale: forte della musica ipnotica di Ennio Morricone, Patroni Griffi dilata i tempi, si perde nella contemplazione dell'epidermide della Bolkan e tiene viva una tensione scopica che rimane in gran parte inappagata. Il trattamento estetizzante evita la goffaggine da fumetto, si guadagna gli appalusi del già citato Filippo Sacchi, e soddisfa il bisogno di artisticità del pubblico borghese, desideroso di vedere il sesso sullo schermo, a patto che non sia volgare. Ma la differenza è anche di tipo simbolico. Nel film di Patroni Griffi, l'amore a tre non è trasgressione tremebonda, ma la constatazione di una libera circolazione di corpi e desideri all'interno di persone che appartengono allo stesso gruppo. In questo senso aveva visto bene Moravia, per cui l'interesse maggiore del film era la constatazione che "il nucleo sociale veramente importante, oggi, non è più la famiglia ma il clan"¹². E nel clan cade la struttura patriarcale, si affievoliscono le gerarchie di *gender*, i ruoli si confondono. Tra uomini donne non vi sono più differenze.

A far passare il messaggio presso il pubblico di massa contribuiscono certo i dialoghi sentenziosi, contro cui si appunta l'ironia di Oreste del Buono¹³. Ma è Nina il personaggio davvero nuovo, che colpisce l'immaginario e che fonda l'enorme successo di un film tutt'altro che "popolare", costruito com'è su flashback, intrecci di immaginazione e realtà e didascalici pirandellismi (con tanto di parentesi teatrale con *Sei personaggi in cerca d'autore*).

Nina è una donna libera all'interno del rapporto con il maschio come i personaggi interpretati da Catherine Spaak. Ma la fisicità di Florinda Bolkan è completamente diversa, e introduce connotazioni nuove, già abbozzate in *Una ragazza piuttosto complicata*. Se la Spaak, ex adolescente conturbante, conserva una femminilità tradizionale (bocca carnosa, forme non certo opulente ma comunque curvilinee), la Bolkan – "volto di sibilla e movenze flessuose", scrive Moravia – ha tratti quasi duri e un fisico androgino, che può esibire con maggiore noncuranza e naturalezza, come se il seno poco rilevato produca meno turbamento. L'effetto, probabilmente, è opposto: la scarsa aderenza ai canoni di una femminilità tradizionale diventa sintomo di una femminilità nuova, più eccitante, sconosciuta e meno irregimentabile. Nelle scene in cui è a letto con Ric e con Michele, significativamente Nina sta sempre al di sopra. È lei che prende l'iniziativa. È lei che paga Ric con evidente soddisfazione per il capovolgimento di ruolo (e quello della donna che paga l'uomo è quasi un *topos* dell'epoca: si veda Rosanna Schiaffino che paga Aldo Giuffré in *Scacco*

SPECIALE *alla regina*). È lei che sventa la tragedia e salva l'armonia del gruppo, realizzando "la cristallizzazione di una nuova società", come diceva Norhtrop Frye a proposito della commedia classica¹⁴. Moravia scrisse che quella di *Metti, una sera a cena* era "arte di classe", vale a dire "arte che rappresenta una determinata società non com'è, ma come la società stessa desidera e gradisce di essere rappresentata": in questo caso come "fastosa e promiscua"¹⁵. Ma la forza e la novità del film sta anche nel mettere in scena l'eros rifiutando la scappatoia della tragedia, evitando di mettere a morte qualche personaggio, ignorando la redenzione e la scorciatoia del pathos. E questo è ancora oggi una rarità.

Alberto Pezzotta

Note

1. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2013, p. 172. Il libro di Manzoli, che si occupa della crisi della mascolinità e dei personaggi di Lando Buzzanca nel capitolo "*Italians Do It Worse*", è stato una fonte di ispirazione e un modello di metodo.
2. Cfr. per esempio Pier Paolo Pasolini, "19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti," in Id., *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975.
3. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, p. 345.
4. Si legga ciò che scriveva Gian Piero Brunetta nel 1977, e che può essere applicato a ogni successiva ondata di rivalutazioni di generi bassi: "È curioso notare che se la generazione dei critici del neorealismo ha condotto le sue battaglie a favore delle grandi opere, per la celebrazione e il sostegno degli Autori con l'A maiuscola, le ultime generazioni sembrano trarre massimo godimento e scatenano i loro deliri critici a favore di autori provenienti da zone assai periferiche dei generi e sottogeneri: da cui un certo iato di ricerca, la presenza di vaste zone trascurate non solo per ignoranza, ma per una vera e propria opzione metodologica". Da cui la mancata impostazione di un'analisi del "cinema medio", ossia di quella "*langue* cinematografica, che evolve molto lentamente e senza gli scarti e i mutamenti dovuti alla presenza delle avanguardie". Cfr. Gian Piero Brunetta, "Letteratura e cinema nell'opera di Bolognini", in *Mauro Bolognini - Appunti sul cinema italiano/1*, Istituto Poligrafico dello Stato/Repubblica Italiana/Ministero degli Affari Esteri, Roma 1977, p. 96.
5. L'elenco comprende solo film medi ed esclude titoli marginali e bizzarri. In questo ambito ci sono almeno tre titoli sul lesbismo: *Le salamandre* di Alberto Cavallone, *Lesbo* di Edoardo Mulargia, *Le altre* di Renato Maietta, dei quali solo il primo ha un significativo impatto sul mercato e un certo eco. Ma il tema dell'omosessualità femminile era già stato affrontato, guarda caso, in un film medio (non erotico) come *La fuga* di Paolo Spinola (1965).
6. Filippo Sacchi, "Metti, una sera a cena", *Epoca*, 4 maggio 1969, che si conclude con l'elogio di Patroni Griffi come "potente, diabolico artista".
7. *La matriarca* è stato edito in dvd in Giappone e in Francia (col titolo *La Femme à cheval*). Di *Metti, una sera a cena* è annunciato da tempo un DVD; in alternativa esistono una vecchia VHS Domovideo e la versione televisiva tagliata per ottenere l'abbassamento del divieto.
8. Per una raccolta di materiali, testimonianze e recensioni sui film in questione, si vedano: Andrea Pergolari, *Pasquale Festa Campanile ovvero La sindrome di Matusalemme*, Aracne, Roma 2008; Fabio Francione (a cura di), *La morte della bellezza. Letteratura e teatro nel cinema di Giuseppe Patroni Griffi*, Falsopiano, Alessandria 2001; Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Cinemazero, Pordenone 2004.
9. Sandro Bellassai, "Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom", in Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma

SPECIALE 2003, in particolare le pp. 124-130.

10. Così Aggeo Savioli nella recensione di *l'Unità* del 29 dicembre 1968. Sulla stessa linea Tullio Kezich, *Il Millefilm. Dieci anni al cinema 1967-1977*, Il Formichiere, Milano 1977, pp. 337-8.

11. Tullio Kezich, *op. cit.*, p. 475.

12. Alberto Moravia, "L'amore in condominio", *l'Espresso*, 20 aprile 1969, ora in Id., *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta e Anna Gilardelli, Bompiani, Milano 2010, p. 744.

13. Oreste del Buono, "Recitar se stessi", in Id., *Il comune spettatore*, Garzanti, Milano, 1979, pp. 18-20 (recensione apparsa in origine su *L'Europeo*)

14. Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 2000, p. 216.

15. Alberto Moravia, *op. cit.*, p. 745.