

# CINERGIE

il cinema e le altre arti



## INDICE

pag. 04 **Editoriale di Roy Menarini**

### SPECIALE

a cura di Giovanna Maina e Federico Zecca

### **Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta**

#### **Forme, figure e temi**

pag. 05 Giovanna Maina, Federico Zecca

#### **Introduzione**

pag. 11 Giacomo Manzoli

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

pag. 23 Lucia Cardone

#### **Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta**

pag. 34 Mauro Giori

#### **“Ma oggi come te movi te piano per...”. L’omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta**

pag. 45 Danielle Hipkins

#### **The Fantasy Harem: Prostitution and the Battle of the Sexes in Italian Film Comedy of the Early to Mid-1960s**

pag. 58 Francesco Di Chiara, Paolo Noto

#### **Il ragazzo di Mara. Dinamiche della mascolinità nel cinema resistenziale degli anni Sessanta**

pag. 70 Claudio Bisoni

#### **“Il problema più importante per noi è di avere una ragazza di sera”. Percorsi della sessualità e identità di gender nel cinema musicale italiano degli anni Sessanta**

pag. 83 Marco Dalla Gassa

#### **“Tutto il mondo è paese”. I *mondo movies* tra esotismi e socializzazione del piacere**

pag. 96 Alberto Pezzotta

#### **La commedia borghese della rivoluzione sessuale**

pag. 108 Andrea Minuz, Silvia Vacirca

#### **La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta**

### CAMERA STYLO

pag. 119 Mirko Lino

#### **Medialandscapes. Scritture postmoderne e società mediali**

## INDICE

### ART AND MEDIA FILES

- pag. 130 Elisa Mandelli  
**L'esposizione come "spazio aumentato": *Hans RichtAR* e *l'exhibition design* negli anni '20**
- pag. 139 Nikki Usher  
***Spot.us: A Case-Study of A New Business Model for News and its Implications for Journalists***
- pag. 146 Ludovica Fales  
**Can revolution be crowd sourced?  
Voicing discontent and building political participation through Indie Go Go campaigns**

### ORIENTI OCCIDENTI

- pag. 153 Marco Teti  
**Gli aspetti rituali della narrativa fantastica e fantascientifica giapponese a disegni animati nella riflessione critico-teorica occidentale**
- pag. 162 Giacomo Calorio  
**Man/Ei-GA: intermedialità fumetto-cinema nel Giappone contemporaneo**

### SOTTO ANALISI

- pag. 176 Marta Boni  
**Mappare le reinvenzioni culturali intorno a "The Hunger Games"**
- pag. 187 Elena Gipponi  
**Documenti spettacolari: le immagini a colori di *The Second World War in Colour***
- pag. 196 Massimiliano Coviello  
**L'universo concentrazionario della memoria in *Tutta la memoria del mondo* e *Anche le statue muoiono***

### CRITICA CINEFILIA E FESTIVAL STUDIES

- pag. 207 Alberto Beltrame  
***Positif* e il cinema italiano degli anni Cinquanta. Una politica contro gli (altri) autori**
- pag. 220 Giampiero Consoli  
**Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Terrence Malick**

**EDITORIALE** Il quinto numero di *Cinergie. Il cinema e le altre arti* è sotto i vostri occhi. Ribadiamo prima di tutto l'impegno della redazione e dei collaboratori per confermare, semestre dopo semestre, il doppio appuntamento annuale nonché le pubblicazione della collana omonima per l'editore Mimesis. Il progetto Cinergie, nel suo complesso reticolo di spirito di ricerca, singoli contributi delle sedi coinvolte e collegamenti sempre più capillari con ricercatori e studiosi nazionali e internazionali, si rafforza strada facendo. Devo sottolineare la gratitudine a tutti i contributori (e curatori) dello speciale di questo numero, dedicato all'erotismo nel cinema italiano. Abbiamo usato questa volta una formula a inviti, con importanti keynote speakers, che hanno pubblicato negli anni importanti saggi sull'argomento. Ci è parso il momento opportuno per una sorta di "speciale un po' speciale", dove apporre un punto fermo su una materia che tocca tangenzialmente molti temi cari a Cinergie, tra cui la rappresentazione del corpo e dell'erotismo, le forme della ricezione e della critica culturale, il cinema popolare italiano, la nozione di genere, le trasformazioni della società attraverso gli apporti iconografici, simbolici e narrativi del cinema, e molto altro ancora. Inutile, qui, ribadire poi la consueta generosità di contenuti delle altre sezioni del semestrale. Lasciamo ai lettori compito (e, speriamo, curiosità) di scoprirli uno per uno.

Vale la pena, invece, utilizzare le ultime righe di questo editoriale per ricordare come sta mutando la ricerca umanistica (e dunque lo strumento della rivista scientifica, cartacea o online non importa). A fronte di grandi criticità del sistema di valutazione generale, con la prevedibile coda polemica delle procedure ASN di abilitazione nazionale, e in un momento di ulteriore incertezza per ciò che riguarda assetti futuri legislativi e fondi per le Università, ci sentiamo almeno di difendere lo scenario per come è mutato in pochi anni. Oggi, scrivere un saggio per una rivista – un saggio che s'intenda poi offrire alla valutazione e alla comunità scientifica – è diventato volenti o nolenti un esercizio più impegnativo di un tempo. Il sistema dei valutatori, la peer review a doppio cieco, pur non potendo mettere al riparo da ingiustizie e valutazioni discutibili, ha come primo vantaggio quello di costringere tutti noi ricercatori e docenti a un vaglio più severo del proprio lavoro. Inoltre, per lungo tempo, nelle materie umanistiche e in particolare in quelle audiovisive, è sembrato che solamente i libri (intese come monografie) potessero contare qualcosa. Ora, col sistema delle fasce (vale la pena ricordare che Cinergie è nella fascia B Anvur, e aspira – come tutte quelle del suo settore – a migliorare in futuro il proprio ranking), anche i saggi, se Dio vuole, vengono considerati rilevanti in ogni settore valutativo, dalla VQR alla ASN. Spiace solo che rimanga così penalizzato il lavoro di curatela: c'è una bella differenza tra selezionare in breve tempo una silloge di lavori approssimativi magari apponendo una rapida introduzione, e invece ponderare un volume di riferimento, su temi importanti per la disciplina, dando spazio a tanti diversi studiosi, magari nel contesto di ricerche più vaste e di scambi scientifici di alto livello, con uno sforzo compositivo (e redazionale) spesso più corposo di quello per un libro personale. La sensazione è che, per le materie umanistiche, si sia pensato al primo caso, quello un po' truffaldino, come alla norma, lasciando esclusivamente alle edizioni critiche o filologiche dignità di valutazione.

Ma questa è un'altra storia. Dunque godiamoci il nuovo numero di *Cinergie*, aperti come sempre a suggerimenti e novità, alcune delle quali in arrivo già dal prossimo numero: *Cinergie Media* infatti si specializzerà sempre più in spazio attento a eventi, convegni e festival, con veri e propri report accademici, mentre le recensioni di libri, oggetti mediali e ulteriori festival ed eventi, verranno pubblicati insieme al semestrale. Buona lettura.

Roy Menarini

## SPECIALE Introduzione

### *Gli anni (Sessanta) dei mutamenti*

Questo speciale raccoglie una serie di interventi di studiosi e studiosi che analizzano le forme e i modi di rappresentazione della “sessualità” nel cinema italiano degli anni Sessanta. Seppure con importanti eccezioni<sup>1</sup>, quello della sessualità *tout court* appare un campo d’indagine ancora poco esplorato dalla comunità nazionale – probabilmente a causa del fatto che “nella tradizione autoctona di studi sul cinema la prospettiva di genere è frammentaria e marginale, [...] non sistematica, né facilmente identificabile”<sup>2</sup> –, che il presente speciale ha l’ambizione di cominciare ad affrontare in modo per così dire “organico”, concentrandosi in prima battuta appunto sugli anni Sessanta.

La scelta degli anni Sessanta italiani come campo d’indagine privilegiato è senza dubbio motivata dalla peculiare configurazione sociale e culturale del decennio. In questo periodo, infatti, non soltanto si assiste a una trasformazione irreversibile delle identità di genere, ma il modo stesso di intendere ed esperire la sessualità – sia sul piano personale, che nell’alveo delle rappresentazioni culturali – assume forme inedite, impensabili anche solo nel decennio precedente. Innanzitutto, il repentino processo d’industrializzazione e urbanizzazione, che aveva investito il nostro Paese a partire dagli anni Cinquanta, aveva innegabilmente prodotto un generalizzato miglioramento delle condizioni di vita della popolazione, indirettamente promuovendo una sfrenata corsa al benessere personale e un atteggiamento di diffuso individualismo. Questo nuovo assetto socioeconomico, portato di una modernizzazione plasmata sui dettami del capitalismo consumistico, aveva contribuito, di fatto, a far tramontare l’idea di “comunità collettiva” che era sottesa alla società patriarcale tradizionale, improvvisamente spazzando via anche una serie di regole che in questo sistema trovavano il proprio fondamento e la propria ragione d’essere<sup>3</sup>. Si affermava il modello della famiglia nucleare contro quello della famiglia estesa: queste nuove cellule sociali, meno numerose e ripiegate su se stesse nell’isolamento dei moderni centri urbani, allentavano parzialmente la “sorveglianza” sulla vita dei singoli membri. Al loro interno, la donna viveva un momento d’inusitato protagonismo, in quanto principale destinataria delle strategie di mercato messe in atto dalla civiltà dei consumi, incentrate per l’appunto sulla casa e sui beni di lusso, come gli elettrodomestici e il vestiario.<sup>4</sup> Venivano cioè pesantemente scalfiti i presupposti fortemente gerarchici che avevano garantito solidità e continuità alla conformazione sociale preesistente: i genitori vedevano indebolirsi l’indiscusso potere che avevano sempre avuto sui figli; l’uomo perdeva gradualmente la possibilità di controllare (economicamente, ma non solo) la donna, e così via. Una simile incrinatura dell’ordine costituito riguardava anche il rapporto del cittadino con lo Stato, o del fedele con la Chiesa, in un processo generalizzato di laicizzazione e di progressivo esaurimento del ruolo educativo tradizionalmente rivestito dalle istituzioni.<sup>5</sup>

La relativa libertà acquisita dall’individuo nell’epoca del “miracolo economico”, e la sua inedita preminenza come figura sociale, non potevano non avere conseguenze anche sul piano dei costumi sessuali. Nonostante forti elementi disorientanti, dovuti alla permanenza di “tentazioni” tradizionaliste diffuse, venivano di fatto messe in discussione una serie di consuetudini morali e comportamentali che avevano da sempre dominato la nostra storia culturale. Sebbene in modo diseguale, a seconda dell’appartenenza di classe e della provenienza territoriale, uomini e donne cominciavano a rivedere la loro posizione all’interno del vincolo matrimoniale e della composizione familiare. La coppia eterosessuale come istituzione socialmente stabile, finalizzata alla procreazione e all’educazione dei figli, stava inesorabilmente perdendo il peso che aveva avuto fino a quel momento, sia a livello di vita quotidiana che nell’immaginario “amoroso” collettivo. In questo senso, l’Italia confusa ed entusiasta descritta da Pier Paolo Pasolini in *Comizi d’amore* (1965) rappresenta una fedele fotografia della vastità e della complessità delle trasformazioni in atto.

**SPECIALE** Il Movimento Studentesco del '68, poi, col suo portato libertario che aborrisce ogni tipo di costrizione e regolamentazione della vita privata (soprattutto riguardo la sfera del corpo e delle relazioni sentimentali), aveva enfatizzato la liberazione sessuale come uno degli strumenti e, insieme, delle finalità stesse della propria lotta, contribuendo così a infrangere gli ultimi tabù rimasti in materia.<sup>6</sup> Gli echi delle prime ricerche sessuologiche (Alfred Kinsey, e la coppia William Masters e Virginia Johnson, soprattutto) e delle teorizzazioni di intellettuali come Wilhelm Reich, Herbert Marcuse e Norman O. Brown, unitamente all'“esempio” delle pratiche rivoluzionarie d'Oltreoceano (in uso presso le formazioni contro-culturali e i primi gruppi del femminismo radicale), avevano condotto, anche nella cultura italiana, a un tentativo di legittimazione politica della multiforme natura della sessualità umana. A fine decennio, cioè, venivano portate alla ribalta istanze da sempre rimaste inespresse, come la necessità del piacere femminile, la liceità delle relazioni omosessuali, la “normalità” del sesso prematrimoniale e casuale, il declino della monogamia come unica forma di legame possibile.

Sotto i colpi del progresso industriale e della crescita economica, da una parte, e delle forme di socialità alternative espresse dalle culture giovanili (e, sul finire del decennio, dalle controculture)<sup>7</sup> dall'altra, la sessualità si andava dunque sempre più affrancando dalle antiche catene repressive e assumeva un'importanza socioculturale senza precedenti.

### **La sessualità nella sfera pubblica**

La principale conseguenza di questa, seppur timida, legittimazione della questione sessuale è stata la fuoriuscita del sesso dai confini del “privato” e la sua entrata graduale nella “sfera pubblica”, ambito dal quale era stato precedentemente quasi del tutto “escluso non solo come pratica e come oggetto visibile ma anche, in linea di principio, come tema di conversazione”<sup>8</sup>. Il sesso, cioè, non era più così rigidamente compartimentato all'interno di perimetri deputati, fossero essi luoghi fisici (la stanza da letto, il bordello) o aree di significato (la segretezza, l'intimità, il “dovere coniugale”). L'ambito della comunicazione, nell'accezione più ampia possibile, diventava un terreno fertile per argomenti fino ad allora proibiti, che entravano a gamba tesa tanto nei quotidiani scambi verbali tra persone, quanto nel dominio della rappresentazione e dell'industria culturale. Pensiamo per esempio a un film come *I dolci inganni* (Alberto Lattuada, 1960) che, già a inizio decennio, toccava (sebbene quasi di sfuggita) tematiche “scomode” come la sessualità adolescenziale e il desiderio omosessuale tra delle studentesse di liceo. O, ancora, a una rivista come *ABC* che trattava con un piglio spregiudicato e militante lo scottante tema del divorzio. Il fenomeno macroscopico che caratterizzava il panorama mediale negli anni in questione era dunque una progressiva proliferazione di “discorsi sul sesso”, anche in un paese come l'Italia, governato in prevalenza da forze politiche conservatrici e legate a doppio filo alla morale cattolica. Ugo G. Caruso, in un suo breve articolo sul softcore italiano di fine anni Sessanta, descrive così l'“essenza” di un'epoca

caratterizzata da un generale e spesso confuso desiderio di sottrarsi alla morale tradizionale, in cui esordiscono nelle edicole riviste patinate per soli uomini, mentre sugli stessi scaffali nuovi album a fumetti, di qualità invero scadente, si avviano verso una linea semi-porno accentuando i connotati sadici e morbosi dei precedenti *Satanik*, *Kriminal*, *Jesebel*, *Sadik* ecc. In teatro appaiono i primi nudi integrali nel musical *Hair*, mentre fioccano le denunce nei confronti del Living Theatre durante la tournée di *Paradise Now*. Nelle sale cinematografiche fa scalpore (e soldi) lo pseudo documentario tedesco *Helga* che aprirà la strada ad analoghi prodotti di carattere pornochirurgico, mentre i cineclub romani e milanesi, protetti dalla loro stessa “sotterraneità”, propongono [...] un proto-cult come *Couch* (1964) di Andy Warhol<sup>9</sup>.

“La morale tradizionale”, dunque, sembrava essere il principale oggetto di un timido processo di iconoclastia, che si stava dispiegando durante tutto il decennio, su diversi fronti mediatici (cinema, editoria

**SPECIALE** e teatro, ad esempio) e su vari livelli della compagine culturale, attraversando sia la cosiddetta cultura “alta”, che i prodotti “popolari”, che (ovviamente) le manifestazioni di tipo decisamente controculture. Questa messa in discussione di convenzioni e valori percepiti ormai come antiquati – o, quantomeno, il tentativo di “negoziarli” secondo una sensibilità più “moderna” – sembrerebbe perciò essere soprattutto il riflesso diretto dei profondi mutamenti nel costume sessuale che stavano avvenendo all’interno della società civile. Tuttavia, considerare l’insorgente erotizzazione dei media durante gli anni Sessanta unicamente in questi termini di mero rispecchiamento di alcune istanze “altre” (cioè collaterali all’industria culturale *tout court*) può risultare parzialmente fuorviante. Per provare a comprendere le modalità della liberalizzazione dell’erotismo durante questa particolare fase della storia dei media italiani, è necessario infatti tenere presente diversi ordini di fattori: questioni di carattere istituzionale e legislativo si affiancavano infatti a dinamiche socioeconomiche ben precise. Ovviamente si tratta di fenomeni troppo complessi per essere riassunti nel breve spazio di questa introduzione. Tuttavia è necessario accennare, almeno succintamente, a due elementi fondamentali: la situazione dell’industria (cinematografica) e le “derive” della censura. Se è vero, infatti, che la società italiana si apriva ai discorsi sul sesso, è anche vero che esisteva un’industria culturale pronta, per varie ragioni, a cavalcare questa nuova “disponibilità”. Come afferma Fausto Colombo, infatti,

nella rappresentazione sempre più esplicita del corpo e della sessualità si intrecciavano due strategie differenti: quella [...] in cui lo sconfinamento dal senso “borghese” del pudore aveva una funzione di lotta e nemmeno tanto paradossalmente pedagogica, configurandosi una volta di più come un’operazione d’élite, non a caso condotta da “autori”; e quella ragionevolmente appartenente a una strategia d’intrattenimento, obiettivamente industriale, in cui si riconosceva una disponibilità di una ragionevole fetta del pubblico a consumare prodotti in cui l’erotismo fosse protagonista [...]<sup>10</sup>.

Un simile discorso riguardava innanzitutto il cinema, che proprio in quegli anni cominciava a essere investito dai profondi mutamenti che stavano caratterizzando le relazioni interne alla mediasfera – anche a causa dell’ingresso di un nuovo competitor (la televisione) nell’agone dell’intrattenimento popolare – e che sembrava dover “ripiegare” sul proibito per arginare l’incipiente fuga dalle sale. Peppino Ortoleva fa esplicitamente riferimento all’impiego del sesso (insieme alle nuove attrazioni “tecniche”, quali l’uso generalizzato del colore e degli effetti speciali) come strategia di resistenza del cinema “visto in sala” nei confronti della popolarità dilagante dello spettacolo televisivo: “In sostanza, già alla fine degli anni Cinquanta, l’erotismo e la sua gestione si presentavano come il frutto e insieme come uno dei fattori del ridisegnarsi del sistema dei media”<sup>11</sup>.

D’altro canto, nessuna sessualizzazione della comunicazione sarebbe stata possibile se non fosse intervenuto un mutamento interno a quelle istituzioni, come ad esempio la censura, da sempre preposte a vigilare perché ciò non accadesse. Anche a una veloce analisi di superficie, il contesto della censura nel nostro paese, durante gli anni Sessanta, appare piuttosto complesso e contraddittorio, frutto di una pluralità di forze in gioco e di una molteplicità di pratiche. All’inizio del decennio, la censura cinematografica in Italia aveva raggiunto una sorta di punto di non ritorno in quanto ad aggressività nell’aperto esercizio del potere. Moralisti “dal pugno di ferro”, come i ministri del turismo e dello spettacolo Umberto Tupini e Alberto Folchi, o i procuratori della repubblica Pietro Trombi e Carmelo Spagnuolo, guidavano un’istituzione che colpiva vigorosamente e indiscriminatamente l’erotismo e l’impegno politico. Erano gli anni delle tristi vicende censorie di film come *L’avventura* (Michelangelo Antonioni, 1960) e *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960), e dell’accanimento contro l’opera di Mauro Bolognini, solo per citare gli episodi più eclatanti<sup>12</sup>. La legge 161 del 1962 non aveva di fatto mantenuto le promesse di ammodernamento che sembravano insite nella sua emanazione, mentre la doppia natura della censura

**SPECIALE** italiana (amministrativa e giudiziaria) di sicuro non rendeva la vita facile ai film, e ai prodotti culturali in genere, che in qualche modo offendevano il comune senso del pudore (o la classe dirigente). Tuttavia, la complicata congerie di giudici, magistrati, esponenti del mondo religioso e benpensanti che voleva impedire la propagazione del nudo e del sesso nei media tramite censure preventive e sequestri non era di fatto in grado di esercitare una capacità di contenimento tale da arginare quelle altre spinte (di tipo commerciale o “politico-identitarie”) cui abbiamo accennato poc’anzi e che avrebbero portato di lì a poco a una vera e propria invasione dell’erotismo nella vita sociale e culturale italiana. Gian Piero Brunetta, ricostruendo questo passaggio della storia del cinema nostrano in un capitolo significativamente intitolato “Gli ultimi fuochi della censura”, parla di una “estinzione lenta della specie censoria [...] dovuta però più a un processo di naturale consunzione” che a una precisa volontà di ammodernamento da parte di istituzioni anacronistiche e miopi (se non del tutto cieche) di fronte al mutamento<sup>13</sup>.

### **Sessualità e rappresentazione**

Nel suo libro del 1969 *La scalata al sesso*, resoconto (pressoché istantaneo) della diffusione dell’erotismo sugli schermi italiani negli anni Sessanta, Callisto Cosulich problematizzava la relazione tra la “liberalizzazione” sessuale del cinema (e non “liberazione”, come lo stesso autore ci teneva a precisare) e le trasformazioni che stavano caratterizzando la società dell’epoca. Secondo l’autore, cioè, il cinema avrebbe assunto acriticamente su di sé lo svecchiamento dei costumi sessuali seguito al boom economico, senza valutare a pieno le conseguenze di questa supposta “modernizzazione” e lasciando lo spettatore ingabbiato in una rappresentazione “sessuocratica” e falsamente liberatoria<sup>14</sup>. Al di là della vena fortemente (e marcusianamente) polemica di Cosulich e della sua visione, per così dire, distopica della società dei consumi, è indubbio che un legame strettissimo sussistesse in quegli anni tra una mutata (o in via di mutamento) concezione sociale e personale della sessualità, delle nuove (o in via di rinnovamento) identità di genere e una diversa idea di come questa sessualità e queste identità andassero rappresentate.

Ma vediamo di specificare meglio, in estrema sintesi, cosa intendiamo sul piano teorico con le nozioni di “sessualità” (che preferiamo a quella più generica di “sesso”) e di “rappresentazione”. Rifacendoci ad alcuni recenti studi di ambito anglosassone<sup>15</sup> – a loro volta correlati alla concezione “costruzionista” della sessualità proposta da Michel Foucault<sup>16</sup> –, possiamo dire che la nozione di sessualità abbracci almeno due ordini di questioni. Da un lato, la sessualità si riferisce all’insieme dei discorsi culturali che informano il genere (il *gender*) dei soggetti, (ri)producendo specifiche identità maschili e femminili che stabiliscono un rapporto per così dire arbitrario e “performativo” con i corpi biologicamente sessuati. Dall’altro, la sessualità si riferisce all’insieme delle attività che una società definisce appunto come “sessuali”, attribuendogli un determinato significato e valore assiologico (positivo o negativo, normale o “perverso”, ecc.), di nuovo in relazione alla specifica identità di un soggetto<sup>17</sup>.

Per quanto riguarda la nozione di rappresentazione, invece, continuando ad appoggiarci ai *cultural studies* e *gender studies* anglosassoni, possiamo definirla come un “processo dinamico” che stabilisce un rapporto per così dire “circolare” con il mondo sociale. Essa si declina al contempo, infatti, tanto nella “ri-presentazione” di qualcosa di *già* presente nel mondo sociale quanto nella (nuova) “produzione di effetti ed affetti sociali”<sup>18</sup> che si “scaricano” su questo stesso mondo. Come scrive Sadie Wearing: “Nella sfera culturale [...] le rappresentazioni mantengono una relazione con il mondo sociale ma il processo di rappresentazione è anche, al tempo stesso, correlato all’accumulo e all’acquisizione di significati e perciò questa relazione non è di mera registrazione – piuttosto, il processo stesso produce una nuova gamma di interpretazioni possibili del soggetto rappresentato”<sup>19</sup>.

Ogni rappresentazione è inoltre legata alle convenzioni generiche e ai codici culturali (e sotto-culturali) storicamente a disposizione del medium che la pone in essere<sup>20</sup>. Rappresentare cinematograficamente la sessualità, dunque, significa sia ri-presentare le identità e le norme sessuali diffuse nella società in

**SPECIALE** un dato momento storico sia (ri)metterle in “forma” in accordo a convenzioni e codici culturali specifici che ne sottendono le modalità e possibilità della ri-presentazione cinematografica stessa (pensiamo ai generi o alle maglie censorie).

Coerentemente a tali premesse storico-metodologiche, abbiamo voluto includere in questo speciale innanzitutto una trattazione estesa delle forme attraverso le quali il cinema italiano degli anni Sessanta ha rappresentato i mutamenti delle identità sessuali e di genere, con particolare attenzione alla crisi del modello di mascolinità tradizionale e alla nascita di nuove declinazioni identitarie del maschile (nel saggio di Giacomo Manzoli), alla difficile emersione di un nuovo soggetto femminile “imprevisto” (quello della lonziana “donna clitoridea”, indagato da Lucia Cardone), e alle strategie di patologizzazione e/o “ridicolizzazione” impiegate nella messa in scena dell’omosessualità (nel contributo di Mauro Giori).

Tali interventi quadro iniziali sono affiancati da studi di caso che indagano le modalità della rappresentazione sessuale all’interno di specifici generi e filoni cinematografici: Danielle Hipkins analizza la figura della prostituta nell’era post-Merlin all’interno della commedia all’italiana, ravvisando in essa delle (pur larvate) tracce di *empowerment* femminile; Francesco Di Chiara e Paolo Noto investigano l’inadeguatezza “ipercosciente” delle figure maschili nel cinema resistenziale; Claudio Bioni esplora i caratteri della sessualità giovanile nel cosiddetto “musicarello”, tra dinamiche negoziali e un’inedita spettacolarizzazione della corporeità.

Gli ultimi tre saggi, pur con un’attenzione alle suddette questioni rappresentative, esplorano invece il processo di progressiva sessualizzazione della produzione cinematografica del decennio. In particolare, Marco Dalla Gassa propone una nuova lettura dei famigerati *mondo movie*, mettendone in luce i tratti di continuità con i discorsi sociali coevi e altre forme della cosiddetta cultura “alta”. Alberto Pezzotta pone invece al centro del proprio intervento la funzione di mediazione culturale svolta dal cinema “medio”, osservando le modalità attraverso cui esso ha contribuito all’“addomesticamento” per il grande pubblico di contenuti sessuali considerati “scandalosi”. Infine, Andrea Minuz e Silvia Vacirca si concentrano sull’“esplosione” erotica che ha caratterizzato la nostra industria culturale attorno all’anno 1969, compiendo una mappatura delle forme e dei generi che, eccedendo convenzioni e codici culturali consolidati, hanno spostato verso l’esplicito i confini della rappresentazione.

Giovanna Maina, Federico Zecca

## Note

1. Cfr. per esempio Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2013; Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, Iacobelli, Roma 2012.

2. Lucia Cardone, Mariagrazia Fanchi, “Che genere di schermo? Incroci fra storia del cinema e gender studies in Italia”, *The Italianist*, n. 31, 2011, p. 293.

3. Per una ricostruzione della vita socio-politica italiana dal boom economico alla contestazione e oltre, si vedano: Paul Ginsborg, *Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 283-459 (in particolare, per quanto riguarda l’idea di “distorsione dei consumi” e il carattere essenzialmente “privato” del boom economico, si vedano le pagine 291-92 e 325-26); Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Donzelli, Roma 2003.

4. Su questo legame tra società dei consumi di massa e mutamenti del costume in Italia, in particolare per quanto riguarda le identità di genere, si veda: Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L’Italia degli anni Sessanta*, Carocci Editore, Roma 2003.

5. Si veda: Pietro Adamo, *Il porno di massa. Percorsi nell’hard contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore,

- SPECIALE** Milano 2004 (in particolare il capitolo “Rivoluzione sessuale, controcultura e pornografia”, pp. 21-66); Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 186-188.
6. Per una ricostruzione completa e accurata delle vicende del Movimento, dagli anni Sessanta in poi, si veda: Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L’Orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Feltrinelli, Milano 2003.
7. Si vedano, tra gli altri: Diego Giachetti, *Anni Sessanta comincia la danza. Giovani, capelloni, studenti ed estremisti negli anni della contestazione*, BFS, Pisa 2002; Paolo Sorcinelli, Angelo Varni (a cura di), *Il Secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2004.
8. Peppino Ortoleva, *op. cit.*, pp. 195-96.
9. Ugo G. Caruso, “Minima immoralia: il filone soft-core”, in Franco Montini (a cura di), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani 1975-1988*, Marsilio, Venezia 1988, pp. 175-176. L’autore fa qui riferimento a *Helga - Dalla sfera intimissima di una giovane donna (Helga - Vom Werden des Menschlichen Lebens*, Erich F. Bender, 1967). Il film fu campione d’incassi al botteghino per la stagione 1967-68, secondo i dati SIAE riportati dal sito *Box Office Benful* <<http://boxofficebenful.blogspot.it/2010/06/box-office-italia-1967-68-helga.html>> (ultimo accesso 20 marzo 2014).
10. Fausto Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall’Ottocento agli anni Novanta*, Milano, Bompiani 2001, p. 255.
11. Peppino Ortoleva, *op. cit.*, p. 176.
12. Sulla censura in Italia si vedano, tra gli altri: Tatti Sanguineti (a cura di), *Italia taglia*, Transeuropa, Ancona 1999; Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Marsilio/Scuola Nazionale di Cinema/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2002; Franco Vigni, “Buon costume e pubblica morale”, in Sandro Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano 1954/1959*, vol. IX, Marsilio/Scuola Nazionale di Cinema/Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2004, pp. 65-75; Enzo Sallustro (a cura di), *Storie del cinema italiano. Censure. Film mai nati, proibiti, perduti, ritrovati*, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2008.
13. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma 2001 p. 37. Sulla questione della progressiva delegittimazione dell’istituto censorio nelle società occidentali dopo il secondo dopoguerra, si veda anche: Peppino Ortoleva, *op. cit.*, pp. 186-188. Per Ortoleva, le complesse dinamiche di questo processo hanno una strettissima relazione con almeno due fattori: la “personalizzazione” dell’adesione intima ai dettami della morale cristiana (con un conseguente mutamento nel concetto di pudore, che diventa da normativo a soggettivo) e l’indebolimento del ruolo dello Stato come educatore (anche a seguito della tragedia dei totalitarismi).
14. Callisto Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino, Genova 1969, pp. 169-170, pp. 181-190.
15. Niall Richardson, Clarissa Smith, Angela Werndly, *Studying Sexualities: Theorie, Representations, Cultures*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013.
16. Cfr. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, vol 1. La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976 (trad. it. *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978).
17. Cfr. Niall Richardson, Clarissa Smith, Angela Werndly, *op. cit.*, p. 24.
18. Sadie Wearing, “Representation”, in Mary Evans, Carolyn H. Williams (a cura di), *Gender: The Key Concepts*, Routledge, London-New York 2013, p.193.
19. *Ibidem*.
20. Cfr. Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representation*, Routledge, London-New York 1993 (trad. it. *Dell’immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino 2004).

## 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.

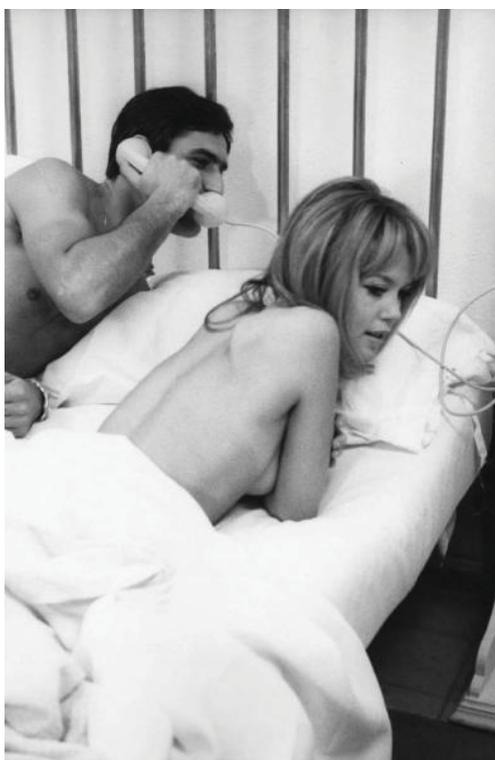


Fig. 3

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. Eccolo 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 inscritto 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.

## SPECIALE **Donne impreviste** **Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta**

### *La coscienza sessuata*

Nell'estate del 1970, Carla Lonzi, la voce più originale e risonante del femminismo italiano, pone la questione femminile come problema cruciale che "è *di per sé mezzo e fine* dei mutamenti sostanziali dell'umanità. Esso non ha bisogno di futuro. [...] È una parola nuova che un soggetto nuovo pronuncia e affida all'istante medesimo la sua diffusione. [...] Non esiste una meta, esiste il presente. Noi siamo il passato oscuro del mondo, noi realizziamo il presente"<sup>1</sup>. Questo soggetto nuovo, che ambisce a cambiare radicalmente il destino del mondo, è il "Soggetto Imprevisto"<sup>2</sup>, la "donna clitoridea"<sup>3</sup> come si specificherà più avanti, che afferma la sua esistenza e si dice capace di scompaginare l'ordine patriarcale. È un soggetto plurale e inaudito: sono le donne che hanno preso coscienza di sé e dei condizionamenti subiti in una storia millenaria, una storia che le ha escluse e misconosciute, confinandole nell'immanenza di un'alterità senza scampo né sbocco. È un soggetto che nasce da un doppio movimento: dalla decostruzione puntuale del "momento più alto raggiunto dall'uomo (con l'arte, la religione, la filosofia, esattamente in senso hegeliano)"<sup>4</sup>; e dalla riflessione autocoscienziale che mette primariamente a tema la sessualità, luogo sorgivo della colonizzazione maschile che, se pure a caro prezzo, può tramutarsi in uno spazio di libertà, attraverso lo smascheramento del mito della complementarità sessuale e della coppia. Il Soggetto Imprevisto si precisa dunque nella figura della donna clitoridea, di colei che non accetta il "modello vaginale"<sup>5</sup>, origine prima della voluttuosa passività femminile, un modello imposto dal maschio e dal quale discendono, per la donna, "la rinuncia e la sottomissione come caratteristiche del suo essere"<sup>6</sup>.

Dall'interrogarsi sulla sessualità, sul godimento femminile e sulle sue infinite rifrazioni sociali ed esistenziali (e già politiche) nasce la donna clitoridea, che ha coscienza della propria e autonoma sessualità e che osa pensare l'impensato, abbandonando le sponde sicure ma anguste della femminilità consentita e scommettendo, senza alcuna certezza di riuscita, su nuovi modi di stare nel mondo. La clitoridea non ha niente a che fare con la donna emancipata, che invero conferma, con una rinnovata disponibilità che potremmo definire sportiva, l'ordine patriarcale, dando "all'uomo il confort di regolare la sua emotività su quella di lui, la sua esigenza su quella di lui, la sua versione dei fatti su quella di lui [...] [uccidendo] così la sua autenticità nell'illusione di non essere sconfitta"<sup>7</sup>. Né si deve immaginarla come una donna liberata, trionfante e pacificata nel potersi affermare autonomamente nel mondo. Certo, nelle parole di Lonzi riverbera l'eco di una gioia assertiva, di un entusiasmo forte, che deriva dall'esperienza vissuta nel gruppo di Rivolta Femminile<sup>8</sup>, dal ritrovarsi insieme tra donne e riconoscersi diverse, la gioia di quella "festa"<sup>9</sup> che il femminismo è stato per molte. Ma il percorso dell'autocoscienza, nella sua completa estraneità all'ideologia (e alle sue saldezze), è impervio e doloroso, addirittura crudele nella ricerca di autenticità di cui si sostanzia. Il disconoscimento dei ruoli e dei comportamenti autorizzati dal patriarcato – disconoscimento che affonda le sue radici nei corpi e nella concretezza delle esistenze – provoca crisi profonde, genera "ogni sorta di sbandamento rispetto alla norma"<sup>10</sup>, e un senso indicibile di estraneità. Sono donne che non hanno più un posto nel mondo maschile, ormai smascherato e riconosciuto come invivibile, e che nel loro porsi come soggetto, come coscienza sessuata, reclamano rapporti umani soddisfacenti, all'altezza dei loro desideri:

Io ho basato la mia vita sui rapporti umani, [...] sono stata innamorata di uomini e di donne e da questi amori ho avuto molte rivelazioni. [...] La mia tendenza è di riportare gli amori alla condotta dei rapporti umani, o di alzare questi ultimi agli stati di amore. Anzi, è proprio questo

## SPECIALE

che cerco: mi piace costellare i rapporti di punti luminosi e di spasmi impercettibili. *L'intensità continuamente perduta e ritrovata*<sup>11</sup>.

Con questa intensità si misurano nei gruppi di autocoscienza le relazioni fra donne; e a questa intensità, divenuta irrinunciabile, la clitoridea chiama l'uomo – giacché autonomia non significa rifiuto<sup>12</sup> – nella relazione amorosa, alzando continuamente la posta in gioco, mettendo in crisi il matrimonio e la coppia, le abitudini consolidate, i ruoli e i comportamenti tradizionali o, per meglio dire, ritenuti normali, *naturali*. Tirando le fila di una premessa forse eccessivamente lunga (per quanto niente affatto esaustiva) ma, credo, necessaria, vorrei esplicitare la domanda da cui scaturisce questo scritto; e dunque mi chiedo se sia possibile ravvisare sugli schermi italiani degli anni Sessanta le tracce, i segni visibili di questo nascente Soggetto Imprevisto, di queste donne mutanti e inquiete, irriducibili alla norma patriarcale, centrate come sono su se stesse, sul loro desiderio, sulla lieve materialità dei loro corpi.

### **Una sequenza di indizi**

Cercare figure, voci e architetture narrative capaci di anticipare o promettere la venuta al mondo del Soggetto Imprevisto si rivela subito un'operazione pericolosa, sospesa com'è fra il rischio di ridursi ad un repertorio manchevole e tendenzioso, e quello di perdersi in un esercizio di sovrainterpretazione. Occorre dunque muoversi con cautela e cominciare questa ricognizione – che non vuole essere rigida né definitiva – dichiarandone anzi tutto il carattere provvisorio, l'apertura al divenire di un'indagine al momento soltanto abbozzata. E al contempo è necessario osare, e accogliere le insidie di un percorso che muove dall'intuizione, luogo sicuro ma indifendibile, come una ricchezza possibile, puntando proprio sui limiti di una disanima scopertamente personale. Lontana dalla completezza, l'immaginaria sequenza di personaggi e situazioni che vorrei proporre si configura come una sommaria e ondivaga campionatura, non scevra, e anzi visibilmente segnata, dalla soggettività di chi guarda. Muoversi nel paesaggio frastagliato del cinema del decennio tentando di individuare gli indizi di un soggetto che ancora non esiste – e che per giunta si nomina di per sé imprevisto, e dunque in qualche misura imprevedibile – resta, nonostante le cautele appena espresse, un percorso difficile. Difficoltà che è irrobustita dal potente convincimento dell'inenarrabilità del desiderio e della sessualità femminile, per la loro natura labile e oscura, postulata proprio da quei padri della psicanalisi contestati energicamente dal femminismo.

### **Il film inchiesta**

Non sorprende, quindi, iniziare registrando l'assenza del desiderio femminile in un film che invece, programmaticamente, intendeva farne il suo centro, vale a dire *Le italiane e l'amore* (1961). L'inchiesta zavattiniana, com'è noto, coinvolge undici registi e muove dal successo clamoroso di un libro pubblicato qualche anno prima da Gabriela Parca<sup>13</sup>, che aveva scandagliato le rubriche di "Piccola posta" dei periodici femminili, svelando le inquietudini sentimentali e sessuali delle lettrici. La fortuna del volume è da mettere in relazione con la spiazzante verità di questa moltitudine di donne che, protette dalle rassicuranti consuetudini della stampa rosa, hanno preso parola per dire di sé, dei patimenti e delle miserie della loro intimità. Portate sullo schermo queste medesime parole risuonano di una nota doppiamente falsa virando da un lato verso l'ideologia – già in parte rilevabile nel lavoro di Parca – e dall'altro verso il romanzesco cinematografico. Difatti gli episodi che formano il film, che pure è costruito con le intenzioni migliori, sono sorretti da un'impalcatura ideologica così massiccia da appiattare ogni traccia di quella libertà che, sebbene con molti ed evidenti limiti, abitava le rubriche di corrispondenza. Il calco vitale di corpi pulsanti presente nelle grafie stentate delle lettrici si disperde nell'inquadratura, che diviene spazio rivendicativo e normante, a tratti persino medicalizzato come mostra l'episodio *Ragazze madri* di Nelo

**SPECIALE** Risi. La pellicola traduce le lettere in termini di protesta, di diritti, di leggi paritarie ma esclude dal suo orizzonte il godimento e la soggettività femminile. Le donne di cui raccontano le brevi storie sono tutte, variamente, schiacciate dal desiderio maschile: ne sono vittime sia nelle pieghe doloranti dei loro vissuti, sia negli echi delle ingiustizie che lamentano. Ma soprattutto a schiacciarle è la lingua del cinema, che le mette in scena attraverso i codici forti del racconto di genere, ritagliandone la soggettività a misura di schermo e inserendo la novità di quelle voci nei modi consueti e addomesticati del *récit* tradizionale. Non stupisce dunque la presenza massiccia del melodramma, che si percepisce in quasi tutti gli episodi ed emerge con più forza, mi pare, in *La sfregiata* di Piero Nelli, che è una ripresa quasi letterale di *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915) con la corsa a perdifiato, eppure vana, nei vicoli napoletani e la lama che deturpa il volto, per gelosia e brama di possesso; e in *La prova d'amore* di Gian Vittorio Baldi, che condensa le trame di seduzione e di abbandono del *mélo* popolare, col suo carico di pathos e di lacrimoso avvertimento. Né mancano i toni disincantati e grotteschi della commedia: li vediamo in *L'infedeltà coniugale* di Marco Ferreri, che inscena un doppio adulterio celato dalle apparenze di una famigliola felice; e in *Il successo* di Giulio Macchi, che prende di mira le illusioni di molte ragazze attratte dalla chimera del cinema e della canzone.

Il modello dell'inchiesta, per lo meno nel cinema degli anni Sessanta, appare inadeguato a raccontare il desiderio femminile e possiamo trovarne sicura conferma nel successivo (e splendente) *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1965). Il documentario, che diversamente dalla pellicola appena descritta non si mescola con gli schemi del film di finzione, sceglie una chiave poetica e insieme politica, ma si dispiega come un'eterodossa analisi marxiana e di classe, che permane anche nel dialogo con Oriana Fallaci, Adele Cambria e Camilla Cederna, che incarnano la figura, niente affatto impreveduta, come si è osservato poco sopra, di donne emancipate e, in senso lato, moderne.

### ***La commedia all'italiana***

Guardando al genere più florido della produzione nazionale del periodo, sebbene marcatamente segnato dai corpi e dagli sguardi del maschio, in sporadici casi si attesta la presenza di donne notevoli, diverse, che guadagnano per così dire il primo piano, ponendo in qualche modo il punto di vista femminile. Penso, per prima, alla protagonista di *La visita* (Antonio Pietrangeli, 1963), Pina (Sandra Milo), che ha tutte le apparenze della femminilità tradizionale e addirittura sembra uscita "da *La Grande Enciclopedia della Donna*, summa di diktat domestico-misogini prodotta proprio negli anni Sessanta"<sup>14</sup>. Sorta di super femmina, in un eccesso ai limiti della caricatura enfatizzato dagli ampi e posticci fianchi, Pina si è fatta largo nel mondo maschile: lavora come contabile, gestisce con successo il suo denaro, e ha una posizione moderatamente agiata, che le consente di accedere alle voghe e ai consumi moderni. E parimenti segnata dalla modernità è anche la (tardiva) strategia che sceglie per trovarsi un marito, dal momento che la relazione con Renato (Gastone Moschin), un uomo sposato, non le basta più. Così, attraverso un annuncio a scopo matrimoniale, conosce Adolfo (Francois Périer), il viscido libraio romano che, dopo un asettico e formale scambio di missive, va a farle visita (fig. 1). L'incontro in presenza, ben lungi dall'avvicinare i due a un futuro coniugale, mette a nudo la pochezza dell'uomo, che si rivela un condensato, anche lui ai limiti della caricatura, delle peggiori tare maschili, una specie di "antologia vivente del maschio prevaricatore"<sup>15</sup>. L'attitudine sorniona e insieme predatoria del personaggio di Périer – percepibile fin nei tratti fisiognomici, nella mollezza aquilina del volto e nella goffaggine un po' grossolana degli arti –, è testimoniata dalla camera che mette in scena il suo sguardo assegnandogli soggettive prensili, per così dire, che spiano la casa e il corpo di Pina soppesandone le attrattive. Al termine di una giornata per tanti versi imbarazzante, si giunge all'inevitabile scontro, inscritto e atteso fin dalle premesse. Pina smaschera l'uomo, ne stana le patetiche meschinità costringendolo alla resa, all'ammissione della sua miseria umana. Ma le maschere cadono per entrambi e il desiderio di lei, che poteva avere le parvenze dell'autonomia, si rivela invero inautentico, incapace com'è di sfuggire

**SPECIALE** alle lusinghe della rassicurazione. In questo senso si può leggere, mi pare, il coito che si consuma nel finale a sancire le loro rispettive solitudini: non un segno della libertà di Pina ma al contrario la conferma del suo mancato affrancamento dall'ordine patriarcale, dal dettato di accoglienza e di perdono delle manchevolezze maschili al quale le donne sono tenute. Il personaggio di Milo raggiunge un inusitato protagonismo (sua è l'ultima parola) e si spinge ai limiti dell'agire femminile, emancipandosi nel lavoro e nelle relazioni, ma senza mai oltrepassare la soglia dell'imprevisto, rispettando di fatto uno schema consolidato.



Fig. 1

Ad una riflessione analoga si presta la giovanissima Ivana, interpretata da Isabella Rey, in *La bambolona* (Franco Giraldi, 1968). Il film, tratto dall'omonimo romanzo di Alba de Céspedes<sup>16</sup>, mette in scena l'arguzia insospettabile di una procace ragazzina presentata all'inizio come tarda, ai limiti della insipienza, quasi intorpidita nelle pieghe del suo corpo. Lo sviluppo del racconto la rivela, invece, abile manipolatrice capace di mettere in scacco il protagonista, un rampante avvocato privo di scrupoli impersonato da Ugo Tognazzi. Sarà lei, infatti, proprio come Pina, ad avere l'ultima parola. Uomo cinico e di successo, l'avvocato Giulio Brogginì è irrimediabilmente affascinato da una creatura che appare, ai suoi occhi, puro corpo, sensualità assoluta e inconsapevole: una magnifica preda. Vuole assolutamente possederla, come mostrano le sue azioni, i continui pedinamenti, e l'insistenza a dir poco voyeuristica del suo sguardo. Progetta quindi di approfittare della (supposta) ingenuità di Ivana e della sua inferiorità di classe, ma si trova alla fine giocato dalla scaltrezza di lei, che riesce, con l'inganno, a sfuggirgli e a fargli sborsare la bella cifra di un milione. La ragazza, come spiega al protagonista nell'epilogo, destina quei denari all'acquisto di un'auto per il suo fidanzato, per scorrazzare nella città facendosi beffa dell'esperto avvocato. Anche qui il successo, pur clamoroso, del personaggio femminile persegue la strada del consumo, dell'accesso alle merci e al benessere, e insieme quella della complementarità e dell'obbedienza alle consuetudini di coppia, come testimonia il colpo di clacson del fidanzato che, geloso, interrompe il colloquio con Giulio richiamandola a sé (e all'ordine). Un richiamo al quale Ivana subito risponde. Quanto di misterioso, di intimamente legato all'oscura carnalità dell'adolescente – che nelle pagine di de Céspedes è propriamente *carne pensante*, e in questo senso già partecipa della

**SPECIALE** radicalità del Soggetto Imprevisto – nel film scompare, lasciando il campo alla visione allucinata di un desiderio maschile vorace e ridicolo. In fondo non c'è nulla di veramente nuovo in Ivana e nelle altre donne della commedia all'italiana: anche quando hanno la meglio sull'uomo, riescono tutt'al più ad assicurarsi una sistemazione migliore nell'orizzonte dei ruoli consentiti, magari confortate dalle comodità dei *ménage* moderni, attestandosi come mogli furbe e infedeli, amanti astute o donne emancipate. Concludendo, almeno provvisoriamente, si può osservare come nel genere forte della produzione nostrana allo sgretolamento della soggettività dell'uomo, alla sua sconfitta, non corrisponda l'affermazione di figure femminili pericolosamente mutanti rispetto all'ordine patriarcale. Né poteva essere diversamente giacché il Soggetto Imprevisto viene al mondo non attraverso una resa dei conti, una presa di potere riconducibile alla dialettica servo/padrone tutta interna al mondo maschile ma, al contrario, sottraendosi, negandone l'assolutezza: "Le esigenze che [...] [esso] viene chiarendosi non implicano una antitesi, ma un *muoversi su un altro piano*"<sup>17</sup>.

### ***Il melodramma***

Dopo il successo fragoroso e invasivo conosciuto nel decennio precedente, in particolare nella sua declinazione popolare e *larmoyant*, il melodramma nel cinema degli anni Sessanta sembra ritrarsi e quasi condensarsi nei modi di una produzione minoritaria, addirittura d'élite, legandosi allo sguardo e alla propensione alla messa in scena di autori raffinati e colti<sup>18</sup>. Anche in ragione di questo notevole mutamento, occorre puntare l'attenzione sul *mélo*, genere tradizionalmente segnato dalla passionalità femminile, dove le fattezze del Soggetto Imprevisto che andiamo cercando cominciano a prendere forma e spessore. Una considerazione quasi scontata se pensiamo, sulla scorta di Simone de Beauvoir<sup>19</sup>, ai legami delle infelici in amore con quelle donne che non hanno dimenticato le bambine volitive che sono state un tempo e hanno rifiutato l'addomesticamento, l'educazione alla passività e alla rinuncia alla quale le fanciulle vengono sottoposte nell'adolescenza. Mancando questo "viatico alla realtà", in un certo senso esse non sono pienamente donne, o meglio, non lo sono nel modo consueto. Non sanno diventare buone mogli e sovente sono madri inette o inadeguate; non si sentono a proprio agio neppure nelle vesti dell'amante, poiché anche lo schema (solo apparentemente) più trasgressivo della "donna perduta" respinge il loro eccesso. Così stentano a trovare il proprio ruolo o ad accettare quello che viene loro assegnato nel mondo reale (maschile), scommettendo, spesso sventatamente e sempre sulla loro pelle, sull'impossibile. E votata all'impossibile appare Nadia (Annie Girardot), che crede di poter cambiare la sua esistenza di prostituta attraverso l'amore di Rocco (Alain Delon), nella gelida e fiammeggiante tessitura del melodramma sociale che apre il decennio (*Rocco e i suoi fratelli* [Luchino Visconti, 1960]). La trama è troppo nota per essere riportata, ma vorrei soffermarmi su alcuni momenti segnati dalla comparsa di un desiderio femminile imprevedibile, irriducibile alla realtà, che viene disatteso e ricondotto ferocemente all'ordine. Mi riferisco non già alla livida sequenza dello stupro alla Bovisa, ad opera di Simone (Renato Salvatori), ma al successivo confronto fra Nadia e Rocco, incorniciato dai pinnacoli gotici del Duomo di Milano. Lei, disperatamente, lo chiama a una relazione diversa, più umana, sfidando la violenza e le convenzioni di un mondo che riconosce come invivibile; lui, chiuso in una rigidità atavica, non sa ascoltarla, è incapace di capire e non può corrisponderle. Oltre le parole che punteggiano il dialogo, il venir meno del protagonista emerge soprattutto grazie alla recitazione e a una strategia di messa in quadro che ne evidenzia lo sguardo manchevole: la camera mostra Rocco che abbassa gli occhi, guarda di lato, si ritrae dal contatto visivo con Nadia. L'azione della macchina da presa, che sovrasta lievemente i personaggi, si dispiega in una sapiente scelta di continuità privilegiando il *long take* ed evitando la reciprocità del campo e controcampo, come a dire, figurativamente, la radicale incomunicabilità fra protagonisti. Il confronto raggiunge l'apice nello spazio della balconata, nella campitura vuota di un arco che li divide, esprimendo il senso di una distanza fatta d'aria e di vuoto, ma incolmabile. La *differenza* posta dalla donna non ha ancora il carattere dell'autonomia e punta

**SPECIALE** sull'appoggio dell'uomo, al quale affida le sue speranze di liberazione, la possibilità di affrancarsi da un destino che altri hanno scritto per lei. Inascoltata e forse inudibile, la voce di Nadia comincia a spegnersi qui, fra i marmi della Cattedrale, di fronte all'implacabile durezza di Rocco. Sarà il pugnale di Simone a concluderne la traiettoria nelle acque fangose dell'Idroscalo, riducendola al silenzio e facendola sparire dal mondo "in quanto voce femminile"<sup>20</sup>.

Lontana dagli esiti tragici del personaggio di Girardot, eppure partecipe di un analogo e forse ancor più forte carattere imprevisto, appare Gina (Adriana Asti), la giovane e affascinante zia di *Prima della rivoluzione* (Bernardo Bertolucci, 1964) (fig. 2). Arriva nella placida Parma su consiglio del suo psicanalista, spinta "dalla medicina della noia", come dice lei, e si innamora – prima per gioco, ma un gioco che sa subito farsi crudele – di suo nipote Fabrizio (Francesco Barilli). La loro storia comincia con il "facciamo per finta" dei bambini, e la dimensione dell'infanzia – con le sue promesse di autonomia, pienezza, stupita scoperta del mondo – accompagna il percorso di Gina per tutto il racconto. Lei è una donna che esplora il paesaggio della città e delle campagne circostanti, sospeso fra poesia e consumo, come quello delle relazioni, cercando di venire a capo di ciò che più le sta a cuore, ossia le persone, gli altri, i rapporti umani. Ma i rapporti che le interessano stanno al di fuori dello schema patriarcale: "Io li odio gli uomini, con le loro donne, i loro figli, le loro famiglie! Tu mi piaci perché non sei ancora un uomo", dice a Fabrizio, con enfasi sui pronomi possessivi. Del ragazzo ama soprattutto le incertezze, quella tenace scontentezza delle cose, tipicamente borghese, che lui cerca di strutturare nella ribellione e nella militanza comunista. Invece l'ideologia non ha presa su Gina, che propriamente sta altrove, come mostra la sequenza a casa di Cesare (Morando Morandini), solido intellettuale e mentore di Fabrizio. In un dialogo che sembra preconizzare la critica femminista al marxismo<sup>21</sup>, la donna risponde ai grandi cambiamenti della Storia con la mossa spiazzante del partire da sé, ponendosi come soggetto altro, impensato e impensabile all'interno del nuovo ordine perseguito dal materialismo storico: "Non so che farmene del vostro ordine. La vita non è ordine e guai se lo fosse", afferma con energia. L'intera scena è costruita attorno alla *differenza* di Gina: all'inizio, in due lunghe inquadrature, la macchina da presa la lascia fuori fuoco con una scelta di lenti che la rende imprevedibile allo sguardo, un enigma, un corpo estraneo nello spazio marcato dall'amicizia maschile. Lungo tutto il film, invero, Gina sembra sfuggire



Fig. 2

**SPECIALE** alla cinepresa, sottraendosi al suo sguardo così come si sottrae al controllo e alla gelosia di Fabrizio, che non riesce a capirla e, soprattutto, ad accettare la modalità esplorativa del suo desiderio. Un desiderio che la fa muovere a tentoni, a tratti maldestramente, come accade con lo sconosciuto abbordato per strada. Nel vivere le relazioni amorose oltre le regole, le convenzioni e finanche i tabù sondandone i limiti, Gina intraprende un percorso arduo e doloroso che sente come necessario: è un cammino condotto all'estremo, con insistenza nevrotica. Le sue lacrime, mescolate e confuse nell'epilogo alla gioiosa commozione delle altre donne per il matrimonio "buono e giusto" di Fabrizio e Clelia, sono segno di una ferita profonda che scava ben al di là della passionalità *mélo*. Difatti il personaggio interpretato da Asti forza l'orizzonte melodrammatico alla ricerca della sua libertà – proprio come fa Bertolucci rispetto al canone cinematografico –, costellando il suo agire di parole e gesti inauditi, sconcertanti, che si disseminano sullo schermo come segni di una soggettività femminile nuova, ancora forse imprecisa, ma già dirompente.

### **Fuori dal canone**

Complessa e tragica, pronta infine a un salto letale, appare Adriana (Stefania Sandrelli) in *Io la conosco bene* (Antonio Pietrangeli, 1965), un film bellissimo e feroce, ma non privo di una indicibile tenerezza, che sarebbe arduo collocare entro i codici di genere. Commedia amara o dramma del ridicolo, ciò che in ogni caso emerge è la personalità della protagonista, una ragazza che, come tante, è arrivata a Roma dalla remota provincia toscana, attratta dal sogno del cinema. Nella tessitura mossa di un racconto già interamente pervaso dalla modernità, si inanellano le più disparate occorrenze delle umiliazioni subite da Adriana, sempre fraintesa e sempre fuori luogo, che la porteranno a gettarsi dalla finestra del suo appartamento romano. Sradicata dalla dimensione arcaica e ancora rurale della famiglia d'origine, scansando istintivamente i ruoli convenzionali della mantenuta o della prostituta, la ragazza si muove nella metropoli appoggiandosi soltanto alla sua ingenuità, disegnando percorsi inediti, non rubricabili negli orizzonti codificati delle esistenze femminili. Incapace di astuzie, non sa sfruttare la sua fresca bellezza per farsi largo nella corsa al successo, ma, al contrario, viene sfruttata e derisa. Lo sottolinea Barbara (Karin Dor), l'amica più avveduta ed esperta, che non capisce la sua condotta, il suo passare da un amore all'altro senza alcun senso dell'opportunità e delle convenienze. Difatti lei incontra molti uomini, giacché anzi tutto è sostenuta da un potente desiderio di vivere e di mettersi in relazione con gli altri: questo è il suo modo di amare e di conoscere il circostante, accogliendo i rischi di un'intimità pericolosa e fuori dalla norma.

In un mondo che ammette soltanto la logica dello scambio e del profitto, la ragazza si permette di coltivare rapporti liberi, che assumono la forma del dono, di una gratuità fiduciosa che non fa questioni di prezzo, ma che tuttavia non trova corrispondenza né reciprocità. Impossibile racchiuderla in una definizione statica: la sua soggettività è un dato opaco e mobile, che si percepisce fortemente, ma che si stenta a mettere a fuoco. Certo non ci riesce Fausto (Joachim Fuchsberger), lo scrittore che prima se la porta a letto e poi ne costruisce un ritratto cinico e cattivo, da inserire forse in un prossimo romanzo, descrivendola come una creatura inerte e incostante, che non sa pensare a nulla, nemmeno a se stessa: una donna amorale che "non è nemmeno una puttana". Né tanto meno ci riesce il cinema, che le riserva la più feroce delle mortificazioni, inferta per di più nella sala gremita dell'Eurocine, dove inizialmente aveva lavorato, con scarsa convinzione, come maschera. Così la vediamo apparire sul grande schermo in un'intervista intitolata *Un volto nuovo*, esposta nelle attualità cinematografiche in guisa di un'arrivista un po' tonta e disposta a tutto. Tagliate e montate ad arte, le innocenti parole di Adriana divengono stupide e licenziose, precipitandola nella farsa boccaccesca; sullo schermo, attraverso la ripetizione della stessa inquadratura e la sua progressiva accelerazione, il corpo della ragazza risulta trasformato in marionetta, in una sorta di automa di carne che suscita risate fragorose e taglienti. Infine, il dettaglio sulla calza bucata, enfatizzato da un colpo di zoom e dalla voce over che ne sottolinea ironicamente l'eleganza,

**SPECIALE** cancella del tutto Adriana, la riduce al *nonsense* delle comiche. La sequenza del Cinegiornale, segnata da uno sguardo convenzionale, appare in netta antitesi col resto del film, dove la cinepresa di Pietrangeli osserva con incantata e inquieta attenzione il personaggio femminile, e proprio il confronto fra le due differenti opzioni espressive pone una questione più ampia. Mi pare, infatti, che il brano appena descritto renda conto, ben oltre il caso specifico, del rapporto fra cinema e Soggetto Imprevisto: lo spazio poroso dell'inquadratura, quando è limitato dai modi della rappresentazione istituzionale, si rivela inadeguato ad accogliere l'autenticità di una donna in divenire, con le sue indecisioni e cogenti contraddizioni, così come il linguaggio cinematografico, se declinato rigidamente nei codici di genere, è incapace a raccontarla.

### ***Il Soggetto Imprevisto e la "tetralogia dei sentimenti"***

Non meraviglia, dunque, cogliere i segni più evidenti del Soggetto Imprevisto nella visione allargata e problematica delle inquadrature di Michelangelo Antonioni, nel suo "formalismo conoscitivo"<sup>22</sup> e nella temporalità *altra*, slegata dai dettami del *récit*, che sostanzia il suo cinema. Nella cosiddetta "tetralogia dei sentimenti" la centralità dei personaggi femminili<sup>23</sup>, che sono personaggi-guida ai quali il narratore "ha attribuito il proprio 'modo di guardare'"<sup>24</sup>, è un dato evidente che si dispiega anzi tutto nella loro eccezionale capacità di percepire i fenomeni, di *sentire* il mondo, di rappresentarne la crisi<sup>25</sup>. Le protagoniste, osservate nei loro comportamenti esteriori, nell'opacità di azioni che appaiono incongrue e immotivate, portano sullo schermo le tracce di esistenze femminili inconciliabili con la scena patriarcale. In questa prospettiva, mi pare, si può leggere la scomparsa di Anna (Lea Massari) in *L'avventura* (1960), che si sottrae in modo definitivo e misterioso al desiderio del fidanzato e alle aspettative del padre. Nella stessa direzione si muovono Lidia (Jeanne Moreau) in *La notte* (1961), che rompe con la complicità della coppia e viene meno alla celebrazione della creatività maschile, negandosi alla presentazione del libro di Giovanni (Marcello Mastroianni), e mancando di appoggiarlo nel rapporto con l'industriale; e Giuliana (Monica Vitti) in *Il deserto rosso* (1964) che, pur nevroticamente, si allontana dal dettato della coniugalità e della maternità tradizionali, cercando invano di fronteggiare la pochezza dei rapporti umani circostanti. Infine, pervasa dal dubbio e dal senso di una vaga infelicità appare Vittoria (ancora Vitti) in *L'eclisse* (1962), che abbandona la stabilità di una relazione conveniente scegliendo di esplorare un paesaggio emozionale mobile e incerto, contrapponendo al tempo del denaro e della produzione una temporalità nomade<sup>26</sup>, che si compone di attimi sospesi e imperdibili, disseminando la sua vocazione alla contemplazione estetica lungo l'intero arco del film.

Indagare la presenza del Soggetto Imprevisto nella tetralogia (e nel cinema) di Antonioni mi sembra un'operazione necessaria e, però, estremamente complessa, tanto che queste poche righe possono offrirne tutt'al più un cominciamento, un auspicio e forse una promessa. Mi limiterò dunque a segnalare alcuni punti nodali, tentando di far emergere i momenti più forti e significativi di questa soggettività in azione, soffermandomi soltanto su *L'avventura*. Nel film, l'attitudine documentaria, quasi scientifica, della cinepresa rileva l'esistenza di due donne diverse, fuori dalla norma, poste ai vertici di un peculiare triangolo amoroso. Al di là della ricorrenza del tema – scelto più volte da Antonioni quale oggetto della sua personale indagine sulla realtà, campione di quella dissipazione sentimentale "colta nei suoi modi di manifestazione esterna, dunque filmabile"<sup>27</sup> –, la relazione che stringe Anna, Claudia (Vitti) e Sandro (Gabriele Ferzetti) sembra illustrare le traiettorie possibili di una nuova e imprevedibile soggettività femminile. Il personaggio interpretato da Lea Massari è pervaso dalla radicalità della clitoridea: fin dal principio è caratterizzata da un'ineliminabile autonomia, che certo non trova corrispondenza né risonanza nelle banali attenzioni del fidanzato, proiettato in un futuro matrimoniale che, soltanto lui, ritiene risolutivo. Con Sandro la donna cerca il piacere, come testimonia la scena del loro primo incontro – e già nel riquadro assoluto della finestra, nel fondo dell'inquadratura, balugina la figura di Claudia; ma

**SPECIALE** alla fine il contatto amoroso non muta la scontentezza, l'insoddisfazione di lei, che appare addirittura più netta, come rafforzata dalle sensazioni di un corpo che non mente. Anna, nel successivo confronto fra le rocce dell'isolotto (fig. 3), tenta di spiegare a Sandro il suo desiderio e la sua crisi, la necessità di separarsi da lui: "L'idea di perderti mi fa malissimo. Eppure non ti sento più", gli dice, cercando caparbiamente di portarlo a riflettere sul loro stare insieme. Ma l'uomo non sa risponderle se non con il suo affetto impreciso: non è disponibile, e forse neppure capace, a seguirla nel difficile percorso sentimentale, tortuoso fino alla contraddizione, che lei di fatto incarna. Nell'orizzonte dei rapporti convenzionali – ricordo, di passaggio, che *L'avventura* compone una sorta di paradigma della coppia eterosessuale, ritratta nella mestizia e nelle ipocrisie del matrimonio, dell'adulterio e dell'indifferenza<sup>28</sup> – non c'è posto per una donna che si pone come coscienza; Anna non può che sparire, trasponendo la sua soggettività impreveduta nel segno definitivo dell'assenza, della mancanza assoluta: manca al mondo per non venir meno a se stessa. La splendida sequenza della ricerca della ragazza fra le rocce aspre e il vento impetuoso di Lisca Bianca documenta infine questa assenza, registrando, a partire dal dato fenomenico, la sparizione di Anna e con essa l'impossibilità di esserci del Soggetto Imprevisto. Si ispessisce qui, proprio in questa soggettività che si avverte come mancante, la sostanza problematica dello sguardo di Antonioni, la sua attitudine a porsi di fronte alle cose e al mondo "come ad una realtà da decifrare"<sup>29</sup> accogliendone il mistero e l'interrogazione.



Fig. 3

Con analoga attenzione la cinepresa segue Claudia scrutandone i gesti e il volto, nel suo vagare alla ricerca dell'amica, il cui fantasma viene presto rimpiazzato dal solido corpo di Sandro e dal cogente senso di colpa che accompagna il desiderio di lei. Il personaggio di Vitti partecipa a suo modo dell'irrequietezza di Anna, alla quale la lega una persistente complicità, e vive con tormento l'amore con Sandro, soprattutto quando lui propriamente la sostituisce alla fidanzata scomparsa, proponendole il matrimonio. Lo schema è noto: là dove una donna si sottrae e viene meno alle richieste dell'uomo, ne compare un'altra, disposta ad accettare le sue condizioni, ripristinando l'ordine patriarcale<sup>30</sup>. Claudia,

**SPECIALE** tuttavia, in questa successione non è passiva e, pur scegliendo la strada della mediazione, tiene Sandro al difficile, lo interroga sull'autenticità dei suoi sentimenti, lo incalza con domande continue: proprio come Anna, è una donna che fa problema. L'uomo impersonato da Ferzetti non trova in lei adeguato sostegno né sufficiente consolazione, e non smette di cercare altrove, come testimonia la scena della festa al San Domenico Palace di Taormina. Sandro si aggira nella sala con un fare predatorio, appoggiando gli occhi su donne che appaiono disponibili e rispondono al suo sguardo. Ciò che cerca, forse inconsciamente, appare nella forma allegorica della *Carità Romana*, in un dipinto appeso nel salone dell'Hotel di fronte al quale la cinepresa si sofferma; vi è raffigurata, seguendo un'iconografia assai in voga fino al Settecento<sup>31</sup>, una donna giovane e bella che, volgendo il capo di lato, senza guardarlo, allatta un vecchio. Nel suo andamento libero e continuo la macchina da presa indugia su questa figura e in qualche modo la sottrae alla narrazione iconografica, ne registra la brutta concretezza, il dato filmabile, scoprendone un senso *altro* e disturbante, innaturale: in fondo si tratta di un uomo che succhia la linfa vitale da una donna, che la depaupera delle sue risorse più preziose e intime. Nel percorso scomposto di Sandro, nel suo cercare appoggio prima in Anna e poi in Claudia e anche nella blanda consolazione che trae dalla prostituta, si può ravvisare, mi pare, un'analoga e vampiresca ricerca di nutrimento, di sostentamento. Nell'epilogo l'uomo, dopo che Claudia ne ha scoperto il tradimento, è svelato in questa sua debolezza rapace e ridicola, che la donna, come la macchina da presa, registra come dato di realtà. Non credo che la carezza finale sia da intendere nel senso di un materno e risolutivo perdono da parte del personaggio femminile, giacché il racconto non si chiude con uno scioglimento, ma resta aperto su una situazione sospesa, sul desiderio di Claudia di provare ancora, di chiamarlo ancora alle difficoltà di una relazione diversa, interamente da costruire. L'ultima inquadratura – con la donna in piedi, la mano appoggiata dolcemente sulla nuca di lui, contro il cielo di un'alba lattiginosa<sup>32</sup> – non è un sigillo finale, ma il segno di un processo appena innescato, della comparsa di una soggettività femminile mobile, colta nel mistero del suo divenire. Così, questo breve viaggio nel cinema italiano degli anni Sessanta si conclude osservando come l'attitudine problematica della visione di Antonioni, la propensione del suo sguardo a rimanere esterno, declinandosi nella "forma filmica dell'attenzione"<sup>33</sup>, si riveli lo strumento più adeguato e preciso per raccontare la venuta al mondo del Soggetto Imprevisto.

Lucia Cardone

## Note

1. Carla Lonzi, "Sputiamo su Hegel" (1970), in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, pp. 60-61 (il corsivo è nel testo).
2. *Ibidem*.
3. Carla Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale" (1971), in Ead., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, cit., pp. 77-140.
4. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, p. 40.
5. Non posso qui soffermarmi su questa fondante distinzione. In breve e schematicamente, la donna vaginale è colei che risolve la sua sessualità nel coito, senza porsi come soggetto autonomo, subordinando il suo godimento (e il suo modo di stare nel mondo) a quello del maschio. La clitoridea, invece, si pone come sesso (e da qui come soggetto) autonomo, riconoscendo la clitoride come luogo specifico del piacere femminile. Cfr. Carla Lonzi, *La donna clitoridea e la donna vaginale*, cit.
6. *Ivi*, p. 79.
7. *Ivi*, p. 100.
8. Per un approfondimento di Lonzi e del gruppo di Rivolta Femminile, trattati qui in maniera succinta, cfr. Maria Luisa Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano 1990.

- SPECIALE** 9. “Quando è apparsa la possibilità di un movimento di donne ho sentito che avevo tutto pronto da offrire (...) così sono arrivata al femminismo che è stata la mia festa”. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, cit., pp. 43-44.
10. Carla Lonzi, “La donna clitoridea e la donna vaginale”, cit., p. 114.
11. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, cit., p. 1228 (il corsivo è mio).
12. Cfr. Carla Lonzi, “La donna clitoridea e la donna vaginale”, cit., p. 100.
3. Gabriella Parca, *Le italiane si confessano*, Parenti Editore, Firenze 1959.
14. Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010, p. 92.
5. *Ivi*, p. 94.
6. Alba de Céspedes, *La bambolona*, Mondadori, Milano 1967.
7. Carla Lonzi, “Sputiamo su Hegel”, cit., p. 54 (il corsivo è nel testo).
8. Su questo, mi sia consentito rimandare al mio *Melodramma*, Il Castoro 2012.
9. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Éditions Gallimard, Paris 1949 (trad. it. *Il secondo sesso*, Il Saggiatore, Milano 1961).
20. Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, cit., p. 1188.
21. Cfr. Carla Lonzi, “Sputiamo su Hegel”, cit., pp. 22-4, pp. 39-40.
22. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, Bulzoni, Roma 1973, p. 21 e passim.
23. Fra l'altro, la severità dei giudizi riservati ai film è stata messa in relazione a questo protagonismo e ai timori del patriarcato rispetto alla dirompenza del corpo femminile. Cfr. Marga Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, Palgrave MacMillan, New York, 2010, pp. 119-120.
24. Lorenzo Cuccu, *Antonioni. Il discorso dello sguardo. Da Blow up a Identificazione di una donna*, ETS, Pisa 1997, p. 35.
25. Cfr. Aldo Carotenuto, “La donna come specchio profondo della crisi”, in *Maschile e femminile nel cinema di Antonioni*, Atti del Convegno 18 giugno 1994, Comune di Chiavari, Chiavari 1996, pp. 15-21.
26. Sul nomadismo dei personaggi femminili di Antonioni e sulla loro propensione a disegnare mappe del senso e degli affetti, attraverso i loro spostamenti e la circolazione del desiderio, cfr. Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture, and Film*, Verso, London-New York 2002 (trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2012, pp. 87-91).
27. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 184.
28. Cfr. Federico Vitella, *Michelangelo Antonioni. L'avventura*, Lindau, Torino 2010, pp. 161-164.
29. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 137.
30. Cfr. Carla Lonzi, *Armande sono io!*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1992, pp. 29-31.
31. Emblema della dedizione filiale, l'iconografia si riferisce alla storia di Pero che salva il padre Cimone, condannato a morire di fame, offrendogli il seno ancora turgido di latte. Cfr. Grazia Maria Fachechi, “L'iconografia della Caritas Romana dal Medioevo a Caravaggio”, in Renato Raffaelli, Roberto M. Danese, Settimio Lanciotti (a cura di), *Pietas e allattamento filiale: la vicenda, l'exemplum, l'iconografia*, Quattro Venti, Urbino 1997, pp. 227-245.
32. La composizione dell'inquadratura si avvicina peraltro alla figura dell'inclinazione proposta recentemente dal pensiero femminista. Cfr. Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013.
33. Lorenzo Cuccu, *La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*, cit., p. 201.

## SPECIALE “Ma oggi come te movi te piano per...” L’omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta

In Italia gli anni Sessanta, per quanto riguarda la sessualità, fanno da cerniera fra il decennio precedente, quando si erano già avviati i cambiamenti sociali più rilevanti<sup>1</sup>, e quello successivo, quando di questi cambiamenti si inizieranno a vedere dei risultati concreti sul piano ideologico e legislativo, oltreché culturale<sup>2</sup>. Tra il 1960 e il 1969 si assiste quindi a un’accelerazione di rivolgimenti già in atto, dapprima a causa della dolce vita romana e del miracolo economico, quindi delle rivolte giovanili con annessa rivoluzione sessuale. Sul piano dei discorsi ufficiali e di potere, tuttavia, generalmente resiste un atteggiamento di rifiuto ansioso, soprattutto per quanto riguarda l’omosessualità<sup>3</sup>. Il cambiamento, legato a pratiche fattuali più libere e diversificate di quanto questi discorsi lascino trasparire<sup>4</sup>, scorre come un fiume carsico: di tanto in tanto gli effetti affiorano in superficie, dove però a dominare sono ancora censure e reazioni conservatrici di politica, stampa e magistratura. Il cinema italiano si barcamena fra questi due estremi, perlopiù assecondando i luoghi comuni della vulgata ma tentando anche nuove mediazioni.

Una mappatura esaustiva delle rappresentazioni dell’omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta dovrebbe tenere conto di molti più aspetti, culturalmente rilevanti, di quanti ne possiamo prendere in considerazione qui: le negoziazioni con la censura, l’accoglienza della critica e il rapporto con le importazioni estere ne sono solo esempi. Dovendo procedere a un primo lavoro esplorativo, non possiamo che limitarci invece a un campionamento che metta a fuoco un aspetto preliminare, e cioè il modo in cui l’omosessualità nel cinema italiano si rapporta ai discorsi egemoni che la cultura le intesse intorno.

### ***Cronaca, scandali, complotti***

Lungo tutti gli anni Sessanta, il volume maggiore di discorsi sull’omosessualità è generato dalla cronaca nera. Il decennio si apre sullo scandalo dei cosiddetti “balletti verdi” di Brescia e si chiude con un altro caso che scuote l’opinione pubblica: il rapimento e la morte del piccolo Ermanno Lavorini<sup>5</sup>. L’atteggiamento della politica e della stampa è il medesimo in entrambi i casi, segno che sul piano formale nulla sembra essere cambiato: i giornali di sinistra, in particolare, nel 1960 cercano di demonizzare le feste bresciane in termini di corruzione di minori e pornografia, mentre nel 1969 si mostrano ancora convergenti con quelli conservatori al punto da favorire il depistaggio degli autori dell’omicidio, alcuni estremisti di destra cui risulta facile deviare i sospetti sulla comunità omosessuale di Viareggio<sup>6</sup>. In mezzo ai due scandali vi sono infiniti altri casi di cronaca che (insieme all’uscita di libri e film) sono pressoché gli unici pretesti per giustificare sulla stampa quotidiana incursioni nell’argomento, di norma con il supporto di un lessico ingiurioso. Un modo per far rientrare nel novero dell’illegalità ciò che in Italia illegale non è mai stato: al confino d’epoca fascista si sostituisce l’ansioso allarmismo (politicamente trasversale) del dopoguerra. Inevitabilmente, una simile visione si riflette anche nel cinema, al punto che è sufficiente collimare con essa per evitare qualsiasi noia con la censura democristiana – che pure all’inizio degli anni Sessanta si mostra particolarmente attiva e inventiva – e persino con la magistratura. Non si spiega altrimenti la sostanziale mancanza di scandalo rispetto alla seduzione di Simone da parte del manager Morini in *Rocco e i suoi fratelli* (Luchino Visconti, 1960). Se si considera la persecuzione del film messa in atto dal magistrato Carmelo Spagnuolo – infastidito persino dalla sequenza di affettività più solare mai realizzata da Visconti (il risveglio di Simone a casa di Nadia), per tacere di come avrebbe presto sfigurato *L’Arielda* di Giovanni Testori proprio a causa del protagonista omosessuale – l’indifferenza verso la scena in questione non può che leggersi come dimostrazione del fatto che le fosche connotazioni che vi applica il regista (mediante una fotografia contrastata, deformanti piani ravvicinati e una musica pseudoelettronica

**SPECIALE** che non ha altri riscontri nel film) ne fanno percepire come moralmente squalificato il contenuto<sup>7</sup>.

Diverso sarebbe stato probabilmente il caso se Visconti avesse tenuto fede al progetto iniziale di far culminare la decadenza di Simone proprio in una scena da “balletti verdi” (un’orgia finalizzata alla produzione di immagini pornografiche), così come era stata immaginata da Testori<sup>8</sup>. Lo scandalo vero e proprio viene in compenso citato in un altro film avverso all’illusione del boom, *La cuccagna* (Luciano Salce, 1962), evocato in *Anima nera* (Roberto Rossellini, 1962) e infine ricostruito ne “Il complesso della schiava nubiana”, episodio de *I complessi* (AA.VV., 1965). Ugo Tognazzi vi interpreta un burocrate democristiano, Gildo Beozzi, moralmente ineccepibile sino al punto da sacrificare la moglie a una non richiesta austerità. Quando però viene distribuito un film in cui la donna, prima del matrimonio, aveva interpretato una schiava in *déshabillé*, Gildo se ne fa ossessionare esponendosi sempre di più nel timore che qualcuno possa montare uno scandalo. Finisce così col cascare da una padella immaginaria in una brace reale quando, inseguendo persino il fotografo di scena per recuperare i negativi, si ritrova nel mezzo di una festa per omosessuali in una villa fuori Piacenza. L’arrivo della polizia risparmia i dettagli ma allo stesso tempo riporta l’innocuo ritrovamento nel novero della criminalità, fornendo anche il pretesto per un’illuminazione oltremodo connotativa (solo i fari dei poliziotti lasciano infatti intravedere il panico, tramite forti contrasti e violenti controluce). Gildo finisce così su tutti i giornali e per un politico (soprattutto conservatore) non si poteva immaginare sorte peggiore<sup>9</sup>.

Oltreché in “corolle” e “pistilli”, i partecipanti alla festa si dividono tra altoborghesi in abito elegante e giovani compiacenti in costume. Il rapporto tra l’adulto benestante e ragazzi disposti a tutto per racimolare qualche soldo, implicante quindi una netta distanza di classe oltreché generazionale, è un binomio presto familiare per il pubblico italiano. La si potrebbe anzi vedere come la formula più comune con cui si aggiorna ai tempi del miracolo il modello ancora predominante della pederastia greca<sup>10</sup>, riportandolo sotto l’egida della corruzione e quindi della cronaca nera. Può assumere la forma della prostituzione vera e propria, come nel caso dei “ragazzi di vita” pasoliniani, che si possono mostrare solo con accorte discrezioni: scompaiono da *Una vita violenta* (Brunello Rondi e Paolo Heusch, 1962) ma sono presenti sia in *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962) sia ne *La commare secca* (Bernardo Bertolucci, 1962), anche se nel primo caso si limitano a conversare con la protagonista e nel secondo fingono solo di assecondare un uomo elegante (che si aggira di notte nei parchi a caccia di ragazzi) per derubarlo<sup>11</sup>. In alternativa si può dare il caso di una “protezione” economico-professionale, come accade con il ricco antiquario di *Via Margutta* (Mario Camerini, 1960), il quale passa le sere “a caccia di fiammiferi” e, pur essendo molto discreto, causa involontariamente la morte del suo protetto, un pittore senza talento che gli rinfaccia pubblicamente la natura del suo interesse per lui. Su questa strada si giunge facilmente all’abuso della propria posizione per circonvenire gli ingenui, come già nel caso del celebre regista di *Costa azzurra* (Vittorio Sala, 1959) o, ancora dieci anni dopo, del medico di chiara fama ne *Il commissario Pepe* (Ettore Scola, 1969).

L’associazione di omosessualità e criminalità è talmente risaputa da poter essere condotta con mano pesante anche nella commedia, pur senza darne l’impressione. Nell’episodio “L’uomo in bleu” de *I 4 tassisti* (Giorgio Bianchi, 1963), Aldo Fabrizi viene rapito da un uxoricida psicotico che per un momento lo crede sua moglie (Fig. 1).

Il “tassinario” si presta al gioco indulgendo in moine leziose, fino al punto da mimare un bacio. Proprio in quel momento sopraggiunge la polizia: il killer viene arrestato ma l’attenzione della legge è in realtà tutta per il tassista, dato che viene preso per un prostituto e la situazione è scambiata per un “dramma de omini” (definizione emblematica dell’omosessualità secondo le cronache del tempo). Quando l’uomo si compiace di aver scampato il colpo di pistola esploso dal killer, il poliziotto replica: “Te lo saresti meritato” e lo vuole arrestare. “Meglio una checca viva che un tassinaro morto”, si consola l’uomo.

L’ossessiva sistematicità con cui l’omosessualità viene legata a scandali e cronache delittuose rappresenta un riflesso eloquente di un’ansia sociale dai risvolti paranoici che conosce però declinazioni anche più serie<sup>12</sup>. Se ne ha un chiaro esempio ne *Le signore* (Turi Vasile, 1960). Satira intermittente

**SPECIALE** dell'alta borghesia romana, come da titolo la commedia ruota intorno ad alcune facoltose fedifraghe che si ritrovano dal parrucchiere Renato, in arte René.



Fig. 1

Lezioso e acidulo come da luoghi comuni, al ritorno a casa lo scopriamo in realtà marito sobrio e padre di quattro figli. Quando la moglie viene a sapere della sua doppiezza, lo affronta: “Renato, ho paura...”. È l'unico momento dalle tonalità drammatiche dell'intero film. “Eh, Ninetta mia”, si giustifica l'uomo mentre una malinconica musica extradiegetica enfatizza ulteriormente la mestizia della scena, “c'è tanto carnevale fuori, dappertutto, se tu sapessi... Tanta dolce e grande confusione... I mariti, se io non facessi quello che proprio non mi va di fare, non mi manderebbero le loro mogli così a occhi chiusi, lo capisci? E poi, c'è la grande alleanza! Si proteggono fra di loro sai? Sono tanti, forti, quasi avessero il potere ufficiale”. “E tu?”, chiede la moglie. “Ma io fingo, io soffro, ma io ho famiglia, figli, moglie...”. Renato si rivelerà poi un donnaiolo e come tale sarà svergognato, ma solo per ritrovarsi promosso a parrucchiere-gigolò che visita privatamente, senza sconfessare il segno drammatico lasciato dal monologo relativo alla “grande alleanza”, sulla quale Renato torna a più riprese lungo tutto il film, definendo l'omosessualità “uno schifo di moda”. E se quando il film arriva in sala *l'Unità* lo bacchetta come l'opera di uno “spirito parrocchiale” tacciato di volgarità, è solo perché Turi Vasile non sa far di meglio che “rimestare nella brodaglia della pornografia più sfacciata e dell'omosessualità”, dove le due cose si equivalgono per il recensore ligio alle direttive del Pci<sup>13</sup>.

Se persino un'aurorale e ancora sotterranea comunità omosessuale viene guardata con sospetto in quanto terreno di coltura di interessi particolaristici contrari al bene comune (come questa massoneria di professionisti del capello vorrebbe dimostrare), è facile comprendere come in epoca di guerra fredda si arrivi ad esasperare questa cultura del sospetto gettando ulteriore discredito sugli omosessuali in quanto anelli deboli e facilmente corruttibili di complesse catene spionistiche. Anche senza una caccia alle streghe paragonabile a quella messa in opera dal maccartismo<sup>14</sup>, è quanto insinuano i commenti a numerosi casi di cronaca nell'arco del decennio<sup>15</sup> nonché, ad esempio, una vicenda come quella raccontata da Lattuada in *Fraulein Doktor* (1969).

Non è che una delle vie mediante le quali dalla criminalità ordinaria si giunge a questioni di sicurezza

**SPECIALE** nazionale. Negli stessi anni viene ripresa anche l'associazione di omosessualità e totalitarismo, già sostenuta da un'ampia saggistica di matrice psicoanalitica<sup>16</sup>. È quanto fa ancora Visconti ne *La caduta degli dei* (1969), un film in cui esigenze morali e ricorso alla sessualità in chiave trasgressiva associata al nazismo finiscono col provocare un cortocircuito ideologico tale da riscuotere l'approvazione tanto della sinistra quanto della destra<sup>17</sup>. Ma vi era già passato, sia pure in forme più intuitive, Giulio Questi con *Se sei vivo spara* (1967), uno spaghetti-western che ricama sul confine tra omosocialità e omosessualità nell'illustrare l'organizzazione del consueto esercito privato al soldo di un possidente privo di scrupoli. "Mangiare, bere, contemplare la propria vittima: non c'è nulla di più sensuale", teorizza l'interessato mentre i suoi accoliti ronzano intorno al giovane figlio del barista del paese che hanno rapito. "Li ho educati da maestro! Guarda con che appetito mangiano, con che golosità bevono, e soprattutto... come guardano il muchacho...", continua. La mattina seguente, la macchina da presa indugia sui corpi seminudi dei banditi sparsi dopo l'orgia (data ovviamente per sottintesa, ma raramente il cinema si era avventurato in una così esplicita visualizzazione dell'eroticismo omosessuale), mentre il ragazzo al suo risveglio si suicida. La divisa nera dei banditi è pensata da Questi per richiamare il fascismo, senza (a suo dire) eccessiva consapevolezza delle implicazioni che un simile collegamento poteva comportare<sup>18</sup>, sebbene la metafora sia talmente labile che a risultare in evidenza è piuttosto l'effetto erosivo che l'inserimento dell'omosessualità viene ad avere all'interno di un genere machista per eccellenza, facilitato dal fondo ironico tipico della sua variante italiana<sup>19</sup>.

### **Di un certo malessere**

Non sorprenderà dunque che quest'amore tanto marginale rispetto al consorzio sociale, e spesso percepito come una minaccia, non osi ancora dire il suo nome. Non che ve ne sia un gran bisogno: l'alto tasso stereotipico di molti personaggi è sufficiente a rendere inutile ogni esplicitazione verbale, e si può eventualmente fare uso di termini dialettali (come nel caso della "mentina" di *Agostino*, Mauro Bolognini, 1962) o volgari (nel finale de *I 4 tassisti*, Fabrizi viene definito "checca" e il film si chiude su una battuta troncata ad arte: "Ma oggi come te movi te piano per..."). Nei contesti più drammatici il ricorso ad allusioni eufemistiche contribuisce però a incupire ulteriormente la rappresentazione di un'omosessualità cui ancora si nega facoltà di replica. Il giovane sevizato dai teddy boys in *Milano nera* (Gian Rocco e Pino Serpi, 1962) psicoanalizza aggressivamente i suoi aguzzini ma, quando si tratta di sé, sa dire solo: "Sono anch'io un infelice come voi altri, che però almeno lo ammette senza vantarsene". Analogamente, già in *Rocco e i suoi fratelli* Morini diceva e taceva allo stesso tempo, rivolto a Simone: "Come uomo... solo uno come me può ancora provare un certo interesse per quel rottame che sei diventato". Anche in questo genere di afasia circola spesso l'idea di una consunzione emotiva dai risvolti clinici. "Ho creduto di poter cambiare", afferma invece di sé il protagonista di *Copacabana Palace* (Steno, 1962), "sono cose che succedono nella vita". La chiusura è questa volta leggera, ma è un'eccezione consentita dalla commedia che serve solo a confermare la regola generale.

La tentazione di trasformare in una caratteristica intrinseca un malessere derivante in realtà dalle pressioni di una società ostile percorre in modi spesso subdoli molto cinema italiano di questi anni. Contro gli attacchi del padre e del cognato, l'adolescente de *La cuccagna* può solo sperare nella difesa della madre, la quale però al massimo sa dire: "Non è effeminato, è sensibile, è malato!". Due anni dopo, il rampollo de *Il disco volante* (Tinto Brass, 1964), già fatto interdire dalla madre, finisce rinchiuso in una clinica psichiatrica. Si procede di questo passo sino al cameriere de *La bambolona* (Franco Giraldi, 1968), il quale si lamenta dei ragazzi che "approfittano del nostro stato, della nostra solitudine", o al giovane malinconico de *La ragazza con la pistola* (Mario Monicelli, 1968) che tenta il suicidio per amore. Passare dal binomio omosessualità/malattia all'ulteriore fobia del contagio è questione di poco sforzo e si arriva così a quel crocevia tra repressione politico-giuridica e medicalizzazione che ha segnato una parte consistente della storia moderna dell'omosessualità<sup>20</sup>. Il culmine nostrano è rappresentato – tra

**SPECIALE** il 1964 e il 1968 – dal processo per plagio celebrato ai danni di Aldo Braibanti, in difesa del quale si muovono molti esponenti illustri della cultura di sinistra, e il sostegno non è solo dettato da simpatie ideologiche: in uno scritto denso e polemico, Umberto Eco non ha remore a sostenere che se Braibanti fosse stato eterosessuale di plagio non si sarebbe mai parlato<sup>21</sup>. Il cinema che scaturisce dal '68 rischia spesso di replicare questa visione plagiaria dell'omosessualità, poiché si fonda sul desiderio di sfruttare nuove trasgressioni accompagnandole da verbosi sproloqui politici. *Le salamandre* (Alberto Cavallone, 1969) ne offre un esempio paradigmatico: curata da uno psichiatra che sa correggerne le tendenze semplicemente per mezzo di una notte d'amore, una delle due lesbiche protagoniste viene sventrata dall'altra, una modella nera convintasi che la sua relazione fosse appunto basata sulla sopraffazione e sull'annullamento della propria personalità, con aggravanti razziste.

### ***Esotismi***

In questo quadro sospeso tra patologia e minaccia dell'ordine rientra anche l'idea che gli omosessuali appartenessero a un "terzo sesso", ovvero che fossero qualcosa di intermedio tra maschile e femminile. Una teoria risalente esattamente a un secolo prima e già screditata nel mondo scientifico<sup>22</sup>, ma ancora diffusa al livello della cultura popolare. Il nesso risulta particolarmente evidente quando si insinua un'invertibile instabilità delle polarità estreme da cui non può andare immune nemmeno il tradizionale dongiovanni italico, indipendentemente dal fatto che le cause siano fisiologiche, come nel caso della castrazione ne *Le voci bianche* (Pasquale Festa Campanile e Massimo Franciosa, 1964), o psicologico-sentimentali come in *Frenesia dell'estate* (Luigi Zampa, 1964). In quest'ultimo caso le conseguenze sono più subdole e di conseguenza inquietanti, benché a tormentare nientemeno che un capitano d'esercito (interpretato da Vittorio Gassman) (Fig. 2) sia solo un equivoco: l'uomo si è infatti invaghito di una donna che crede essere un transessuale perché l'ha vista prendere parte a uno spettacolo di travestiti.



Fig. 2

Questi ultimi sono offerti alla contemplazione dello spettatore in una lunga sequenza che indugia sulla loro esibizione, sospendendo nella sostanza l'azione per dare luogo a un numero attrazionale non diversamente da quanto fa, lungo tutto il decennio, una teoria ininterrotta di documentari scaturiti da

**SPECIALE** *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959): dalla Coccinelle (Fig. 3) del prototipo sino ai travestiti di *Inghilterra nuda* (Vittorio De Sisti, 1969), non si registrano soluzioni di continuità nella riproposizione di “documenti” che tutto sono tranne che realistici e neutrali, contribuendo al contrario a un solido rafforzamento dei luoghi comuni proprio in virtù di una presunta ma assai traballante oggettività. Il rappresentate del “terzo sesso” viene così spesso trasformato in qualcosa di esotico, secondo uno dei processi ansiolitici propri della mitologia di destra, mediante il quale l’“Altro diviene puro oggetto, spettacolo, marionetta”<sup>23</sup>.



Fig. 3

Benché proprio in apertura di decennio *Psycho* (*Psyco*, Alfred Hitchcock, 1960) avesse istruito tutti sul fatto che travestitismo e omosessualità non fossero da confondere, la loro associazione (con il suo portato connotativo di deviazione e abdicazione alla maschilità) era troppo radicata e comoda perché potesse essere abbandonata di punto in bianco, tanto da essere ribadita dalla critica ancora di fronte al Martin nei panni di Marlene ne *La caduta degli dei*: tanto basta per farne l’emblema della degenerazione. Anche in questo caso gli esempi, spesso ridotti a brevi cenni, si possono moltiplicare: ne *Il complesso della schiava nubiana* l’antiquario diffida di Gildo quando gli chiede informazioni su dove trovare il fotografo, ma cambia atteggiamento dopo che lo vede da lontano passarsi il burro di cacao sulle labbra, convinto evidentemente che si tratti di rossetto. Analogamente, allo psicoanalista di *Casanova 70* (Mario Monicelli, 1965) basta confessare che ha il vizio di vestire calze a rete perché tutto si renda chiaro. Nelle commedie simili sovrapposizioni fra omosessualità, travestitismo e femminilità offrono anche il

**SPECIALE** pretesto per numeri sexy (come accadeva già nell'esibizione di Bambi in *Costa azzurra*) con l'aggiunta eventuale di gag a equivoco, ad esempio quando Totò e Macario sono sconvolti dalla scoperta che le due spogliarelliste con cui si intrattengono in *Totò di notte n. 1* (Mario Amendola, 1962) sono reduci dalla leva.

È infine ancora sulla sorpresa della doppia vita di un morigerato impiegato delle poste che Dino Risi gioca nell'episodio Ornella di *Vedo nudo* (Dino Risi, 1969). Ercole (Nino Manfredi) a casa vive travestito e coltiva un amore epistolare con un uomo che lo crede davvero una donna. Solo facendosi passare per il fratello dell'eroina eponima Ercole potrà vivere una giornata con il suo amato (Fig. 4), ma le tonalità comiche sono spesso sopraffatte da quelle patetiche, giacché non solo la vita dell'uomo è dominata dal grigiore, dalla solitudine e dalla menzogna, ma la giornata è anche avvelenata dall'inganno e dal timore costante di essere smascherato. Questo timore ovviamente fa da premessa agli equivoci e alle gag, ma tende anche l'arco del racconto sul filo di una malinconia senza fondo. Inoltre, i due uomini disquisiscono sulla sintonia platonica stabilitasi per lettera, ma Ercole non sembra escludere dal suo orizzonte la dimensione fisica ed è ovvio che per lui si tratta di un sogno destinato a non realizzarsi: il massimo appagamento lo raggiunge quando, alla fine, l'uomo mezzo addormentato lo chiama Ornella.



Fig. 4

### ***Intorno al '68***

Proprio a fine decennio si diffonde intanto un diverso tipo di esotismo che, in parallelo alla rivoluzione sessuale e alla ribellione giovanile del '68, ha il vantaggio di consentire di parlare della realtà anche nostrana additandone però gli estremi come caratteristici di un altrove spesso fantasioso. Non che mancassero esempi precedenti, come nel caso del locale gay di Amsterdam in cui Emmer ambienta una scena de *La ragazza in vetrina* (1961) – che oltraggia i censori al punto da essere eliminata, nonostante il suo afflato comico – e del barzellettistico harem omosessuale di *Oggi, domani e dopodomani* (Edoardo De Filippo, Marco Ferreri e Luciano Salce, 1965). Ma dopo il '68 le occorrenze di questo tipo di esotismo si moltiplicano anche al di fuori dei documentari “notturni”, soprattutto in vicende dai risvolti violenti e criminosi, le quali ci riportano a fine decennio ai luoghi comuni che lo avevano aperto, soprattutto all'interno del giallo nella sua ancora aurorale variante nostrana. Vi emerge infatti un singolare intreccio

**SPECIALE** tra rivoluzione sessuale, droga, criminalità, omosessualità e amoralità alto-borghese (ambientazione quasi obbligata del giallo all'italiana), destinato a lunga fortuna e che sovente sfrutta donne lesbiche immancabilmente algide, spesso manesche, dunque sempre sospettabili di essere le assassine di turno<sup>24</sup>. Il tutto viene veicolato attraverso un erotismo più o meno patinato, nello stile di quella pornografia che vuole le effusioni tra donne afrodisiache per il maschio eterosessuale.

Ne *Il sesso degli angeli* (Ugo Liberatore, 1968), ad esempio, tre ragazze facoltose e annoiate se ne vanno in Jugoslavia su uno yacht per sperimentare l'Lsd, facendosi accompagnare da un piacente giovanotto che il mattino dopo troverà due di loro a letto insieme e, rimasto ferito durante il party, verrà poi lasciato morire senza compassione. Altrettanta disinvoltura mostrano il trio di *Orgasmo* (Umberto Lenzi, 1969), dove a suon di disinibizioni si complotta ai danni di una ricca ereditiera, e la coppia di *A doppia faccia* (Riccardo Freda, 1969), ambientato tra le festicciole a base di droga, musica rock e pornografia in quella swinging London dove il nostro cinema raccontava ci fossero comuni orgiastiche ad ogni angolo. Quando poi le si imita da noi, le sperimentazioni sono sempre impacciate, coinvolgono di solito giovani disinvolti e adulti più titubanti, sono incrostate da un'ideologia verbosa e senza sostanza, e finiscono male: *Brucia ragazzo brucia* (Fernando di Leo, 1969) è un esempio fra i tanti.

Non diversamente, in uno degli ultimi esemplari del gotico italiano, *Contronatura* (1969), Antonio Margheriti ricorre al lesbismo con mano più decisa (tanto da farne il pruriginoso oggetto del titolo, sebbene si tratti di un elemento del tutto irrilevante nell'intreccio) di quanto non avesse fatto l'anno prima in *Nude... si muore*, giallo ambientato in un collegio francese diretto da una donna coinvolta in un ménage con la sua segretaria.

### **Conclusioni**

Sulla base di questa prima mappatura, necessariamente antologica, di concezioni e rappresentazioni dell'omosessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta, si possono tirare alcune conclusioni provvisorie.

Anzitutto relativamente al dato più semplice, quello meramente quantitativo: le pressioni socio-culturali da cui abbiamo preso le mosse producono un aumento considerevole delle occorrenze di personaggi omosessuali, sia pure relegati quasi sempre in ruoli marginali offerti al pubblico ludibrio delle sale (il caso del maggiordomo Occhio Fino ne *Il sorpasso* del 1962 non è che un esempio tra i tanti, ancorché emblematico). L'omosessualità rientra dunque pienamente nel novero di quella cartografia dell'eros che, spesso millantando intenti di documentazione sociale, il cinema va tracciando in questi anni registrando i mutamenti del costume in corso, sia pure perlopiù limitandosi a offrire conferme dei luoghi comuni che informano i discorsi egemoni e che ci si aspetta compongano l'enciclopedia culturale dello spettatore medio. Nondimeno, il cinema contribuisce anche a ingenerare una crescente familiarità del pubblico nei confronti dell'omosessualità, offrendo al contempo occasioni di rispecchiamento a spettatori che avevano sempre dovuto accontentarsi di metafore, di traslazioni e spostamenti, di riletture a posteriori in chiave d'eccesso<sup>25</sup>.

Tutto questo, nell'Italia post-centrista ancora segnata dalla dominante democristiana e da forti resistenze istituzionali (tanto di centro-destra quanto di sinistra) nei confronti dei mutamenti in materia di sesso e di etica familiare, è possibile solo osservando una doppia morale. È infatti presto per offrire rappresentazioni prive di ombre, le quali vengono allungate mediante le vicende narrate, singole battute di sceneggiatura, connotazioni emotive della rappresentazione o anche la voce over nel caso dei commenti di molti documentari. Sono tuttavia poche anche le rappresentazioni incondizionatamente negative.

A questa doppia morale si possono dunque attribuire intenti e valori oscillanti: sarebbe infatti ingenuo leggerla solo come un tentativo di elaborare ansie sociali nei confronti del sesso trascurando, sul piano più elementare, le semplici opportunità di mercato e, su un piano più sofisticato, strategie negoziali

**SPECIALE** intese a fare concessioni alla retorica corrente, al fine di azzardare in parallelo rappresentazioni inedite, magari scabrose (come nel caso di *Rocco*) o trasgressive rispetto agli stereotipi di gender più diffusi. Registrando così aspetti di quella realtà sotterranea che i discorsi ufficiali preferiscono ignorare, si giunge talora sino ad attribuire ai personaggi omosessuali superiori valori morali. Se ad esempio il ragazzo de *La cuccagna* è definito malato finanche dalla madre che lo difende, come si è visto, insieme alla sorella è pur sempre l'unico personaggio valorizzato nel film, poiché sa sottrarsi alle false lusinghe del boom, della televisione e della retorica di centro-destra, rimanendo alla periferia di una società costruita sul neofascismo e sulla speculazione. Analogamente, il rampollo de *Il disco volante* si ammanta tutto sommato di un risvolto positivo nel mondo piccolo in cui sua madre contrasta inutilmente i tempi buttando nel pozzo tutto ciò che minaccia la sua sicurezza economica, si tratti di partigiani, di alieni o di possibili partiti maschili del figlio. Di conseguenza, persino il segno patetico che connota sovente questi personaggi non riflette solo un convenzionale marchio patologico, ma serve al contempo da leva per instillare comprensione, sia pure nella sua forma più rudimentale, quella della compassione.

Nemmeno la commedia può sottrarsi del tutto a queste imposizioni retoriche, salvo esporsi ai rigori della censura. Ne "Il bastardo della regina", episodio de *Le belle famiglie* (1964) di Ugo Gregoretti, lo sguardo sufficientemente neutro da poter sembrare voluttuoso di Nanni Loy sullo statuario cameriere, spogliato e costretto a una "punizione internazionale" che è solo una variazione sul binomio del ricco borghese che si può permettere di pagare giovani compiacenti, chiude l'episodio su una svolta narrativa inattesa, giacché il protagonista si era mostrato geloso della moglie sino alla sequenza precedente: mancando il tempo di elaborare o di connotare l'improvvisa rivelazione in cauda, la censura la elimina totalmente.

A dispetto della continua replicazione dei luoghi comuni, si rileva di conseguenza una lenta erosione degli interdetti e dei tabù in favore di una graduale liberazione del rappresentabile, ad un tempo in termini di centimetri di corpo esponibili e di comportamenti e atteggiamenti narrabili, eventualmente al costo (talora elevato) di impolverarli di una patina morale.

Si registra al contempo un sottile cambiamento lungo il decennio, nel segno di una progressiva distensione. In parallelo con la rivoluzione sessuale, l'ansia nei confronti dell'omosessualità maschile va diminuendo e l'attenzione scivola progressivamente sul lesbismo, approvato dall'erotismo eterosessuale. Ma siamo qui solo all'inizio di una svolta nella rappresentazione che trova il suo esito nello sfruttamento intensivo che ne farà il cinema di genere nel decennio successivo.

Fuori dalle maglie piuttosto vincolanti di questa rete di condizionamenti si collocano solo poche eccezioni segnate da prospettive autoriali forti, del soggetto se non della regia. È il caso del Bolognini che traspone il Moravia di *Agostino*<sup>26</sup> o il Gautier di *Madamigella di Maupin* (1966), del Damiani che lavora sull'*Isola di Arturo* (1962) di Elsa Morante, di certi lavori di Patroni Griffi (*Il mare*, 1962; *Metti una sera a cena*, 1969) o di Brusati (*Il disordine*, 1962), senza dimenticare il Fellini non solo di *Fellini - Satyricon* (1969) ma anche di *Block-notes di un regista* (1969), o ancora il Pasolini di *Teorema* (1968) così come quello di *Comizi d'amore* (1965)<sup>27</sup>. Ma in questa mappa preliminare possiamo solo appuntare l'esistenza di queste terre di confine, che necessitano di ben altro approfondimento.

Mauro Giori

## Note

1. Cfr. Marzio Barbagli, Gianpiero dalla Zuanna, Franco Garelli, *La sessualità degli italiani*, Bologna, Il Mulino 2010.
2. Pensiamo in particolare alla legge sul divorzio e alla nascita del movimento femminista italiano nel 1970; alla fondazione del Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano nel 1971; alla riforma del diritto della famiglia del 1975; alla legge sull'aborto del 1978.

- SPECIALE** 3. Anche a sinistra occorre attendere il decennio successivo per registrare modifiche di sostanza. Cfr. Fabio Giovannini, *Comunisti e diversi. Il Pci e la questione omosessuale*, Dedalo, Bari 1980.
4. Se ne veda ad esempio una descrizione a inizio decennio in Marialivia Serini, Livio Zanetti, "Il peccato maschile", in *L'Espresso*, 2 aprile 1961. Cfr. anche le testimonianze raccolte in Andrea Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano 2011.
5. Si vedano rispettivamente Stefano Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, libere edizioni, Brescia 2000, e Roberto Bernabò, Corrado Benzio, *L'infanzia delle stragi. Il caso Lavorini*, Reverdito, Trento 1989.
6. In merito, particolarmente significativo è l'intervento di Pier Paolo Pasolini "Mostri e mostriciattoli", in *Tempo*, 10 maggio 1969, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, dove è pubblicato anche il Diario del "caso Lavorini", a suo tempo rimasto inedito. Cfr. anche Salvo Ponz de Leon, "La stampa e il 'caso Lavorini'", in *Nord e Sud*, nn. 177-178 (agosto-settembre 1969), pp. 100-112.
7. Cfr. Mauro Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Libraccio, Milano 2011, pp. 189 sgg.
8. Le diverse redazioni della scena, ispirate a *Il ponte della Ghisolfa* (1958) e a *La Gilda del Mac Mahon* (1959), si possono leggere *ivi*, pp. 291-306.
9. Si veda anche come ne *La cuccagna* il giovane lezioso suscita lo spregio del cognato tambroniano, mentre il monarchico Totò ne *Gli onorevoli* (1963), quando il cameriere (pur senza secondi fini) gli si infila nel letto, esclama: "Questi sono gli effetti del centrosinistra!".
10. Si veda, quale testimonianza rappresentativa, la strenua difesa che ne fa Pasolini contro le posizioni sostenute da Marc Daniel e André Baudry ne *Les homosexuels*, Casterman, Tournai 1973 (Pier Paolo Pasolini, "Discorso attorno ai tabù che bisogna a tutti i costi sbloccare", in *Tempo*, a. XXXVI, n. 17, 26 aprile 1974, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 490-494).
11. Il fatto poi che l'uomo assista a un omicidio stringe ancor più il legame con la criminalità, sia pure in forma indiretta, senza contare che nel soggetto di Pasolini era proprio lui la vittima di "uno di quei delitti che avvengono negli "ambienti equivoci"" (Pier Paolo Pasolini, *La commare secca*, in *Per il cinema*, Milano, Mondadori, 2001, p. 2619).
12. Sui caratteri paranoici dell'omofobia si sarebbe soffermato pochi anni dopo Guy Hocquenghem, *Le desir homosexuel*, Editions universitaires, Paris 1972 (trad. it., *L'idea omosessuale*, Tattilo, Roma 1973).
13. Vice, "Le signore", in *l'Unità*, 4 maggio 1960.
14. Su cui cfr. John D'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, University of Chicago Press, Chicago 1983.
15. Si vedano ad esempio i casi della fuga a Mosca di William H. Martin e Bernon F. Mitchell nel 1960 e dell'arresto di William John Vassall nel 1962, oltre alla ripresa, l'anno successivo, del caso dei "cinque di Cambridge" in occasione della morte di Guy Burgess (scappato in URSS già nel 1951).
16. Su cui si veda Andrew Hewitt, *Political Inversions. Homosexuality, Fascism and the Modernist Imaginary*, Stanford University Press, Stanford 1996.
17. Cfr. Mauro Giori, *Scandalo e banalità. Rappresentazioni dell'eros in Luchino Visconti (1963-1976)*, LED Edizioni Universitarie, Milano 2012, pp. 123-202.
18. Cfr. l'intervista rilasciata dal regista nel DVD del film distribuito da Cecchi Gori nel 2011.
19. E quello di Questi non è infatti un caso isolato: tra gli altri si vedano il Damiano Damiani di *Quien sabe?* (1967) e l'Edoardo Mulargia de *La taglia è tua... l'uomo l'ammazzo io* (1969).
20. Cfr. Michel Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2000.
21. Cfr. Umberto Eco, "Sotto il nome di plagio", in Umberto Eco, Alberto Moravia, Adolfo Gatti, Mario Gozzano, Cesare Musatti, Ginevra Bompiani, *Sotto il nome di plagio. Studi e interventi sul caso Braibanti*, Milano, Bompiani, 1969, poi in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani, 1973.

- SPECIALE** 22. Cfr. Hubert C. Kennedy, "The 'Third Sex' Theory of Karl Heinrich Ulrichs", in *Journal of Homosexuality*, vol. 6, nn. 1-2 (1981).
23. Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957 (trad. it., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, p. 232).
24. Se ne può seguire l'evoluzione nel proliferare del giallo all'italiana degli anni Settanta, in particolare in *5 bambole per la luna d'agosto* (Mario Bava, 1970), *La bestia uccide a sangue freddo* (Fernando di Leo, 1971), *La tarantola dal ventre nero* (Paolo Cavara, 1971), *7 scialli di seta gialla* (Sergio Pastore, 1972), *Il tuo vizio è una stanza chiusa e solo io ne ho la chiave* (Sergio Martino, 1972), *Perché quelle strane gocce di sangue sul corpo di Jennifer?* (Giuliano Carnimeo, 1972), *Passi di danza su una lama di rasoio* (Maurizio Pradeaux, 1973), *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Sergio Martino, 1973), *Una lucertola con la pelle di donna* (Lucio Fulci, 1974), *L'assassino ha riservato nove poltrone* (Giuseppe Bennati, 1974), *Gatti rossi in un labirinto di vetro* (Umberto Lenzi, 1975), *Nude per l'assassino* (Andrea Bianchi, 1975), *La sorella di Ursula* (Enzo Milioni, 1978) e *Suor omicidi* (Giulio Berruti, 1979).
25. Sulle diverse forme di interazione tra pubblico omosessuale e film cfr. Brett Farmer, *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*, Duke University Press, Durham-London 2000.
26. Quando però sceneggia un suo racconto per *Una ragazza piuttosto complicata* (1969), Moravia offre solo una vicenda nella media postsessantottina.
27. Che si distacca completamente dall'esperienza dei documentari "notturni" nel suo carattere di inchiesta, pur trattandosi di un testo vistosamente manipolato dal suo autore per dimostrare una tesi ben precisa, e cioè l'arretratezza culturale dell'Italia in materia di eros. Cfr. Mauro Giori, "Parlavo vivo a un popolo di morti". *Comizi d'amore, cinema-verità e film a tesi*", in *Studi pasoliniani*, n. 6, 2012, pp. 99-112.

## SPECIALE **The Fantasy Harem: Prostitution and the Battle of the Sexes in Italian Film Comedy of the Early to Mid-1960s**

“All sublime nations resemble each other, [...] but when they start laughing, they all do so in their own unique way”<sup>1</sup>. Even in a film as internationally exportable as Fellini’s *8 ½* (1963), the traces of this specific, national laughter are worth recovering because they point to a particular trend in the representation of the conflict between the sexes in Italian comedy of the period. When Fellini’s alter ego, Guido (Marcello Mastroianni), fantasizes putting down a rebellion in his own personal harem, which arises as the women refuse to pass out of action and retire gracefully “upstairs” as they age, it is clear that Fellini makes a tongue-in-cheek gesture towards the regret felt by many Italian men about the closure of the state-run Italian brothel, and the way in which it continued to structure their sexual fantasies. Only a year later, perhaps influenced by Fellini’s film itself, and certainly by her interviews with a sample of Italian men about their sex lives, Gabriella Parca was to write:

In fondo [l’uomo italiano] ha l’animo, o le velleità, di un sultano. Il suo harem è rappresentato potenzialmente da tutte le donne che vede e desidera [...] Ma in pratica si accontenta di un harem assai più modesto: la casa di tolleranza. Era quello il suo harem, con tante donne tutte per lui, anche se non solo per lui. E quando gliel’hanno tolta ha subito uno choc da cui non riesce a riprendersi<sup>2</sup>.

In fact, on 20<sup>th</sup> September 1958, after ten years of vigorous opposition to her proposal that had considerably weakened its original force<sup>3</sup>, socialist senator Lina Merlin had succeeded in getting a law enforced that sanctioned the abolition of the state-approved brothel or “casa di tolleranza”, on which the state had hitherto earned a tax income. In an earlier piece, I have already discussed two films made on the cusp of the brothel closure, and which deal directly with it, *Arrangiatevi!* (Mauro Bolognini, 1959) and *Adua e le compagne* (Antonio Pietrangeli, 1960)<sup>4</sup>. In both films possible forms of female economic independence alternative to prostitution are toyed with and dismissed, for reasons of comedic resolution in the former film, for semi-political reasons in the latter. Pietrangeli attempts to evoke sympathy for the women that many felt the adjustments to Merlin’s law had sold short. In this article I will look at the broader diffusion of direct and indirect responses to the closure that came in its wake on the Italian screen. I will continue to focus on comedy as the principal channel for the address of these contemporary issues. Melodramatic modes, closer to Moretti’s notion of the sublime, suggest a greater continuity in terms of their emphasis on victimhood and suffering<sup>5</sup>. In relation to the film comedies I will develop my focus on the relationship between nostalgia, fantasy and the increasingly thorny question of women’s increasing presence in the workplace and economic independence<sup>6</sup>, with a particular emphasis on how these interweave through a battle of the sexes comic form.

In the wake of major social upheavals that seriously threaten the gendered status quo in Italy, a particular emphasis on the relationship between prostitution and female entrepreneurship emerges on the Italian screen. This can be seen in the postwar period in the likes of films such as *La vita ricomincia* (Mario Mattoli, 1945), *Campane a martello* (Luigi Zampa, 1949), and *Napoli milionaria* (Eduardo De Filippo, 1950). In all of these films women’s attempts to make, save and manage money are undermined and ultimately stymied by their association with the stigma of prostitution. This speaks to a nervousness engendered by many women’s ability to cope without their menfolk during the war, and the notorious attempt to re-establish the postwar status quo. It is possible to read the closure of the brothels in 1958 as another major milestone in the disruption of gender relations with an impact upon the media. When examining the dramatic expansion of pornography that had taken place in Italy by the 1970s, Peppino Ortoleva suggests that in an early stage of this transformation the closure of the brothels contributed to that expansion:

## SPECIALE

Possiamo chiederci insomma se quella rappresentazione della sessualità maschile nei termini di una vocazione “naturale” al desiderio indiscriminato, allo sguardo indiscreto e indagatore, al possesso senza amore, rappresentazione che viene regolarmente invocata dai consumatori di pornografia a motivazione del proprio comportamento, non sia stata anche il frutto dell’azione di lungo periodo di una specifica istituzione sociale: il bordello, appunto, e i riti che ne accompagnavano la frequentazione. E se l’interrompersi improvviso di quest’abitudine acquisita e tramandata tra le generazioni non sia tra le cause principali del mutamento nei rapporti tra i sessi<sup>7</sup>.

In this period of rapid economic and social change, also relating to growing competition with television, there was much talk of the emergence of a “cinema postribolare” and the eroticization of Italian cinema<sup>8</sup>. References to the brothel become shorthand for dismissing cinema itself. In a “tavola rotonda su sesso e cinema” in 1965 Lino Micciché stated that: “È chiaro ormai, che al livello medio, il cinema italiano tende ad essere un cinema di foia, un cinema a metà strada tra il salotto delle case di tolleranza e i libri osceni”<sup>9</sup>. Ortoleva, on the other hand sees a very real substitution in cinema itself, and pornography more generally, for the function of the brothel within Italian society, emphasizing the substitution of represented sex for real sex.

More precisely, in the genre of “commedia all’italiana”, Natalie Fullwood identifies an increasing emphasis on the cinema’s legitimation of a male right to look upon the naked female body in the public leisure spaces of the beach and the nightclub<sup>10</sup>. In fact, it is here, rather than in the narrativization of prostitution or the brothel, that the most titillating encounters with the female body take place on screen. Significantly the only striptease that takes place in a prostitution narrative is in the case of Loren. As Fullwood argues, this is in part motivated by the tendency for major stars to be shown stripping in private spaces. Whilst there is no doubt that the inclusion of the prostitute motif in post-1958 cinema had a titillating intent, always inherent in this taboo topic, it is much less directly related to representing the sex act (which in fact Italian cinema could not do at that point), or even what was regarded as the next best thing: the semi-naked female body, which was, as Fullwood shows, predominantly the preserve of screen nightclubs and beaches, increasingly acceptable everyday spaces for its revelation.

### ***Looking back to a pre-Merlin era***

The language used at the time of the brothel closure suggesting that the cinema replaced the brothel has inevitably generated confusion about representations of prostitution and the brothel itself. Since it is questionable whether, by 1958, the diminished number of brothels really serviced quite so many men as this attitude suggests<sup>11</sup>, what was perhaps most important by this date was its symbolic functioning, as Sandro Bellassai suggests: “si tratterebbe insomma di dire addio a uno spazio dal valore simbolico enorme per la costruzione e la riproduzione della virilità”<sup>12</sup>. This symbolic value explains why the brothel’s transition into cinema and its persistence there was almost inevitable. We need to push beyond a dismissal of cinema as tarnished by the brothel, or even replacing it, and look at what cinema in the period actually continues to do in its representations of the brothel and prostitution.

There has always been something intrinsically cinematic about the brothel space, which relates in part to its privileged place in art history<sup>13</sup>. However, as Fellini’s autobiographical telling of the fantasy harem, and the accounts in Parca’s book suggest<sup>14</sup>, for many Italian men nostalgia was always already built into the brothel experience since it was something associated with youthful rites of passage, with the initial mystery of sex. This relationship to the borderlands of childhood also offered the replication of fantasy childhood relations with femininity and the mother: the prostitute momentarily offered the fiction of immediate access on demand. Thus the brothel persisted on screen in part as a marker of a fantasy of regression.

**SPECIALE** Screen allusions to this fantasy made in the wake of the closure include *Matrimonio all'italiana* (Vittorio De Sica, 1964) (fig. 1), so called because Sophia Loren's character, Filumena, a former prostitute, manages to trick her reluctant lover of twenty years, Domenico (Marcello Mastroianni), into marrying and legitimating her sons, first by pretending to be on her deathbed and then by refusing to let Domenico know which of her three sons is his. The film contains two flashbacks that tell the lovers' story, an addition of De Sica's to the De Filippo play on which the film is based. In each of the flashbacks we return to the brothel where they first met. In Domenico's flashback, despite the World War II air raid, there is an element of humour and garish colour that connotes nostalgia for a world in which women knew their place. Maggie Günsberg has made the point that Loren's flashback is much shorter than Mastroianni's<sup>15</sup>. Not only that, despite showing some of Filumena's reluctance to service her clients, a loving attention to the atmosphere of the "salotto" and Loren's strikingly revealing attire provide a visual contrast with the older Filumena's manipulative, desexualized and vengeful witchlike "unruliness" in the scene preceding the flashback<sup>16</sup>.



Fig. 1

The choice to focus on the "salotto", as the ante-chamber of desire is common to many films that were to continue to return to the brothel space, suggesting that cinema was ideally suited to preserving, and possibly intensifying its pleasures<sup>17</sup>. Continued discursive confusion about the place of the brothel in Italian society is still reflected in the recent documentary *Case chiuse* (Filippo Soldi, 2011), which draws heavily upon many of the films mentioned here to narrate the history of the brothel<sup>18</sup>, alongside expert opinion, individual memories and photographic evidence. This technique suggests that cinema has come over time to provide Italy with a "prosthetic memory" of the brothel. Of course, Parca was also right to recognize the wave of intense nostalgia, which was also evident in the accounts found in *Quando L'Italia tollerava* by Giancarlo Fusco, the protests of Indro Montanelli in *Addio Wanda: rapporto Kensey sulla situazione italiana* (Longanesi, 1956), and the interviews recorded in Pasolini's film-inchiesta *Comizi d'amore* (1965), not to mention several attempts to revive the institution since then. No-one can deny the reality of the resistance put up to the Merlin law.

**SPECIALE** At the same time, this nostalgia reflects a pervasive nostalgia for the (fantasy of) the 1950s that Stephen Gundle has argued persisted through to the early 1990s across mainstream and soft pornographic production in Italy, from the popularity of Laura Antonelli to Tinto Brass, accompanying Italy's "partial" sexual revolution<sup>19</sup>. It would be very easy therefore to dismiss all those cinematic representations as nostalgia. However, does nostalgia merely express a longing for the irretrievable object, or as Pam Cook suggests, might it also express an effort to overcome its loss?<sup>20</sup> This interpretation makes more sense when we consider that simultaneously cinema was also attempting to interpret the place of prostitution in the post-Merlin era.

### ***Post-Merlin prostitution on screen***

Alongside nostalgic visions of the brothel, it is equally important to examine representations of contemporary prostitution, particularly since it was precisely the contemporary that Italy's dominant genre in this period, "commedia all'italiana", was interested in. How, for example, did women's changing rights affect conceptions of female agency, in particular once practitioners were granted more protection and pimps finally subject to prosecution? What spaces replaced the brothel when screening the contemporary? And who controlled them? It is not possible to answer all of these questions here, but cinema certainly profited from a new curiosity about these alternatives, which reflected those of the popular press. A good example of this excited (and certainly exaggerated reportage) can be found in Giovanni Ansaldo's column in *Tempo* in 1958:

Si direbbe che l'abolizione della prostituta prostituta, della prostituta con tanto di bollo [...] porta alla "fioritura" di nuovi tipi di prostitute, coperte, dissimulate, decentissime, capaci di esercitare la loro attività secondo gradazioni e *nuances* infinite, come se fosse un gioco o uno sport. In una formula più breve, l'abolizione del professionismo, e delle sue ignobili sedi consacranti, fa fiorire il dilettantismo, provveduto di tutti i mezzi che la tecnica moderna mette a sua disposizione, primo dei quali la macchina, questo sostituto ideale della "camera a ore"<sup>21</sup>.

*I piaceri proibiti* (Raffaale Andreassi, 1963), a film-inchiesta about different forms of prostitution was curious along similar lines, and part of a broader wave of exploitation films emerging in Italian cinema in the period. As we can see, the main focus of Ansaldo's excitement is inevitably the question of "where". A small number of films in this immediate post-closure period speak to an attempt on the part of men to create their own alternative brothel spaces, *La garçonnière* (Giuseppe De Santis, 1960) and *I piaceri dello scapolo* (Giulio Petroni, 1960), but in comedy these spaces fail, remaining precisely a fantasy, and suggesting a very real cognisance alongside all the nostalgia that the past cannot be recreated.

What also emerges alongside and intertwined with this wave of nostalgia is a distinct shift in attitudes towards female entrepreneurship. That Filumena Marturano, with her canny, secret savings and astute development of an older businesswoman's head should re-emerge in this moment, alongside the nostalgia for the brothel, is very telling. Films begin to address the successful new autonomous prostitute figure, able to control her own space, usually either a car, or a flat. These work with the nostalgia as part of a voyeuristic admiration for her sexy ability to "re-create" the experience of the brothel, and Italian cinema develops its own "Happy Hooker" variant. Russell Campbell argues that "Happy Hooker" films "depict prostitutes doing the work voluntarily, and with high satisfaction, [they] propose by implication that society be less hypocritical and embrace the profession"<sup>22</sup>. He explains that "the position has ties with the sexual revolution of the 1960s and the 'philosophy' of sexual freedom promulgated by *Playboy*"<sup>23</sup>. Whilst *Playboy* did not launch in Italy until 1972, the interest in sexual liberation can certainly be felt in this earlier period.

The final episode of *Ieri, oggi, domani* (De Sica, 1963) looks for an Italian variant of this, whilst still

**SPECIALE** weaving in nostalgia for the brothel. The heroine Mara, Loren once again, has her own flat on Piazza Navona, all the profits from her prostitution go to her, and she can pick and choose her clients as she will. Not only that, but she is able to subject her sexually excitable Bolognese client to a prayer session in place of the sex romp her provocative striptease leads him to expect (fig. 2). The client, Rusconi, is played by Marcello Mastroianni, acting up the infantilised male once again – subject to regular phone calls from his father. At one point he even threatens to don short socks and a little dress to play the “nipotina” himself, displaying a nervousness about the stability of gender roles that was sidelined all too obviously in this genre<sup>24</sup>. However, Mara interrupts her display and postpones sex because she has vowed one week’s celibacy as thanks to God for having returned her lovelorn neighbour to his rightful place in a seminary.



Fig. 2

Loren casts a peculiarly Italian slant on the “tart with a heart” or the “happy hooker” whose only crime is to want to please everybody. No longer under the control of the brothel, we nonetheless never see her outside the space of her flat, and even when she goes outside onto her balcony, where she encounters her neighbour’s grandson she becomes dangerous. Mara still feels a requisite amount of shame about her profession, craves children and, most importantly, is shown still to be under the control of the Catholic Church. Stephen Gundle has noted that the popularity of Sophia Loren and the very idea of Italy that her beauty represented was very much tied to nostalgia. Of her characters for De Sica in this period, he writes that “even in their transgressions, they aroused popular sympathy and approval”<sup>25</sup>. In this representation of Mara we see a recognition of the shift in patterns of prostitution, but still tied to old models of containment that the brothel offered.

As Alexander Walker recognized at the time, the De Sica films starring Loren as prostitute seem to be an Italian take on the sex comedy common in the US in the late fifties and early sixties<sup>26</sup>, and speak to Loren’s Hollywood fame at this point, since this combination of star and genre was undoubtedly aimed at international audiences. This US sex comedy, of which a film like *Pillow Talk* (Michael Gordon, 1959) was a typical example, is described by Jeffers McDonald as “pitting woman against man in an elemental battle of wits, in which the goal of both is sex. Only the timing and legitimacy of this varies from gender to gender, with women wanting sex after, and men before or without marriage”<sup>27</sup>. In the Italy of this same period, where a woman’s virginity upon marriage was still expected, it was too early for ordinary women even to have this battle on screen in a comic frame. The question of sex before marriage for

**SPECIALE** women who are not professional prostitutes creates the much darker comedies of Antonio Pietrangeli, or the grotesque extremes of Pietro Germi. The prostitute's assumed promiscuity acts as a form of comic insulation, since the existing moral framework still assumes she has nothing to lose.

Away from the dizzying orbit of Loren's nostalgic stardom, comic representations emerged that implied a more threatening ability for women to continue as professionals, and even band together. In many of these films the prostitute figure is pitted against men in an attempt, not so much to postpone sex to preserve her virtue, as to preserve her source of income. If Loren's star quality enables her to preserve her virtue or her honour, less glamorous representations of the prostitute are only worried about the timing of sex in order to be able obtain payment (as in *Le massaggiatrici*, Lucio Fulci, 1962 or the "Roulotte squillo" episode of *Le motorizzate*, Marino Girolami, 1963), or occasionally marriage, but as a means of financial support, not for romantic reasons (as in the "Eritrea" episode of *La mia signora*, Luigi Comencini, 1964).



Fig. 3

That these women are upwardly mobile is well-illustrated at beginning of the film *Le massaggiatrici* (fig. 3), which opens with a form of prelude examining the changing hierarchy of the spaces of prostitution. A streetwalker curses the two attractive young prostitutes who have managed to get themselves a car for business, which we see cruise past in the foreground, turning gender relations on their head as the men get into the prostitutes' car. The Merlin law is immediately invoked as the jealous colleague comments darkly that "ora la Merlin farà chiudere pure le autorimesse". Natalie Fullwood has noted that a small number of women are shown driving cars independently in the "commedia all'italiana". Whilst, she argues, all these women have to pay a price for this independence, "they represent rare examples of female characters who are constructed with economic, as well as sexual, identities. Laura has a job at the Peruvian embassy, Pina at an agricultural consortium, Adriana as a smalltime actress, and Assunta as a model. It is significant that their economic independence is marked by their ownership and driving of cars"<sup>28</sup>. The prostitutes' burgeoning economic independence is indeed punished, and the battle of the sexes is flagged up almost immediately as the two girls have their car stolen by their clients and find

**SPECIALE** themselves back on the street. Although hampered by their “dumb blonde” sidekick, who had actually given one of the men the car keys, Marisa and another friend “l’avvocato” take control of the girls’ finances to purchase, by the end of the film, their own flat, after entering into protracted negotiations with a string of desperate and inept customers.

In this respect the film speaks to another aspect of the anxiety occasioned by the Merlin law: the invisibility of the prostitutes’ new spaces as they merge into the everyday. In an article in *L’Europeo* of 1958, “Comincia l’era Merlin”, Ghirotti writes that: “Tra gli annunci economici dei giornali compaiono ambigue offerte di garçonnières. La polizia sta indagando a Roma, sull’aumento dei canoni d’affitto per gli appartamenti ‘persona sola’ e sulla strana moltiplicazione degli ‘istituti di bellezza’”<sup>29</sup>. Again the exaggeration of the changes wrought by a relatively small number of women, some of whom abandoned prostitution altogether, are evident here, but the general mood of the popular press is reflected in this film. The storyline, however, takes the motif of the battle of the sexes further: as the women become embroiled in the insider wheeler-dealing taking place between some businessmen and a Christian Democrat politician, the canniest of them, Marisa (Sylva Koscina), manages to pull off the best deal on the businessmen’s behalf. The girl in the trio who calls herself the “avvocato”, studied law before taking up a more “lucrative” profession. She is able to confound both a professor and a police officer with her detailed knowledge of her new rights, reeling off the clauses of the 1958 law with reference to prostitution, and reminding them that now the law “punisce solo chi la sfrutta”. It is to her canniness that we impute the final joke, when the police round up all those calling themselves “massaggiatrici”, thereby arresting a “real” masseuse (Marisa Merlini), whilst the girls have relabelled themselves “manicuristi”. Merlini’s role, as the embattled Bice, whose real massage business is ruined, and whose husband is seduced by the girls, foregrounds the difficulty for working women to be perceived as anything other than “donne pubbliche”.

Similar prostitute “success” stories are seen in the “Roulotte squillo” episode of *Le motorizzate*, *Anonima cocottes* (Camillo Mastrocinque, 1960), *La vedovella* (Silvio Siano, 1964), or *La pupa* (Giuseppe Orlandini, 1963), in which women either establish themselves as independent prostitutes, or move into a new sphere of financial success altogether. *Anonima cocottes*, in which the prostitutes play the stock market to make their millions, reflects a persistent emphasis on canniness with money and female success.

Both Mary Wood and Maggie Günsberg cite the motif of prostitution as a common theme in Italian representations of the boom,<sup>30</sup> and there is no doubt that all these figures represent on a symbolic level the extremes of the wheeling and dealing that the economic miracle was felt to give rise to. Russell Campbell sees a particular blossoming of the prostitute screen type “the business woman” in relation to the economic miracle beyond Italy as well, in the likes of the film *Das Mädchen Rosmarie* (Rolf Thiele, 1958). Whilst the German film offers an “excoriating critique” of the economic miracle, he identifies *Anonima cocottes* as “a comic celebration” of the prostitute-business connection. It is typical, according to Campbell of the “business woman” typology to take one of these two very different directions: “The left-wing version enjoys a snug fit with the ‘official’ patriarchal line of deploring prostitution, whereas the right-wing version, aligned with ‘unofficial’ patriarchal ideology and buttressed by the global expansion of free-market forces, challenges this position head-on”<sup>31</sup>. In the Italian case the very specific references to the law, and to changing spatial arrangements, bring these “boom” representations into a direct relationship with the changes also brought about by the Merlin law, further muddying their ideological commentary. The comic mode of the “commedia all’italiana”, whilst heavily satirical in its emphasis on institutional corruption and individual greed, remains nonetheless captivated by the new narrative possibilities the business woman prostitute offers. In fact, as Campbell concludes himself, the “business woman” type “torn between conflicting ideological pressures” “remains poised at the intersection of prostitution and capitalism, carrying a burden of metaphoric significance almost too heavy for any fully realized individual to bear”<sup>32</sup>. However, it is also worth noting that the instances of female prostitute “business woman”

**SPECIALE** examined so far here in these “battle of the sexes” narratives present characters who trade (somewhat ironically) on narratives that emphasize their verbal resilience and character rather than their bodies – all too rare in the comedies of this period. We are intended to read all of them sympathetically, as variants on the “happy hooker” typology as well as the “business woman”, and enjoy them getting the better of male antagonists, who are either extremely corrupt, or repressed, usually both.

If the space offered by the car was one of the key features associated with the changing circumstances of prostitution, as suggested in Ansaldo’s article, it was also a key symbol of the boom itself, as Fullwood’s study shows<sup>33</sup>. The film *Le motorizzate* contemplates with patronizing fascination the possibility of female mobility, opening with a voxpop in which men voice a range of views on women drivers. This is followed by documentary footage of women drivers set to the lyrics of the song “Guarda che fata motorizzata”, with a reference to enchantment which underlines the absurdity of this gender role, but also reassurance as to her continued adherence to the “beauty system”, by emphasizing her attempts to apply lipstick whilst driving<sup>34</sup>. It is not surprising that this mobility is quickly linked back to prostitution in the second episode, featuring Lola (Bice Valori) who seeks to ply her trade from a caravan on the roadside under the label: “Automassaggiatrice”. A scandalized “moralista” calls the police, and, like the “avvocato” figure in *Le massaggiatrici*, we hear Lola comically rebuff the “brigadiere” with all the paperwork she could possibly need, permits and diplomas all in order, taking full advantage of her new legal rights. This scene reflects the popular journalism of Ghirelli, who wrote in 1958, in response to the closure, that: “Oggi le cose sono cambiate: ci vuole la flagranza del reato per mettere in moto la camionetta della questura; e soltanto se la ragazza non possiede documenti per l’identificazione si può portarla in camera di sicurezza. Il ‘fenomeno’ dilaga, l’adescatrice s’è fatta audace, il ‘pattuglione’ non la spaventa più”<sup>35</sup>.

Indeed the sketch continues as the “moralista” attempts to catch her “in flagrante” as a means of bringing about her legal detention. The emphasis here is on the absurdity of the new space as the overweight male client is driven to a secluded location whilst being thrown around the caravan and bombarded with Lola’s trinkets, domestic signifiers of aspirational femininity that typically adorn the “feminine” space of the boudoir. He is then licked by a cow through the window sending him running straight into the arms of the “moralista” who sets a trap and calls the police who arrest the pair, finally caught “in flagrante”. The episode refracts nervousness about female mobility, the closure of the brothels, but also fascination with emerging “new” alternatives and their comic potential. Sex itself, or titillating views of the female body remain at the margins (we have a brief shot of the semi-clothed couple at the end when caught “in flagrante”). Comedy is generated by mis-recognition of sex in this new space, just as in the confusion over the identity of the “real” masseuse in *Le massaggiatrici*. The “moralista” initially thinks the couple are engaged in sex, when in fact the client is writhing around in a horrified response to the cowlick. After being caught, we see an undeterred Lola back on the hunt for an alternative venue. She happily considers the purchase of a luxury boat in a showroom until the unwitting salesman reassures her that the police will keep her safe with their special launches. Whilst temporarily defeated by the “moralista” and police vigilance, we sense that Lola will continue her quest.

The luxury yacht is the central spatial focus of another prostitute narrative from this period, the episode “Eritrea” (Luigi Comencini) in *La mia signora*, starring Silvana Mangano and Alberto Sordi (fig. 4). The two characters end up on the luxury yacht of an Italian politician, when Sartoletti (Alberto Sordi) realizes that he can use “Eritrea” (Silvana Mangano), a prostitute he has met quite by chance, to get a building contract out of “l’onorevole” (Claudio Gora). Plotting to present Eritrea as his wife, he acts as a mini Pygmalion taming her Roman “popolana” ways and buying her new clothes, picking up here on a similar motif in *Le massaggiatrici*, in which it is Marisa who poses as Parondi’s wife. In both cases, humour and sympathy are generated by the prostitutes’ straight-talking, working-class lack of bourgeois “manners”. After this brief training, Sartoletti leaves her on the yacht to extort the favour he needs. However, Eritrea is now taking her role as wife seriously and slaps l’onorevole when he propositions her. When Sordi

**SPECIALE** berates her, she returns to the yacht and l'onorevole with a new determination. Sordi later meets her in unrecognizably elegant attire at an expensive hotel where she is introduced to him as the wife (presumably actual on this occasion) of another dignitary. As he stares at her in disbelief in a private moment, she bashes him on the nose affectionately and stalks off. The “battle of the sexes” narrative is particularly successful here because the prostitute character’s resilience surprises us. Silvana Mangano’s skilful characterization helps in this dénouement. There is one point in the narrative, when she begins to look fondly at Sartoletti, her pseudo-husband, and seems about to slip into the melodramatic narrative of the prostitute frustrated in love. Instead, she emerges as convincingly victorious and sweeps off with as much dignity as any former prostitute has ever managed on screen.



Fig. 4

### **Conclusion**

Alongside the striptease artist, whose prevalence in the cinema of this period Natalie Fullwood has underlined, the prostitute remains very much the default representation of the working woman in comedy in this period. In fact the portrayal of the striptease artist also inevitably slides towards the stigma of prostitution (see for example the figure of Monica in *Il moralista* [Giorgio Bianchi, 1959], one moment stripper, the next “ragazza squillo”). As Fullwood argues, we have very few screen instances of women workers in office spaces, as anything other than signifiers for sex. Drawing on the example of *L'impiegato* (Gianni Puccini, 1959), she argues that “the notion of the semi-naked female form as pleasurable commodity to be consumed by men spreads throughout the representation of women when they are granted spatial primacy [...] female characters must either signal sex or sexuality, or be relegated to the margins or rear of the frame”<sup>36</sup>. As Ortoleva suggests, in addition to the closure of the brothel, changes in female employment and growing female emancipation further unsettled the status quo, and further consolidated the turn towards pornography<sup>37</sup>, and the sexualised representation of women’s work was also part of this response. It is particularly significant therefore that sometimes, in a handful of films, the

**SPECIALE** emergence of this “new” entrepreneurial prostitute is juxtaposed with the representation of an older, more financially powerful woman, active in the public sphere. It is important because it reminds us, with Yvonne Tasker, that whilst women almost always signify sex, the ways in which women signify sex are still significant<sup>38</sup>.

The successful prostitute entrepreneur also represents and only partially assuages the growing threat embodied by increasing female power in the public sphere. There was no doubt that this growing power was present in the Italian imaginary in this period.<sup>39</sup> As early as 1954, popular magazines such as *Epoca* included features like: “Le donne che comandano”, looking at a series of women in management positions<sup>40</sup>. In reality there was a marked increase in the participation of women in the tertiary sector, suggesting, as Bellassai observes, that gender and work were no longer so neatly divided<sup>41</sup>. Nor should we forget that the whole Merlin incident was overshadowed, precisely, by the figure of a real older woman with public power and detailed knowledge of the law. This screen doubling is in fact exactly what we see embodied in the very trajectory of Filumena Marturano herself, whose younger prostitute self is doubled by an older, canny businesswoman, only tied to the private sphere by her younger prostitute self. In *Le massaggiatrici* there are in fact two older business women. If one of them, Bice (Marisa Merlini, aged 39), the real masseuse, is a victim of the girls’ savvy self-management, as discussed earlier, the other comes off rather better. The two hapless protagonist businessmen are in fact, in the pay of the wealthy wife of one of them, Signora Parodi, played by Laura Adani (aged 49). When she is first introduced to us, we see her reading the *Financial Times*, whilst her husband on the other end of the phone looks at through the private ads for a “ragazza squillo”, reinforcing the “naughty boy” dynamic that persists in these films. Ultimately, despite her antagonism towards the younger imposter, Signora Parodi recognizes that she stands to benefit most from the deal that prostitute Marisa manages to pull off on her behalf with the Christian Democrat politician.

This doubling tendency perhaps reaches its apex in Lizzani’s atypical film, *La Celestina P.R...*(1964), in which a youthful-looking Assia Noris (aged 52), in an attempted screen comeback, plays the glamorous, and ruthless procuress Celestina, who uses a combination of personal force, feminine charm, a steady supply of young, attractive women, along with a dissolute nobleman turned gigolo, to get the better of a number of wealthy Milanese businessmen. As businesswoman-procuress, Celestina herself is marked by the prostitute stigma, but the film is unique in underlining her attempts to hold this at bay: she is depicted as attractive enough to create confusion in her potential clients about whether or not she is offering her own body. Indeed, her only sexual liaison in the film, immediately consigned to the dustbin of “errors”, almost undoes all her successful wheeling and dealing. This is the only instance in which the portrayal of the older “businesswoman” takes the upper hand in the narrative thread, as a series of minor prostitute figures play in cameo roles. In the character of Celestina the film reflects on the impossibility for women of combining business and sexual pleasure thereby undermining the “happy hooker” typology (whilst nonetheless reinforcing it in the minor figure of her stupid, blonde prostitute protégée). Across a number of films this splitting mechanism makes persistent links between working women, women with financial control, and the prostitute. Entangled with the nostalgia for the brothel space, then, there is that “mix of aggression and anxiety that psychoanalysis has recognized in laughter”<sup>42</sup> about women’s changing roles, certainly as prostitutes, but more importantly, as working and earning independent women in general. This serves as a useful reminder that there is more to the proliferation of the prostitute theme in post-Merlin cinema than a descent into a “cinema postribolare”.

Danielle Hipkins

## SPECIALE Notes

1. Franco Moretti, "Planet Hollywood", in *Distant Reading*, Verso, London-New York 2013, p. 99.
2. Gabriella Parca, *I sultani. Mentalità e comportamento del maschio italiano*, Rizzoli, Milano 1965, p. 254.
3. For a full account of how "what Merlin framed as a liberating reform became a protective, moralizing law which upheld the isolation and maintained the status of prostitutes as second class citizens", see Molly Tambor, "Prostitutes and Politicians: The Women's Rights Movement in the Legge Merlin Debates", in Penelope Morris (edited by), *Women in Italy, 1945-1960: An Interdisciplinary Study*, Palgrave Macmillan, New York 2006, pp. 131-145, p. 131.
4. "Between Renegotiation Tactics and Failed Revolutions: Italian Brothel Films of 1959-60, the Public/Private Binary and Gendered Address", in Simona Storchi (edited by), *Public and Private Spaces in Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2013, pp. 99-113.
5. See for example the continued adaptation of French melodramatic fiction in films like *Camille 2000* (Radley Metzger, 1969) and *Bubu* (Mauro Bolognini, 1971), or the perpetuation of white slave films, such as *Schiave bianche* (Michel Clement and Umberto Scarpelli, 1960) or *Le magnifiche sette* (Mauro Girolami, 1961).
6. "Nel quinquennio precedente al 1958, sempre secondo i dati ISTAT, il lavoro femminile è nettamente in crescita: in termini assoluti le donne complessivamente occupate sarebbero in quell'anno, in migliaia, 5.243, mentre erano 4.065 nel 1954". Sandro Bellassai, *La legge del desiderio. Il progetto Merlin e l'Italia degli anni Cinquanta*, Carocci, Roma 2006, p. 49.
7. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 174-175.
8. Mino Argentieri, "Tavola rotonda su sesso e cinema", *Cinema Sessanta*, no. 54 (June 1965), p. 27.
9. Lino Micciché, "Tavola rotonda su sesso e cinema", *Cinema Sessanta*, n. 54 (June 1965), p. 17.
10. Natalie Fullwood, *Cinema, Gender and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave MacMillan, New York forthcoming.
11. Lina Merlin herself makes this point in a newspaper article in 1958: "La chiusura delle 'case', dove normalmente sono ospitate circa tremila donne incide ben poco sul numero veramente enorme delle 'peripatetiche' e delle 'ragazze squillo' che costituiscono una vergognosa piaga sociale". Lina Merlin, "Ho vinto la battaglia contro le persiane chiuse", *Oggi*, 27 febbraio 1958, p. 18.
12. Sandro Bellassai, *op.cit.*, p. 9.
13. "Artists have seen the brothel as a worthwhile subject: it carries its own drama and tension, its peculiar interplay of human relations, the paradoxical union of the everyday commonplace and the unexpectedly bizarre". G.L. Simons, *A Place for Pleasure: A History of the Brothel*, Harwood-Smart Publishing, London 1975, p. 8.
14. "Nel 50 per cento dei casi il primo rapporto sessuale è avvenuto con una prostituta" (although this did not necessarily take place in a brothel). Gabriella Parca, *op.cit.*, p. 41.
15. Maggie Günsberg, "Commodifying Passions: Gender and Consumerism in *Commedia all'italiana*", in Ead., *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, New York 2005.
16. Several critics apply the trope of the "unruly woman" to Loren. See Pauline Small, *Sophia Loren: Moulding the Star*, Intellect, Bristol 2009, and Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004.
17. These include: Roberto Rossellini, *Il generale della rovere* (1959); Mauro Bolognini, *La viaccia* (1961); Bernardo Bertolucci, *Il conformista* (1970); Federico Fellini, *Roma* (1972); Lina Wertmüller, *Film d'amore e d'anarchia* (1973); Tinto Brass, *Salon Kitty* (1976), *Paprika* (1991), and, much more recently the Rai TV mini series *Altri tempi* (Marco Turco, 2013).
18. It shows footage from *Arrangiatevi!*, *Roma*, and *La viaccia*, alongside stills from *Salon Kitty*, *Film*

**SPECIALE** *d'amore e d'anarchia*, and *Matrimonio all'italiana*, and Istituto Luce newsreel about the making of *Adua e le compagne*.

19. Stephen Gundle, "Emancipation, Eroticism and Nostalgia", in *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, London-New Haven 2007, pp. 191-222.

20. Pam Cook, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Routledge, New York 2005, p. 4.

21. Giovanni Ansaldo, "Epicideo per le case chiuse", *Tempo*, 13 febbraio 1958, p. 10. In fact, a year earlier in A. Gambino, "La libera professione", *l'Espresso*, 27 ottobre 1957, pp. 6-7, the journalist examines the "state of prostitution" and highlights the existence of "le ragazze squillo", "le case d'appuntamento", and "il massaggio" before the closures, claiming that the inhabitants of the "case chiuse" only make up 1% of women practising prostitution in Italy. This emphasis on hypocrisy with regard to questions of sexual "freedom", or at least the freedom for men to engage in sex with prostitutes, is also made evident in the frequent satirical representations of hypocritical male moralizing figures in many representations of prostitution in Italian comedy of this period. Their vociferous critique of prostitution is often shown to hide an addiction to, or profit from it.

22. See, for example, figures in *Il moralista* (Giorgio Bianchi, 1959), *Le massaggiatrici* (Lucio Fulci, 1962), the "Roulotte squillo", in *Le motorizzate* (1963), "Il complesso della schiava nubiana" (Franco Rossi, 1965), episode in *I complessi*.

23. Russell Campbell, *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, University of Wisconsin Press, Madison 2006, p. 230.

24. See Sergio Rigoletto, "Italian-Style Comedy and l'italiano medio: Strategies of Exclusion", in Lucy Bolton, Christina Siggers Manson (edited by), *Italy on Screen: Italian Identity in the National Imaginary and International Symbolic*, Peter Lang, Oxford 2010, pp. 35-49.

25. Stephen Gundle, *op.cit.*, p. 183.

26. Alexander Walker, *The Celluloid Sacrifice*, Michael Joseph, London 1966, pp. 205-206.

27. Tamar Jeffers McDonald, *Romantic Comedy: Boy Meet Girl Meets Genre*, Wallflower Press, London 2007, p. 38.

28. Natalie Fullwood, *op.cit.*

29. Gigi Ghirotti, "Comincia l'era Merlin", in *L'Europeo*, 21 settembre 1958, pp. 18-21, p. 18.

30. Mary Wood, *Italian Cinema*, Berg, Oxford-New York 2005; Maggie Günsberg, *op.cit.*, pp. 60-96.

31. Russell Campbell, *op.cit.*, pp. 208-10.

32. *Ivi*, p. 229.

33. Natalie Fullwood, *op.cit.*

34. "The beauty system" is identified by the McCannells as one guaranteeing women's compliance with the gender hierarchy through observance of feminine beauty practices. See Dean and Juliet Flower MacCannell, "The beauty system", in Nancy Armstrong, Leonard Tennenhouse (edited by), *The Ideology of Conduct*, Methuen, New York-London 1987, pp. 206-238.

35. Gigi Ghirotti, *op.cit.*, p. 21.

36. Natalie Fullwood, *op.cit.*

37. "Il manifestarsi di un nuovo potere delle donne in tutte le sfere del vivere, dalle più pubbliche alle più intime, cosa che ha favorito, per compensazione e in parte per rivincita, la ricerca da parte di molti maschi di forme di rappresentazione simbolica nelle quali la donna fosse, al contrario, sottoposta e ricondotta al suo posto". *Ibidem*.

38. Yvonne Tasker, *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*, Routledge, London 1998.

39. "L'immagine di schiere di donne bellicose in rapida avanzata su tutti i fronti della società, compresi ovviamente l'economia, il lavoro, le professioni, è in questi anni notevolmente diffusa presso l'opinione pubblica maschile [...] Non sempre la percezione generalizzata di tali cambiamenti risulta proporzionata alle effettive dimensioni del mutamento stesso". Sandro Bellassai, *op.cit.*, pp. 45-48.

- SPECIALE** 40. Anna Garofalo, “ Le donne che comandano”, *Epoca*, 17 gennaio 1954, pp. 34-5.
41. “Appare sempre più evidente che la stessa dinamica dello sviluppo economico contribuisce a indebolire fatalmente anche l’identificazione necessaria fra il lavoro e il genere fisicamente più avvantaggiato, nel momento in cui produce una moltiplicazione delle mansioni in cui non sono necessarie particolari abilità fisiche, come è il caso di molti impieghi nel terziario dove la componente femminile è in percentuale la più rilevante alla fine del decennio (35.9%)”. Sandro Bellassai, *op.cit.*, p. 49.
42. Franco Moretti, *op.cit.*, p. 99. Moretti describes this as “so typical of the emotional cosmos of the commedia all’italiana”.

## SPECIALE **Il ragazzo di Mara** **Dinamiche della mascolinità nel cinema resistenziale degli anni Sessanta**

All'interno della storiografia sul cinema italiano, la vittoria ex aequo alla Mostra del Cinema del 1959 di *Il generale Della Rovere* (Roberto Rossellini) e *La grande guerra* (Mario Monicelli) viene comunemente indicata come uno degli elementi fondativi di una nuova stagione. I primi anni del nuovo decennio, infatti, appaiono caratterizzati dall'emergere, da un lato, di un cinema d'autore imperniato su di un riesame del periodo, a lungo rimosso, della guerra di resistenza; e, dall'altro, di un nuovo tipo di commedia, dedicata tanto a un esame della contemporaneità, quanto a una rinegoziazione del passato nazionale<sup>1</sup>. Questi due diversi versanti si sovrappongono rapidamente, così che, tra il 1959 e il 1966, si assiste a un profluvio di riletture, alternativamente in chiave comica o drammatica, dell'epoca della caduta del regime fascista, della lotta di resistenza o del periodo immediatamente successivo allo sbarco delle truppe angloamericane. Questo corpus si propone come uno scenario particolarmente eterogeneo, per il quale non possono essere individuati criteri unificanti relativi né a pratiche autoriali, né di genere cinematografico, né tantomeno produttive. Per quanto riguarda il primo aspetto, infatti, si va dal recupero delle tematiche resistenziali da parte di alcuni dei maestri del neorealismo (Rossellini; De Sica), a nuove prove di cineasti che hanno esordito da poco e sono ancora in cerca di consacrazione (Loy; Zurlini), fino a principianti assoluti come Gianfranco De Bosio. Sul piano dei generi si alternano, spesso all'interno dello stesso film, il bellico, il gangsteristico, la commedia o il melodramma, mentre il panorama produttivo spazia dai leader del mercato (Ponti; De Laurentiis; Titanus) a minuscole sigle come la 22 Dicembre. Di fronte a tanta ricchezza, la storiografia ha normalmente privilegiato una lettura ideologica, evidenziando come lo scopo sottaciuto di questi film fosse ripulire la coscienza della nuova borghesia, quella sorta negli anni del boom economico, celandone gli elementi di continuità con quella degli anni del totalitarismo fascista e, viceversa, rendendola discendente dalla palingenesi dell'epoca resistenziale<sup>2</sup>. Il presupposto di questo articolo è invece quello di spostare la prospettiva su di un aspetto del tutto differente, in modo da valutare quali altri possibili funzioni sociali possono essere state svolte da questo gruppo di film, apparsi in una fase cruciale per il processo di modernizzazione in Italia. Se è vero infatti che gli anni Sessanta marcano un passaggio da un cinema imperniato su personaggi e su di uno *star system* prettamente femminili, come era quello italiano degli anni Cinquanta<sup>3</sup>, a un altro che, sia nelle pratiche di genere che in quelle autoriali, privilegia all'opposto quelle maschili<sup>4</sup>, diviene allora centrale individuare quali siano i modelli di mascolinità messi in scena, articolati o proposti dai film di tematica resistenziale. Come si è già sottolineato, si tratta di un corpus relativamente molto vasto e complesso, pertanto il presente articolo non può (né vuole) avere pretese di esaustività; si tenterà al contrario di procedere a una cartografia del cinema resistenziale italiano dei primi anni Sessanta, del quale verranno individuate alcune caratteristiche di fondo, e si tenterà di esaminarne le possibili proposte, che si affiancano a quelle formulate dalla Commedia all'italiana o dal cinema di stampo più marcatamente autoriale.

### **Figure**

I film resistenziali dei primi anni Sessanta presentano soltanto raramente delle costanti narrative paragonabili, per esempio, a quelle del cinema bellico del decennio precedente. Ciò che emerge sono invece alcune figure di base che circolano di film in film, instaurando rapporti mutevoli le une con le altre, senza necessariamente intraprendere percorsi narrativi canonici o assumere stabilmente le stesse funzioni.

Uno dei primi esemplari di questa stagione, *Estate violenta* (Valerio Zurlini, 1959) introduce con Carlo (Jean-Luis Trintignant) un prototipo di personaggio maschile colto nel momento dell'ingresso nell'età

**SPECIALE** adulta: un modello che è possibile riconoscere in moltissime di queste pellicole, e che spesso assume la funzione di protagonista della vicenda<sup>5</sup>, anche se più raramente può essere inserito in un racconto corale<sup>6</sup> o semplicemente fungere da contraltare a una figura femminile che assume su di sé il peso della narrazione<sup>7</sup>. I giovani protagonisti maschili di questo cinema possono essere caratterizzati in modo molto diverso gli uni dagli altri, ma sono in genere accomunati da competenze specifiche che, più di ogni altra cosa, tendono a differenziarli non solo dai protagonisti del cinema bellico degli anni Cinquanta, ma anche dai modelli maschili emersi nel cinema neorealista i quali, inevitabilmente, fungono da principale punto di riferimento per questo tipo di produzione. Solo raramente, infatti, i giovani protagonisti del cinema resistenziale anni Sessanta posseggono particolari competenze sul piano pragmatico, e comunque, quando ciò accade, le usano nel peggiore dei modi<sup>8</sup>. Nella maggior parte dei casi, invece, queste competenze sono di tipo prettamente cognitivo e hanno a che fare con un saper fare e con il prendere forma di un voler fare (secondo la formula, allora in voga, della “presa di coscienza”). In altre parole, questi protagonisti posseggono una capacità di ascolto e di interpretazione della realtà molto diverse da quelle che contraddistinguono gli eroi, più assertivi, del cinema dei due decenni precedenti: sono figure più moderne, perché in grado di riflettere sulla riuscita e sul senso delle proprie azioni. A questi giovani protagonisti vengono spesso contrapposte figure maschili più adulte e diversamente connotate: combattenti più determinati<sup>9</sup> o al contrario uomini visibilmente privati della propria virilità<sup>10</sup>, o infine delle *father figures* che, inevitabilmente, falliscono nel loro tentativo di essere completamente esemplari per i protagonisti: perché non riescono ad avere l'autorità morale necessaria, o perché la loro capacità di assumere il ruolo di “padre” simbolico si scontra con un fallimento nel ruolo di padri biologici<sup>11</sup>. Questo confronto con una *father figure* assume un ruolo particolarmente importante dal momento che i protagonisti in genere tentano, senza riuscirci, di diventare dei *pater familias* a loro volta. Un tentativo che, come si vedrà, fallisce per le ragioni più diverse, non ultima quella della mutata condizione dei personaggi femminili con cui i protagonisti hanno a che fare.



Il Gobbo

**SPECIALE** Le figure femminili presenti in questi film, infatti, sono il risultato di un lungo processo che, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, ha portato le protagoniste del cinema italiano a conquistare uno spazio e un margine d'azione sempre maggiore<sup>12</sup>. Le eroine del cinema resistenziale degli anni del boom sono spesso più mature (anagraficamente, ma non solo) delle loro controparti maschili<sup>13</sup> e, a prescindere dal fatto che si limitino a sedurre i protagonisti o che si prostituiscano, dimostrano una maggiore capacità di scelta e una coscienza chiara della convertibilità corpo/denaro. In questo senso è particolarmente emblematica Ninetta, il personaggio interpretato da Anna Maria Ferrero ne *Il gobbo* (Carlo Lizzani, 1960). Dapprima la giovane è succube del protagonista Alvaro, giovane capo di una banda criminale, il quale la violenta, mettendola incinta, come forma di vendetta nei confronti del padre di lei (un maresciallo fascista); ma nella seconda parte della pellicola, dopo che Alvaro le ha assassinato il padre, Ninetta acquista, prostituendosi, una tale indipendenza e un tale potere (economico e non solo) da essere in grado di recuperare tutto ciò che ha perduto e di umiliare il proprio aguzzino (del quale è, però, segretamente innamorata)<sup>14</sup>.

### ***Lo spettro dell'inettitudine***

Le figure fin qui delineate non intrattengono tra di loro rapporti prefissati. Quello che si apre è un campo di possibilità, che la modernità dei protagonisti maschili, individuabile nella loro indecisione ad agire e nella disponibilità ad osservare e ascoltare il mondo che li circonda, rende piuttosto imprevedibile. C'è però un principio di organizzazione di base, un elemento catalizzatore che accelera le trasformazioni di status di questi personaggi e condiziona il modo in cui si rapportano con il loro ambiente: l'inettitudine. Come evidenzia Jacqueline Reich all'inizio del suo studio su Marcello Mastroianni, la figura di base del cinema italiano postbellico è "l'antieroe, l'inetto, un uomo che si trova a essere fuori posto e in conflitto con un ambiente in rapido cambiamento dal punto di vista politico, sociale e dell'identità sessuale"<sup>15</sup>. Un conflitto che si acuisce nell'Italia in continua trasformazione del periodo postbellico, che nei film resistenziali mette in scena un'epoca instabile per eccellenza, quella che va dal '43 alla fine della guerra. Nei film resistenziali i personaggi si trovano ad affrontare una condizione di questo tipo, da intendersi non come inettitudine effettiva – quella che nella commedia all'italiana porta alla disfatta (e allo stesso tempo alla glorificazione) – ma come un campo di possibilità che apre a nuovi ruoli. Una condizione di libertà su cui però incombe lo spettro del fallimento, inteso come incapacità di incidere sulle relazioni di gender proponendo una nuova mascolinità nel momento in cui i modelli maschili stanno cambiando, e la cui conseguenza sarebbe il precipitare nell'impotenza e nella femminizzazione che, secondo quanto scrive Reich, contraddistinguono la figura dell'inetto<sup>16</sup>.

I protagonisti del cinema resistenziale si trovano così tutti di fronte a una sfida simile: proporre un nuovo modello di mascolinità in un momento (quello in cui il film è ambientato; ma anche quello in cui il film è stato concepito) in cui il modello tradizionale non funziona più. Il rischio, come si è già sottolineato, è quello di precipitare nell'inettitudine e, rispetto alle controparti femminili, nell'irrelevanza.

Alcuni di questi eroi sono votati al fallimento, al termine di traiettorie molto diverse che risentono di volta in volta della sovrapposizione di altre dinamiche, relative ai generi cinematografici (melodrammatico, bellico, gangsteristico) attraverso i quali è modulato il racconto, oppure alla dimensione ideologica propria del film. In *Tiro al piccione* (Giuliano Montaldo, 1961), per esempio, Marco fallisce anche nei rapporti con l'altro sesso perché si ostina a rimanere dalla parte sbagliata. In *Le soldatesse* (Valerio Zurlini, 1965) Gaetano non riesce a portare fino in fondo la relazione para-familiare che nel corso del film ha instaurato con le prostitute che ha il compito di consegnare ai vari distaccamenti sparsi per la penisola greca, né è in grado di differenziarsi stabilmente sul piano morale dal maggiore Alessi, che incarna l'ideale di mascolinità fascista, in quanto non riesce a passare dall'altra parte della barricata. Infine Bube, giovanissimo reduce dalla guerra partigiana che è stato catapultato direttamente dall'adolescenza all'età adulta, dapprima instaura rapporti di natura tradizionale con la fidanzata Mara, ma a causa dell'instabilità

**SPECIALE** del periodo postbellico intraprende un processo di regressione che lo porterà a essere completamente dipendente da quest'ultima.

Non tutti questi personaggi sono però votati al fallimento: alcuni di loro approdano invece a una piena realizzazione sul piano morale, anche se vanno incontro all'annientamento su quello biologico. Ciò che vale la pena di notare, tuttavia, è che ciò avviene solamente quando i protagonisti aderiscono esplicitamente alla causa della lotta armata, ma lo fanno coniugando la propensione all'azione propria dell'eroe neorealista, con la moderna dimensione del dubbio che li ha caratterizzati fino a quel momento<sup>17</sup>. Va infine osservato che coloro che più letteralmente corrispondono alla figura dell'inetto, perché impotenti o femminilizzati, spesso risolvono questa crisi con (relativamente) maggior successo rispetto ad alcuni dei giovani protagonisti. Le menomazioni fisiche che caratterizzano alcuni di questi personaggi (e che comprendono mutilazioni, deformità fisiche, malattie veneree), insomma, non ne limitano le capacità di azione.

Come si è già accennato, la confusione dei protagonisti riguardo al proprio ruolo, il loro scontro con lo spettro dell'inefficienza, assume spesso le forme di un tentativo abortito di assumere il ruolo tradizionale del *pater familias*: un tentativo che nella maggior parte dei casi è destinato allo scacco perché, nel mondo abitato dai personaggi, questa figura non può più funzionare. Lo dimostra il contrasto che essi instaurano con figure che rappresentano una mascolinità prebellica pienamente cristallizzata, o, al contrario, con quelle *father figures* positive che, in ultima analisi, si rivelano sostanzialmente inutili. Questo tentativo di costruire un'immagine maschile sulla base dei ruoli tradizionali è spesso collegata, significativamente, al controllo dei beni di consumo e, attraverso di essi, a quello delle partner femminili. Alvaro, protagonista de *Il gobbo*, dapprima tenta di instaurare un rapporto tradizionale con Ninetta, che aspetta un figlio da lui e sarebbe disposta a sposarlo: come afferma lo stesso personaggio, per lui, deforme, l'idea di costruire una famiglia rappresenterebbe l'ingresso nella normalità. Ma quando si trova costretto a uccidere il padre di Ninetta, Alvaro viene da lei abbandonato e tenta di riconquistarla offrendole l'enorme disponibilità di beni che, nonostante le ristrettezze del periodo immediatamente successivo all'arrivo degli americani, è riuscito ad accumulare con il mercato nero. Si tratta di un tentativo inutile, come si è già evidenziato, perché Ninetta, che ha abortito per non partorire il figlio dell'assassino di suo padre, è già in grado di procurarsi tutto quello che le occorre amministrando autonomamente il proprio corpo. Allo stesso modo, ne *L'oro di Roma* (Carlo Lizzani, 1961), il giovane Massimo abbandona il proprio ruolo di studente e, in disaccordo con i genitori, si propone di creare una famiglia con Giulia in modo da salvarla dalla deportazione cui stanno per andare incontro gli ebrei di Roma. Mentre la ragazza ha già perso tutto, lui ha i mezzi per procurarle la salvezza (dei documenti falsi che la identifichino come ariana) e l'agiatezza (un appartamento dove andare a vivere insieme) a patto però che lei sottostia a tutte le sue decisioni: ma dopo aver assistito alle deportazioni, Giulia preferirà condividere il destino della propria comunità. Infine, Bube esemplifica meglio di ogni altro il fallimento cui va incontro chi tenta di reinstaurare il modello maschile prebellico.

Dopo la liberazione dell'Italia centrale, egli intraprende un'attività di trasportatore e si fida con Mara, sorella di un compagno caduto sul campo. Laconico e sicuro di sé, la conquista proprio per il suo essere ancora un ragazzo ma già uomo, secondo i canoni della mascolinità tradizionale, dal momento che le dice continuamente cosa deve fare e provvede a lei sul piano economico: la porta infatti in paese, dove le compra un paio di scarpe di serpente e, addirittura, la porta a mangiare in trattoria. Ma per gli ex partigiani, in realtà, la guerra non è ancora finita, e di fronte al fallimento del suo progetto originario, Bube attraversa un processo di regressione cui lo condanna l'ingratitudine delle istituzioni e persino dei suoi compagni di partito.

### **Spazi di genere**

Secondo Jacqueline Reich lo spazio di manifestazione dell'inetto, e in generale della mascolinità italiana,

**SPECIALE** è prevalentemente l'esterno. Bar, piazze, caserme e altre sedi della collettività omosociale sono anche in questi film i luoghi in cui le figure maschili espongono (o dovrebbero esporre) i segni del potere esercitato in ambito domestico<sup>18</sup>. Le cose evidentemente sono più complicate, non solo perché i personaggi del cinema resistenziale attraversano una fase di ridefinizione delle loro competenze, come abbiamo visto, ma perché l'eterogeneità di questi film rende impossibile una mappatura degli spazi e delle variazioni alle consuete relazioni di genere, come avviene per esempio nelle commedie di Pietrangeli analizzate da Natalie Fullwood<sup>19</sup>.

Vi sono tuttavia spazi e modalità ricorrenti, che permettono una comparazione con il cinema postbellico: uno di questi è sicuramente il bordello. A differenza dei militari di *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946) o dello sfortunato reduce di *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946) i giovani protagonisti dei film degli anni Sessanta restano spesso fuori dai bordelli, perché si rifiutano di entrarvi assieme ai commilitoni<sup>20</sup>, o perché festeggiano l'8 settembre limitandosi a chiacchierare con le prostitute dall'esterno dell'edificio<sup>21</sup>. Il postribolo può talvolta esplodere fino a occupare nei fatti un'intera città (*Il gobbo*) o un paese occupato (*Le soldatesse*), senza quelle delimitazioni di spazio o di orario che caratterizzavano le enclaves del malaffare nel neorealismo nero<sup>22</sup> o nella rivista cinematografica zavattiniana<sup>23</sup>. Il bordello può essere anche solo evocato e corrispondere all'origine della malattia che affligge il corpo (maschile) del personaggio e, sintomaticamente, quello della Patria<sup>24</sup>, con un ribaltamento interessante di un *topos* ben radicato e molto presente nel cinema italiano postbellico, come messo in rilievo da Danielle Hipkins<sup>25</sup>: l'equivalenza tra corpo femminile e corpo della Nazione.

L'allentamento del controllo da parte dei personaggi maschili sul luogo tradizionalmente deputato al piacere porta a una rappresentazione dell'esperienza della prostituzione diversa da quella che marcava il cinema del dopoguerra, e in generale a una più ampia gamma di possibilità nella messa in scena della sessualità. Le protagoniste femminili dei film bellici e resistenziali degli anni Sessanta, anche quando sono costrette a scelte dolorose che comprendono finanche la prostituzione, a differenza dei personaggi corrispondenti dell'immediato dopoguerra sembrano meno caricate di sensi di colpa e capaci invece di avviare dinamiche di *empowerment* ante litteram. Non sono solo in grado, come abbiamo visto, di assegnare orgogliosamente un valore di scambio al loro corpo, ma possono anche declinare ben oltre il registro della commiserazione una sessualità talvolta legata in modo traumatico a situazioni contingenti (l'assenza del marito disperso al fronte, la violenza subita, la necessità di non morire di fame...), talvolta spia di un'inclinazione esistenziale perseguita con lucidità. In due pellicole prodotte a pochi anni di distanza l'una dall'altra, *Guai ai vinti* (Raffaello Matarazzo, 1954) di Matarazzo e *Il gobbo*, i personaggi interpretati da Anna Maria Ferrero si trovano curiosamente ad affrontare situazioni analoghe: lo stupro di guerra e la gravidanza a seguito dell'invasione dello spazio domestico da parte di un nemico, ma reagiscono in modo radicalmente diverso. Nel primo film, Clara sacrifica l'onore personale per seguire il proprio destino di madre e garantire una discendenza, sia pure problematica, al fidanzato, all'interno di una struttura di valori pienamente interna al melodramma matarazziano<sup>26</sup>. Nel secondo, Ninetta decide di abortire non per salvare la propria rispettabilità, ma per vendicarsi dell'assassino del padre e intraprendere con maggiore libertà l'attività di prostituta. Il corpo di Clara è inquadrato negli spazi chiusi della vita domestica e della socialità controllata (il teatro, che solo grazie al canto evocativo di Mario Del Monaco si apre melodrammaticamente al mondo esterno). Quello di Nina attraversa la città e inverte così, sia pure in modo provvisorio, la dinamica tipica del potere maschile: l'attività portata avanti nello spazio pubblico sotto forma di performance (la prostituzione) garantisce, come abbiamo visto, la riappropriazione dello spazio domestico, sottrattole dall'inadeguatezza dei maschi che dovrebbero "tutelarla" (il padre e il Gobbo). In *Tiro al piccione* l'ausiliaria interpretata da Eleonora Rossi Drago non è rappresentata esclusivamente come una *femme fatale* che distoglie dai valori militari il giovane Marco, ma come una donna matura la cui spregiudicatezza consente ai suoi amanti (maschi) di salvare la vita, nel finale del film, dopo il tracollo dell'esercito repubblicano, a patto però di accettare uno svirilizzante *ménage à trois* (o finanche *à quatre*, se non fosse per lo sdegnato rifiuto di Marco).

**SPECIALE** Se il controllo dello spazio pubblico è messo in crisi, gli spazi privati sono prevedibilmente ancora più problematici. Spesso i protagonisti maschili di questi film sono “ospiti” di un personaggio femminile che dispone della casa a proprio piacimento, usandola – pure non possedendola materialmente – come lussuosa *garçonnière* (*Tiro al piccione*), dando rifugio alternativamente a partigiani comunisti e militari alleati (*La ciociara*, Vittorio De Sica, 1960), o stabilendo semplicemente le proprie regole alle quali i maschi si devono adeguare (*Tutti a casa*, Luigi Comencini, 1960).

Lo spazio domestico di film come *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960) e *Il gobbo* è permeabile nella misura in cui i legittimi proprietari non sono in grado di controllarne le vie di accesso perché materialmente inabili o impegnati a reprimere, con scarso successo, le minacce esterne. Mariti e padri si trovano così le case occupate da nemici e rivali, trasformate in rifugio per i convegni amorosi, evidentemente illeciti, di figlie e mogli. La perdita di controllo sulla casa e sulle donne, a differenza di quanto avveniva nei film del dopoguerra (*La vita ricomincia* [Mario Mattoli, 1945], *Il bandito*, *Un uomo ritorna* [Max Neufeld, 1946]) non avviene necessariamente in assenza dei protagonisti maschili, ma può accadere in loro presenza e a loro insaputa. D'altro canto, anche gli intrusi di questi due film, rispettivamente il professor Franco Villani e il gobbo Alvaro Cosenza, sono a loro volta incapaci di controllare lo spazio domestico, il primo perché imboscato nella sua propria casa, dalla quale deve infine fuggire, il secondo perché tutto proiettato all'esterno e inadeguato alla vita familiare, cui pure anela.

Talvolta si ricreano routine tradizionali, ma che riguardano significativamente relazioni *more uxorio* extramatrimoniali, le quali appaiono come parentesi amene in percorsi di tutt'altro tipo<sup>27</sup>. Anche chi riesce, tra mille difficoltà, a dare seguito alla propria vita matrimoniale, è costretto a farlo in incognito e in casa di altri, come l'ingegnere di *Il terrorista* (Gianfranco De Bosio, 1963) mentre pare del tutto indicativo che il gerarca in fuga di *Estate violenta* riesca a essere padrone solo in una casa priva di donne.



Il Terrorista

### **Performance della mascolinità**

Il cinema dell'immediato dopoguerra ha dato corpo a figure ben delineate di reduci, resistenti e militari alle prese con la negoziazione dell'eredità bellica e con la difficile transizione da modelli di mascolinità legati all'immaginario fascista ad altri più adatti alla nuova situazione storica<sup>28</sup>. Catherine O'Rawe ha

**SPECIALE** analizzato il caso di *Avanti a lui tremava tutta Roma* (Carmine Gallone, 1946) dimostrando che tale elaborazione non avviene solo attraverso il registro realista, ma tramite moduli melodrammatici che consentono una divisione chiara tra uno spazio della performance e uno spazio dell'autenticità, la quale giustifica il ricorso da parte dei personaggi maschili a una espressività corporea eccessiva e consente ai sentimenti di irrompere nella messa in scena naturalistica<sup>29</sup>. Secondo Ruth Ben-Ghiat, che si è concentrata invece sulle figure di reduci e in particolare su *Il bandito*, i maschi che tornano dalla guerra sono personaggi a rischio per la minaccia contemporanea di diversi fattori: donne che non vogliono più rispettare i ruoli loro assegnati, criminali e profittatori che replicano il modo di agire dei fascisti, comunità incapaci di accoglierli, e infine loro stessi, per la tendenza alla violenza dalla quale faticano ad affrancarsi<sup>30</sup>.

Alla luce di esempi come questi sarebbe errato sostenere che i personaggi maschili del neorealismo e del cinema limitrofo siano monolitici esempi di eroismo, mentre invece quelli degli anni Sessanta rappresentino una versione problematica e modernamente aggiornata delle medesime istanze di adeguamento a nuove identità di genere. Tuttavia è vero che ci sono delle differenze significative nel modo in cui viene articolata la mascolinità attraverso le prestazioni degli attori e proprio gli esempi del Marco/Cavaradossi interpretato da Gino Sinimberghi e di Ernesto (Amedeo Nazzari) del film di Lattuada offrono una traccia e un elemento di confronto per comprendere meglio le performance dei protagonisti del film bellico-resistenziale degli anni Sessanta<sup>31</sup>.

Un primo cambiamento rilevante riguarda la generazione di appartenenza degli interpreti e le tecniche di recitazione utilizzate. Come ha scritto Marcia Landy, Amedeo Nazzari (e lo stesso si potrebbe dire per Fosco Giachetti o Andrea Checchi) non è un attore educato ai dettami del metodo Stanislavskij-Strasberg e, anche quando i personaggi da lui interpretati mettono in scena una *vulnerable masculinity*, ciò avviene soprattutto per mezzo di effetti filmici e linguistici: illuminazione, angolazioni di ripresa, giustapposizione con momenti musicali "rivelatori"<sup>32</sup>. Tali effetti, per quanto efficaci, risultano in qualche misura sovrainpressi sul volto dell'attore e dei suoi personaggi, i quali sono sempre pronti a riacquistare, anche solo per lo spazio di una sequenza, l'energia e la credibilità per riscattarsi e riprendere il controllo del proprio corpo e, attraverso questo, del mondo. Da questo punto di vista lo stacco rispetto agli attori delle generazioni più giovani non potrebbe essere più netto. I personaggi portati sullo schermo da attori come Milian, Rabal, Volontè, Castelnuovo, Blaine perdono talvolta il controllo del proprio corpo perché colti da accessi di ira e di pianto, perché vittime della violenza altrui o segnati da menomazioni corporee permanenti. Questi momenti sono ricostruiti attraverso tic, espressioni facciali, movimenti inconsulti del corpo: le manifestazioni eccessive del dolore e dei sentimenti sono possibili, esattamente come nel cinema postbellico, ma non passano necessariamente attraverso l'accensione formale, né attraverso la moltiplicazione melodrammatica dei livelli di realtà. Gli attori, e di conseguenza i loro personaggi, hanno acquisito la competenza di esprimere i sentimenti principalmente in termini mimici e riescono talvolta a commentare essi stessi la loro mancanza di controllo fisico e verbale. "Parlavamo e d'improvviso ho avuto un paio di reazioni eccessive, capisci? Per questo mi è venuta paura di essere cambiato. Ma ora con te mi ritrovo...", confessa alla moglie l'ingegnere gappista interpretato da Gian Maria Volontè in *Il terrorista*, incapace di fare compiutamente sia il partigiano (perché troppo sentimentale e indisciplinato) sia il marito (semplicemente perché assente).

Lo scollamento tra le performance effettive fornite dai personaggi e i modelli di virilità cui essi si richiamano può essere articolato a un livello serio, come negli esempi appena fatti, ma anche per mezzo dell'ibridazione con i registri del comico e della parodia. Un caso interessante, a questo proposito, è quello di *Un giorno da leoni* (Franco Cristaldi, 1967) in cui compaiono due figure di eroi riluttanti e diversamente devirilizzati, le cui debolezze sono significativamente convertite in risorse: Michele, il ragioniere interpretato da Leopoldo Trieste, e Gino, il piccolo malfattore interpretato da Tomas Milian. Michele riprende in minore la tradizione inaugurata da Gassman e (soprattutto) Sordi in *La grande*

**SPECIALE** *guerra*: è un codardo la cui presenza stona (per l'abbigliamento curato, i movimenti goffi, l'incerta fede democratica) nel gruppo d'azione che tenta di sabotare un convoglio ferroviario tedesco, ma che riscatta la propria vigliaccheria con il gesto da eroe nel quale perde la vita, consentendo ai compagni di portare a termine l'operazione. Il popolano Gino risulta invece più esplicitamente femminilizzato: non solo si lascia picchiare dai fascisti, sotto gli occhi della ragazza amata, sia pure per non mettere in pericolo il gruppo, ma decide definitivamente di unirsi alla Resistenza solo quando si rende conto che i militari repubblicani che accolgono le reclute lo stanno per rasare a zero, privandolo della folta e pasoliniana chioma.



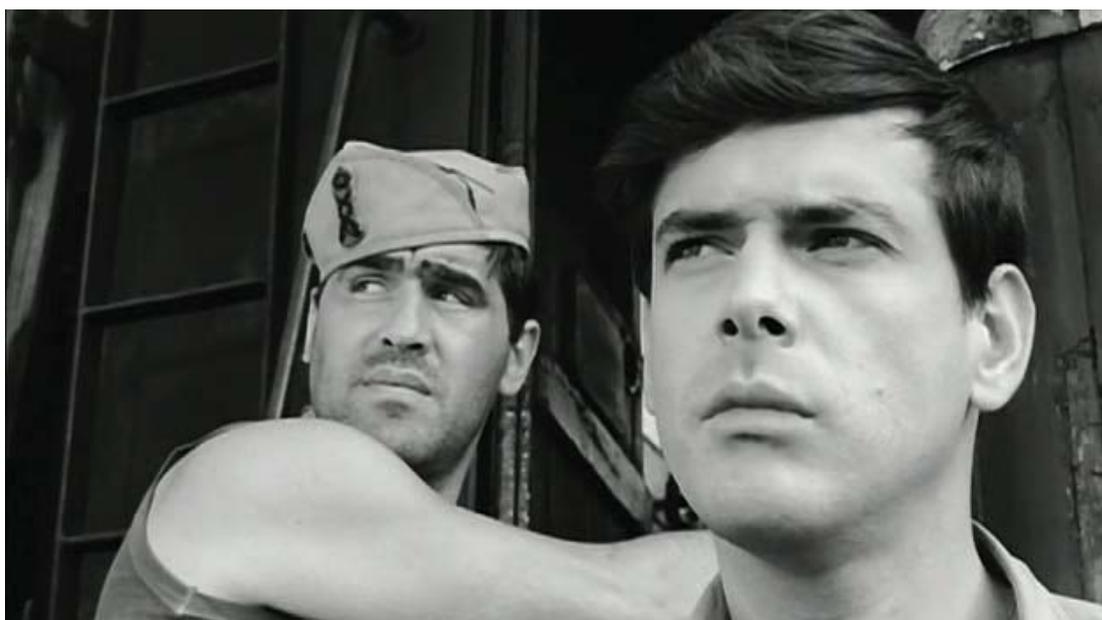
Un giorno da leoni

A personaggi eccessivi e "disarticolati" ne corrispondono simmetricamente altri caratterizzati da una sorta di fissità facciale e corporea, che però, a differenza del "grado zero" espressivo della generazione dei Giachetti e dei Nazzari, non è in alcun modo indice di solidità assertiva, ma può invece segnalare una gamma di disposizioni molto diverse, dalla codardia all'immaturità, dalla reticenza alla disponibilità all'ascolto. E soprattutto, questi protagonisti sono obbligati alle trasformazioni cui vanno incontro (positive o negative, compiute o irrisolte) dal confronto con i personaggi femminili con cui hanno relazioni sessuali e sentimentali. Il tenente di *Le soldatesse*, Carlo in *Estate violenta*, Marco in *Tiro al piccione* rientrano in questa tipologia. In un caso, quello di Franco in *La lunga notte del '43*, l'afasia del nuovo *pater familias* e la mancanza di reazione all'incontro con il responsabile della morte del padre nel finale del film, contrastano nettamente con l'attitudine affabulatoria da *latin lover* dimostrata nella prima parte, costituendo, più che una limitazione, una scelta consapevole, utile a rimuovere un passato che non si è in grado di processare. Lo stesso Gaetano, al termine di un film sicuramente problematico come

**SPECIALE** *Le soldatesse*, pare avere acquisito, se non il coraggio di reagire a un ordine di cose nel quale non si riconosce, quanto meno la capacità di ascoltare chi invece quel coraggio lo dimostra, vale a dire Eftichia, la borghese trasformatasi in prostituta per forza e partigiana per scelta.



La lunga notte del '43



Le soldatesse

## SPECIALE *Conclusioni*

Queste performance di mascolinità si collocano quindi in una fase estremamente magmatica, di transizione della rappresentazione delle relazioni di genere e di messa in scena dell'eredità della guerra. In termini prettamente storici, rientrano a pieno titolo in un decennio, gli anni Sessanta, nel quale si chiude definitivamente "una pluridecennale fase storica in cui i modelli di mascolinità ispirati al virilismo nella sua declinazione più autoritaria, gerarchica e violenta avevano detenuto una notevole egemonia nell'immaginario collettivo maschile". Ma in cui al contempo "l'idea che gerarchia, forza e ordine fossero indispensabili alla riproduzione della virilità collettiva, e che quest'ultima fosse a sua volta un pilastro irrinunciabile del naturale equilibrio sociale, certamente non scomparve"<sup>33</sup>. Come afferma sinteticamente Michele, il buffo martire di *Un giorno da leoni* il fascismo è senz'altro un'esperienza fallimentare, ma "un capo, un vero capo deve esistere. E deve avere il suo fascino".

Il ricorso al passato recente permette di allontanarsi da una contemporaneità dominata dalla diffusione del consumo di massa, nella quale sarebbe difficile ripristinare in termini seri modelli tradizionali di virilità (cosa che infatti può accadere nei toni paradossali della commedia all'italiana<sup>34</sup>) e allo stesso tempo di individuare le radici dei mutamenti in atto. Va notato, sia pure di passaggio, che i nodi concettuali e rappresentativi toccati da questi film (la permeabilità dello spazio domestico, le nuove forme di *agency* femminile rese possibili dalla guerra e parzialmente oblite dal dopoguerra, lo scivolamento del maschile verso la passività e la minorità...) trovano un riscontro nella storiografia italiana che ha riesaminato l'esperienza bellica dalla prospettiva della relazione tra i generi<sup>35</sup>.

I corpi del cinema bellico-resistenziale degli anni Sessanta si muovono quindi in un contesto che permette di procrastinare quella crisi della mascolinità che in molti film del decennio successivo si tradurrà, come ha mostrato Giacomo Manzoli<sup>36</sup>, in inazione e smarrimento. Dal punto di vista dei criteri di rappresentazione, i maschi di questi film si trovano sul limite di quei processi di spettacolarizzazione descritti da Steve Neale<sup>37</sup>: non sono i corpi strutturalmente solidi e assertivi del cinema neorealista e postbellico (in cui l'esibizione della mascolinità oscilla tra l'eroismo impossibile e la vittimizzazione dell'*impered body* inserito in un circuito globale di politica della pietà<sup>38</sup>), ma non sono nemmeno i corpi pienamente spettacolarizzati inseriti nel circuito voyeuristico dei generi degli anni Sessanta (si pensi al western italiano o all'anticipazione che ne dà il *peplum*<sup>39</sup>). La "reticence with language"<sup>40</sup>, l'afasia di cui sono pure talvolta vittime non è sentita del tutto una minaccia, come per i padri e fratelli interpretati da Nazzari nel dopoguerra, ma non è nemmeno trasformata in una abilità pienamente sviluppata, come avviene invece in certi pistoleri del western italiano (dall'ovvio Clint Eastwood della trilogia di Leone all'eponimo personaggio interpretato da Jean-Louis Trintignant in *Il grande silenzio* [Sergio Corbucci, 1968]). Si tratta invece di una competenza emergente e problematizzabile, di cui i più consapevoli tra questi personaggi rendono conto nelle linee di dialogo. Così facendo, questi film si allineano a una tendenza indubbiamente in atto nel cinema italiano coevo: quella di individuare nei personaggi maschili l'anello debole della modernizzazione in atto, le figure meno attrezzate ad adattarsi alle nuove culture del consumo e ai nuovi rapporti di genere. Il racconto della Seconda Guerra Mondiale, oltre a riempire un vuoto rappresentativo ereditato dal decennio precedente, funziona da mito delle origini per la "nuova" mascolinità: la guerra fonda il presente, permette di ricostruire al tempo stesso il momento in cui le cose hanno iniziato a cambiare e ammirare gli ultimi frammenti di una mascolinità in qualche misura "eroica", ancorché non più tradizionale.

Francesco Di Chiara, Paolo Noto<sup>41</sup>

## SPECIALE Note

1. Cfr. Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995; Ernesto G. Laura, "Lo storico-biografico", in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 111-120. Per quanto riguarda il rapporto tra la commedia e il passato nazionale si veda in particolare Mariapia Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.
2. Cfr. Lino Micciché, *op. cit.*, pp. 46-57, Adelio Ferrero, "Ripensamenti e restaurazione", in Guido Oldrini e Adelio Ferrero, *Da Roma città aperta a La ragazza di Bube. Il cinema italiano dal '45 a oggi*, Edizioni di Cinema Nuovo, Milano 1965, pp. 47-114.
3. Cfr. le parti dedicate al cinema degli anni Cinquanta in Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974; Valeria Festinese, "La commedia italiana degli anni Cinquanta: modelli culturali e identità di genere", *Imago*, n. 6 (2012).
4. Fatte salve alcune importanti eccezioni come Pietrangeli o Antonioni.
5. È il caso di Franco (Gabriele Ferzetti) in *La lunga notte del '43* (Florestano Vancini, 1960), di Marco (Jacques Charrier) in *Tiro al piccione* (Giuliano Montaldo, 1960), Gaetano (Tomas Milian) in *Le soldatesse* (Valerio Zurlini, 1965).
6. Per esempio Codegato (Nino Castelnuovo) in *Tutti a casa* (Luigi Comencini, 1960), Danilo (Castelnuovo) e Gino (Milian) in *Un giorno da leoni* (Nanni Loy, 1961), Alvaro (Gérard Blaine) in *Il gobbo* (Carlo Lizzani, 1960), Massimo (Jean Sorel) e Davide (Blaine) in *L'oro di Roma* (Carlo Lizzani, 1961), Bazzocchi (Lev Prygunov) in *Italiani brava gente* (Giuseppe De Santis, 1964).
7. È il caso di Michele (Jean-Paul Belmondo) in *La ciociara* (Vittorio De Sica, 1960) o Bube (George Chakiris) in *La ragazza di Bube* (Luigi Comencini, 1963), o ancora di Ivan (Castelnuovo) in *Andremo in città* (Nelo Risi, 1966).
8. Per esempio Michele in *Tiro al piccione* dimostra capacità militari più avanzate rispetto ai suoi compagni e a quelle dei suoi superiori, ma le mette al servizio della causa sbagliata (la Repubblica di Salò).
9. Per esempio Sergio Fantoni (Nardi) e Gastone Moschin (Pasquini) in *Tiro al piccione*, o i due personaggi interpretati da Gian Maria Volonté in *Le quattro giornate di Napoli* (Nanni Loy, 1962) e *Il terrorista* (Gianfranco De Bosio, 1964).
10. Per una menomazione, come Pino (Enrico Maria Salerno) in *La lunga notte del '43*, o per carattere, come Michele (Leopoldo Trieste) in *Un giorno da leoni*, o ancora per stanchezza, come il marito tornato dalla guerra in *Le quattro giornate di Napoli* che non riesce a fare l'amore con la moglie per il troppo sonno.
11. Si veda il personaggio interpretato da Romolo Valli in *Un giorno da leoni*, perfetto padre putativo per il manipolo di protagonisti, ma padre biologico assente dalla propria famiglia.
12. Cfr. Mary P. Wood, *Italian Cinema*, Berg, Oxford-New York 2005, pp. 164-169.
13. È il caso dei due personaggi interpretati da Eleonora Rossi Drago in *Estate violenta* e *Tiro al piccione*, ma anche di Sofia Loren in *La ciociara*.
14. Un altro personaggio esemplare, in qualche senso, è Valeria Moriconi in *Le soldatesse*: un'altra prostituta che, lontana da essere schiacciata dalla colpa come le "signorine" del cinema italiano degli anni Quaranta e Cinquanta, dimostra solide capacità imprenditoriali.
15. Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2004, p. XII (trad. nostra).
16. *Ivi*, p. 6.
17. È il caso del protagonista di *Estate violenta*, di Davide in *L'oro di Roma* e, in qualche modo, del protagonista di *Il terrorista*.
18. Cfr. Jacqueline Reich, *op. cit.*, pp. 4-5.
19. Natalie Fullwood, "Commedie al femminile: The Gendering of Space in Three Films by Antonio

- SPECIALE** Pietrangeli”, *Italian Studies*, n. 65 (Marzo 2010), pp. 85-106.
20. In *Tiro al piccione* il giovane Marco preferisce una passeggiata alla visita alla casa di tolleranza che gli propongono i suoi commilitoni.
21. È quello che fa il marinaio di *Le quattro giornate di Napoli*.
22. Si pensi ai distretti della prostituzione di *Senza pietà* o di *Tombolo paradiso nero*.
23. In *L'amore che si paga*, episodio di *L'amore in città*, è il calare del buio che trasforma lo spazio urbano in luogo di meretricio.
24. Il farmacista di *La lunga notte del '43* sostiene di avere contratto la malattia venerea che lo ha reso invalido dopo una visita (forzata) a una casa di tolleranza nella quale ha festeggiato la Marcia su Roma.
25. Danielle Hipkins, “Were Sisters Doing it for Themselves? Prostitutes, Brothels and Discredited Masculinity in Postwar Italian Cinema”, in Danielle Hipkins, Gill Plain (a cura di), *War-Torn Tales: Literature, Film and Gender in the Aftermath of World War II*, Peter Lang, Bern 2007, pp. 81-103.
26. Il giovane reduce, interpretato da Pierre Cressoy, decide infatti di sposare Clara *in articulo mortis* e di prendersi cura del figlio di lei, ben consapevole del fatto che si tratti, dal punto di vista strettamente biologico, del figlio di un nemico.
27. In *Tiro al piccione* la scena di vita domestica tra Elia e Rosa è un momento illusorio di calma prima del precipitare degli eventi. I militari italiani di *Le soldatesse* approfittano della sosta nei vagoni ferroviari abbandonati per avviare un *ménage* di coppia fittizio e prevaricatore (il maggiore Alessi e Toula) o per siglare contratti informali di matrimonio (il sergente Castagnoli ed Ebe).
28. Per un inquadramento generale di questo tema rimandiamo a Sandro Bellassai, *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma 2004.
29. Cfr. Catherine O’Rawe, “Avanti a lui tremava tutta Roma: opera, melodrama and the Resistance”, *Modern Italy*, n. 17 (Maggio 2012), pp. 185-196, in particolare pp. 188-191.
30. Ruth Ben-Ghiat, “Unmaking the Fascist Man: Masculinity, Film and the Transition from Dictatorship”, *Journal of Modern Italian Studies*, vol. 10, n. 3 (2005), pp. 336-365.
31. Sulle diverse rappresentazioni di genere nel periodo di nostro interesse cfr. anche Mary P. Wood, *op. cit.*, pp. 160-164.
32. Marcia Landy, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 2008, p. 137.
33. Sandro Bellassai, *L’invenzione della virilità*, Carocci, Roma 2011, p. 99.
34. Per una lettura in termini di gender della commedia all’italiana vedi Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave, Basingstoke-New York 2005.
35. Si pensi in particolare ad Anna Bravo (a cura di), *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Laterza, Roma-Bari 1991.
36. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012, pp. 161-191.
37. Steve Neale, “Masculinity as spectacle”, in Steven Cohan e Ina Rae Hark (a cura di), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Routledge, London-New York 1993, pp. 9-20.
38. Su questo secondo punto rimandiamo al suggestivo lavoro di Karl Schoonover, *Brutal Vision: The Neorealist Body in Postwar Italian Cinema*, University of Minnesota Press, London-Minneapolis 2012, in particolare all’introduzione, pp. I-XXIII.
39. Su questi due generi vedi ancora Maggie Günsberg, *op. cit.*
40. Steve Neale, *op. cit.*, p. 12.
41. La struttura del testo e l’elaborazione dei paragrafi sono state definite e discusse da entrambi gli autori. Francesco Di Chiara ha redatto l’introduzione e i paragrafi *Figure* e *Lo spettro dell’inettitudine*. Paolo Noto ha redatto le sezioni *Spazi di genere*, *Performance della mascolinità* e le conclusioni.

## SPECIALE “Il problema più importante per noi/è di avere una ragazza di sera” Percorsi della sessualità e identità di gender nel cinema musicale italiano degli anni sessanta

### Introduzione

Ci sono quattro principali aree di studio in cui una riflessione sui rapporti tra il cinema popolare, i giovani degli anni Sessanta, il tema della sessualità e la cultura musicale coeva si inserisce e a cui può dare un contributo. La prima area riguarda il cinema musicale italiano<sup>1</sup>. La seconda investe la *popular music*<sup>2</sup>. La terza copre la storia dei giovani e delle culture giovanili<sup>3</sup>. La quarta raggruppa gli studi sulla storia della sessualità nel secondo Novecento<sup>4</sup>. In sede di introduzione, per soddisfare al contempo esigenze di spazio e di chiarezza espositiva, affronto molto brevemente solo un aspetto relativo a quest'ultimo punto.

Per lo sviluppo delle considerazioni seguenti è stata utile la prospettiva che studia i rapporti tra i media e la messa in discorso della sessualità. Due contributi in particolare sono risultati essenziali. Il primo è il lavoro di Beatriz Preciado su *Playboy*<sup>5</sup>. L'idea di Preciado è che *Playboy* negli anni Cinquanta punta a creare una nuova immagine del maschio eterosessuale americano e il suo spazio abitativo corrispondente. L'abitazione-Playboy si inserisce in un contesto sociale che incoraggia un rapporto stretto tra diffusione del consumo e desiderio sessuale, nel quadro di ciò che Preciado chiama *capitalismo farmacopornografico*:

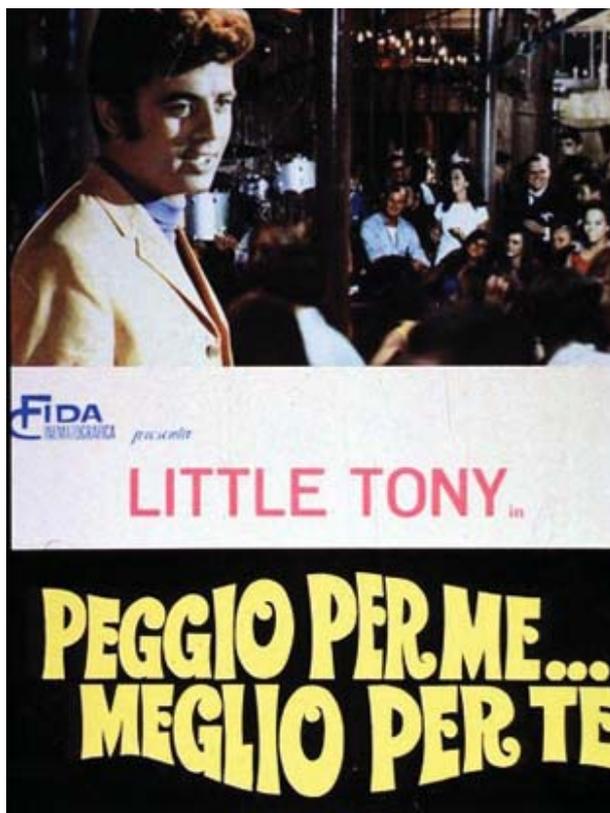
“Un nuovo regime di controllo del corpo e di produzione della soggettività che emerge dopo la seconda guerra mondiale con l'apparizione di nuovi materiali sintetici per il consumo e la ricostruzione del corpo (come le plastiche e il silicone), la commercializzazione farmacologica delle sostanze endocrine per separare eterosessualità e riproduzione (come la pillola anticoncezionale inventata nel 1947) e la trasformazione della pornografia in cultura di massa”<sup>6</sup>.

Per Peppino Ortoleva – veniamo così al secondo contributo – quando si parla di ascesa della pornografia nel sistema dei media italiani è possibile individuare una dinamica profonda che attraversa tutto il Novecento<sup>7</sup>. Ma esiste anche un processo di breve durata che si compie nel giro del ventennio post bellico: dalla fine degli anni Cinquanta al trionfo delle luci rosse, un periodo avente inizio quasi in contemporanea con la diffusione del regime farmacopornografico secondo Preciado. Un giro d'anni in cui hanno luogo cambiamenti sociali di rilievo: il defluire delle energie postribolari fuori dalle case chiuse a seguito della legge Merlin, la laicizzazione della società, l'indebolimento della censura, l'aumento del tempo libero, la ridefinizione dei rapporti tra i sessi, le mutazioni del regime demografico e il controllo delle nascite.

Per abbozzare un quadro parziale e minimamente coerente sulla configurazione cinematografica dei giovani degli anni Sessanta in rapporto al tema della sessualità esamino il genere del film musicale giovanile, altrimenti detto musicarello. Come si inserisce il cinema musicale nei processi appena ricordati? Ne tiene traccia e ne elabora gli stimoli o si dimostra marginale rispetto a essi? Con a mente queste domande di fondo, nel prossimo paragrafo prendo in considerazione gli aspetti narrativi nei musicarelli più esemplari di una messa in scena tranquillizzante del comportamento giovanile. Nel terzo vengono analizzati movimenti e situazioni (il bacio, il ballo, il gesto dei cantanti) che funzionano come agenti di erotismo nel film musicale. Il quarto contiene una breve messa in discussione di un concetto familiare ai *man's studies*: l'idea di “mascolinità a rischio” nei casi di esibizione del corpo maschile del performer. Il quinto traccia delle conclusioni che, a partire dal ruolo della *voice over* nel musicarello, mostrano come il genere sia un terreno per mediazioni tra generazioni anche (ma non solo) intorno al tema della sessualità.

## SPECIALE *Bravi ragazzi e fidanzate pudiche*

In *Peggio per me... meglio per te* (Bruno Corbucci, 1967), Little Tony è vice pilota di una compagnia aerea. Viaggia molto e si dedica all'attività di seduttore seriale. A Roma, la bella Marisa spera in un fidanzamento. Tony è tanto rapace durante i viaggi all'estero quanto indeciso con la ragazza, la quale commenta sconsolata: "Forse sono io che su di te faccio l'effetto della camomilla". Poco dopo l'inizio vediamo i due protagonisti in spiaggia. Tony canta: "A che serve questa bella vita di playboy/se la solitudine non mi abbandona mai/dove vuoi che vada, se sto tanto male/e non mi importa più/di chi c'è intorno a me/vorrei che tu tornassi e il resto già lo so/non conta niente". Il testo della canzone ribalta ipocritamente le carte in tavola. Non c'è a quel punto del film nessun playboy pentito che attende il ritorno di una ragazza lontana. Al contrario: la ragazza aspetta a Roma disponibile e paziente, lui gira mezza Europa dando compulsive prove di gallismo italiano. Dettaglio non trascurabile: Tony, al pari dei suoi amici/colleghi, non va mai a segno. Il suo lato da seduttore è una mascherata. Il film constata l'impossibilità per questi bravi ragazzi – *latin lover* invecchiati anzitempo – di far proprie le istanze innovative nel costume circolanti sulla scena internazionale e di trarne beneficio. Dunque fin qui siamo al breviario di psicanalisi: il desiderio maschile trascura ciò che può avere per attivarsi solo intorno a un oggetto irraggiungibile (l'immagine mitologica della donna straniera sessualmente disinibita), ed è destinato a un inappagamento strutturale.

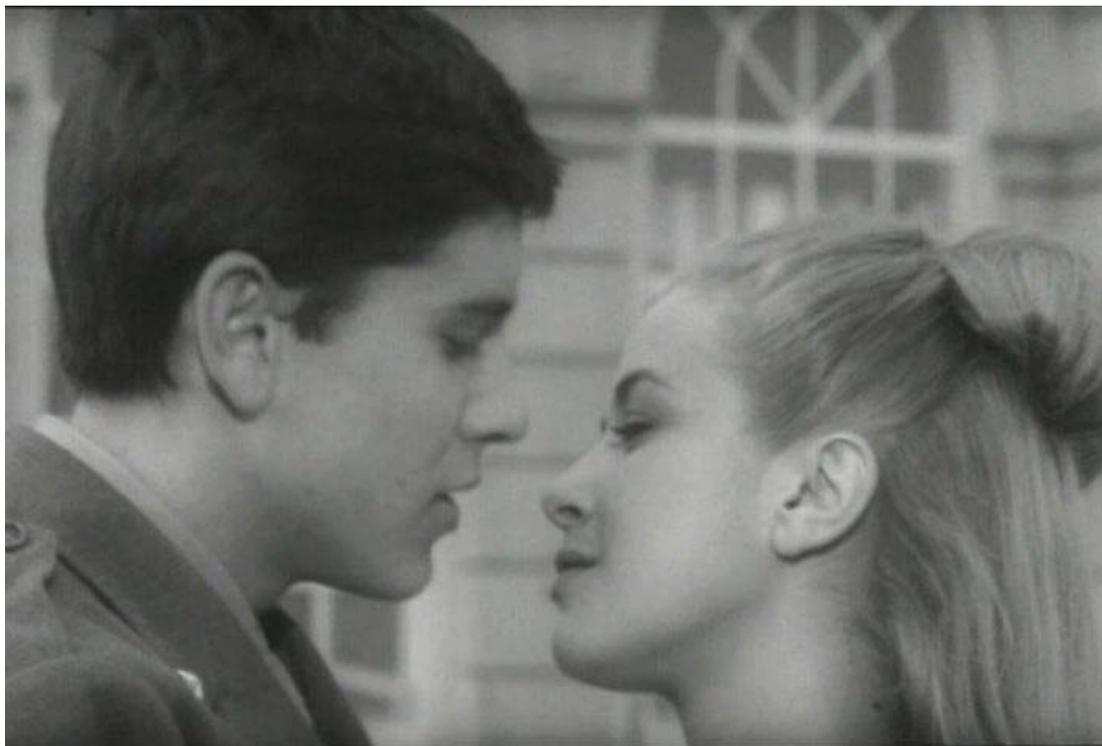


Peggio per me... meglio per te

In realtà le cose non stanno neppure così. Marisa diventa una hostess e insegue Tony a Londra. Tony, nel finale, viene promosso primo pilota dopo aver portato a terra l'aereo in condizioni di emergenza (l'unico

**SPECIALE** referente fallico condotto a destinazione in tutto il film). Da questo momento passa all'età adulta. L'aereo che piloterà non sarà più una pornotopia ambulante dove ammirare le gambe delle belle straniere ma il luogo della pace dei sensi ("il pilota quando vola non ha sesso"). In *Peggio per me* il sesso promiscuo è rappresentato come una tentazione ingombrante e passeggera. Il contrasto di fondo è tra un impegno professionale che per natura contempla la promiscuità sessuale come suo benefit (o effetto collaterale) e il modello di vita monogamico prospettato dal fidanzamento con Marisa.

Questa contrapposizione elementare sta alla base del film musicale nella variante stabilita dai musicarelli di Ettore Maria Fizzarotti a metà anni Sessanta: *Una lacrima sul viso* (1964) e la trilogia con Gianni Morandi e Laura Efrikian (*In ginocchio da te*, 1964; *Se non avessi più te*, 1965; *Non son degno di te*, 1965). Si tratta di film in cui le esibizioni musicali dei performer/protagonisti si inseriscono in modo accurato all'interno di narrazioni stereotipate. Lui è un bravo ragazzo, semplice, spesso di umili origini. Lei una brava ragazza di buona famiglia, con saldi principi e un'adorazione per il padre, quasi sempre figura bonaria, all'apparenza severa. Quando lui ha finalmente successo come cantante, arrivano i problemi.



In ginocchio da te

Secondo Simon Frith e Angela McRobbie il rock e la musica pop nel suo insieme hanno sempre funzionato come forme sia di espressione sessuale sia di controllo sessuale attraverso rappresentazioni della mascolinità e della femminilità. L'ideale machista è stata incarnata dalla figura del *cock rocker*: il performer/star deciso, strafottente, che si intrattiene con le *groupies*. Un ideale diverso è espresso dal *teenybop*, una celebrity consumata quasi esclusivamente da ragazze e orientata a una mascolinità basata sulla fedeltà, l'affetto reciproco e la vulnerabilità<sup>8</sup>. Morandi incarna forse al meglio questo tipo di performer, che infatti nutre ambizioni sentimentali ordinarie e prive di aggressività sessuale. Ciò che comunque viene sempre suggerito in film come *In ginocchio da te*, *Non son degno di te*, *Appuntamento*

**SPECIALE** *in Riviera* (Mario Mattioli, 1962), *Io non protesto, io amo* (Ferdinando Baldi, 1967), *Quando dico che ti amo* (Giorgio Bianchi, 1967), *Chimera* (Ettore M. Fizzarotti, 1968), *Lacrime d'amore* (Mario Amendola, 1970) è che il successo nel campo dello spettacolo consente e persino incoraggia un regime di promiscuità molto più compatibile con lo show business del modello monogamico tradizionale. Quindi lui e lei devono fare finta di non essere sposati, di modo da facilitare l'entusiasmo delle fan. Oppure qualche ammiratrice intraprendente si mette in mezzo facendo naufragare per breve tempo i propositi della coppia. La tentazione maligna è incarnata, di volta in volta, da una ricca annoiata e sessualmente vorace, una consumatrice compulsiva di musica giovanile, una capricciosa quarantenne indipendente ma bisognosa di compagnia. Superate le tentazioni, appena la coppia ha un attimo per stare assieme, si dedica a una pleora estenuante di gite turistiche, passeggiate panoramiche, incursioni nella natura, corse nei boschi: pura sublimazione sessuale al lavoro.

In *Una lacrima sul viso*, Bobby Tonner (Bobby Solo) è un cantante famoso negli Stati Uniti dove, tormentato dalle ammiratrici, ha sviluppato un'idea disincantata dei rapporti sentimentali: è favorevole alle storie a breve termine e al divorzio. Lucia (Laura Efrikian) invece è per "il grande amore che non finisce mai". Il soggiorno partenopeo di Bobby prende l'aspetto della vacanza dall'economia dell'abbondanza sessuale americana e dell'immersione in un folklore sentimentale "sano" anche se ormai datato. I due mondi dovranno in qualche modo incontrarsi a metà strada. Bobby viene in parte addomesticato. Ma anche la madre di Lucia deve dare ragione alla saggia governante quando questa le dice: "A 18 anni non si è una bambina, li si fanno i bambini". Ciò significa che se da un punto di vista dei gusti musicali il musicarello, almeno apparentemente, parla ai giovani, dal punto di vista delle politiche della sessualità, anche nei casi di impostazione conservatrice, sembra piuttosto portare avanti un discorso a più ampio raggio, con una funzione negoziale: da un lato il giovane americano promiscuo trova riposo tra le braccia di una ragazza illibata; dall'altro, un sistema familiare retrogrado deve capire in fretta che una ragazza di diciotto anni è pronta per l'atto della riproduzione.

Sarebbe un errore considerare le dinamiche sentimentali del musicarello già anacronistiche rispetto al loro tempo di apparizione. Giova ricordare che per alcuni storici è da ridimensionare l'idea che l'Italia sia realmente entrata tutta in un'epoca di consumi di massa negli anni Sessanta. In quel periodo in realtà la rivoluzione dei consumi (e dei costumi) investe il paese in modo intermittente, con forti disomogeneità tra centri urbani e periferie, tra nord e sud<sup>9</sup>. Non tutti i giovani italiani sono raggiunti dagli effetti della modernizzazione. Proprio nelle pieghe della disparità si sono studiate le "tessere mancanti", cioè le culture giovanili sommerse<sup>10</sup>. Si è lavorato in una prospettiva tesa a individuare la fisionomia, le forme di transizione all'età adulta, le auto rappresentazioni di quei giovani di provincia non assimilabili alla parte "emergente" del mondo dei ventenni degli anni Sessanta<sup>11</sup>.

Si può fare l'ipotesi che il cinema musicale operi rispetto al pubblico di profondità come un vettore di modernizzazione indiretto. Il genere risulterebbe capace di attestare come il piano della cultura materiale nel suo insieme aiuti la definizione delle identità giovanili e il superamento della tradizione in aree ben circoscritte (*loisir*, divertimento, gusti musicali), consentendo al contempo di far circolare sul piano narrativo solo in modo molto cauto il tema del desiderio sessuale.

### ***Il bacio, il ballo, il gesto***

La prima fase dei musicarelli è legata alla scena degli urlatori (1958-1963). *I ragazzi del juke-box* (Lucio Fulci, 1959), *Juke box - Urli d'amore* (Mauro Morassi, 1959), *Sanremo - La grande sfida* (Piero Vivarelli, 1960), *I Teddy boys della canzone* (Domenico Paoletta, 1960), *Urlatori alla sbarra* (Lucio Fulci, 1960), *Io bacio... tu baci* (Piero Vivarelli, 1961), *Mina... fuori la guardia* (Armando W. Tamburella, 1961), *Appuntamento in riviera*, *Canzoni a tempo di twist* (Stefano Canzio, 1962) escono sulla scia dei primi successi del rock: una musica nei primi Sessanta diffusa soprattutto in ambito metropolitano, che però ha fatto già molto parlare di sé, alimentando le discussioni sulla gioventù scatenata a contatto con nuovi

**SPECIALE** suoni, ritmi e balli. In un quadro simile è lo stesso comportamento giovanile a caricarsi di connotazioni trasgressive. Erotismo e sessualità passano più o meno direttamente nel cinema musicale soprattutto attraverso tre componenti. Vediamole più in dettaglio.

*Il bacio.* Benché la maliziosa *voice over* di Sanremo - *La grande sfida* insinui che il bacio serve per chiudere la bocca, nel musicarello è onnipresente, gratuito, proliferante, de-sentimentalizzato. Baciarsi non è più l'atto corrispondente al picco dell'attrazione fisico-amorosa. Perde parzialmente connotazioni erotiche dirette. In compenso diventa un indicatore della graduale quotidianizzazione dell'intimità tra i corpi. Infatti satura lo spazio pubblico. Le panoramiche della macchina da presa su locali notturni, bar e osterie svelano il moltiplicarsi di coppiette che si baciano. E che lo fanno davanti a tutti. Con disinvoltura. Baci più facili di un tempo da dare e ricevere. Baci che si accumulano e si possono sommare ("La somma di due baci costruiti cuore a cuore"). "Baci e canzoni. Formula di sicuro successo" titolano i giornali per il lancio di un locale giovanile in *lo bacio... tu baci*. In *Appuntamento in riviera* Mina canta "mi viene la voglia di darti i miei baci, miliardi di baci". Sono 24.000 per Adriano, su testo di Fulci e Vivarelli, in uno dei più formidabili successi discografici del 1961 (eseguita anche in *lo bacio... tu baci*), una canzone in cui l'amore, secondo Gianni Borgna, appare meccanizzato, taylorizzato e demistificato perché i suoi gesti devono assumere la consistenza di prove concrete ("Niente bugie meravigliose/frasi d'amore appassionate/ma solo baci che do a te")<sup>12</sup>.

*Il ballo.* Il rock è sempre stato *anche* un ballo. Le riviste degli anni Sessanta (come *Sorrisi e canzoni*) dedicano vari servizi alle tendenze e ai nuovi stili del ballo. Prima il twist, in cui, come nota un osservatore attento, si ha la prima separazione della coppia in pista. Quando lui si avvicina, lei si ritrae: "La donna non viene più presa, gettata, passata fra le gambe [...] come nel rock classico (...), è più libera nei suoi movimenti e più protagonista del ballo"<sup>13</sup>. Poi, a ruota: *cha-cha-cha*, *hully gully*, madison, limbo, tamourè, bossa nova. Un motivo tematico presente nel musicarello è quello del fidanzato geloso che, da bordo pista, guarda la partner mentre si scatena e magari viene "manipolata" da qualche altro ballerino. Il ballo manda potenzialmente in crisi l'idea di seduzione a due. In passato ha funzionato come luogo di comunicazione erotica: nelle sale da ballo la donna aveva un ruolo principale ben formalizzato nella coreografia della danza, che serviva a stimolare l'eccitazione sessuale dell'uomo. Con il rock, e soprattutto con i balli successivi, l'aspetto più appariscente per lo sguardo scandalizzato degli adulti di allora è l'abbandono del corpo ai fremiti, alle ripetizioni ritmiche, alle convulsioni che richiamano qualcosa di incontrollabile, oscuro e primitivo nel cuore stesso della modernità industriale appena conquistata. Ma ciò che appare in modo più evidente a noi tramite i musicarelli è soprattutto il fatto che i singoli performer ballano con se stessi. I danzatori sono rapiti dal ritmo e assorbiti dall'auto-concentrazione.

Tecniche di ripresa utilizzate da Fulci e Paoletta per le sequenze di ballo più scatenato in *I ragazzi del juke box*, *Urlatori alla sbarra*, *I Teddy boys della canzone* sono i carrelli ad altezza uomo stretti sui corpi dei ballerini e le inquadrature ravvicinate, in *plongée* o *contre-plongée*, sui danzatori che si allontanano e avvicinano alla camera fin quasi a urtarla. Si tratta di stilemi di ripresa che creano un effetto di *visual intoxication*<sup>14</sup> e sottolineano la concitazione dei corpi in movimento assieme al loro potenziale erotico. L'erotismo però non sembra una risorsa in mano ai danzatori pur provenendo dai loro corpi. Non scorre all'interno della coppia. Piuttosto defluisce nell'ambiente circostante saturandolo. I nuovi stili di ballo producono immagini di corpi erotici, poco impegnati in attività di seduzione reciproca diretta ed erotizzati in modo quasi impersonale. Contribuiscono a un processo di *erotizzazione ambientale* in cui la seduzione è attivata "dall'interno", ma in modo imprecisamente localizzato e comunque fruibile soprattutto dai bordi della scena. Per cui l'erotismo è meno sul versante di chi balla e più su quello di chi guarda (lo spettatore o il fidanzato geloso di turno).

Il ballo nel musicarello ha una funzione di intervento sull'ambiente anche in un altro senso. Un secondo elemento stilistico ricorrente nelle riprese delle performance canore è l'uso del carrello a retrocedere, che parte da un dettaglio della scena (in genere un primo piano del cantante o di un altro musicista) e poi si immerge nella folla danzante. Sempre ad altezza uomo. Altre varianti di questo tipo di movimento

**SPECIALE** prevedono comunque che la macchina da presa stabilisca collegamenti tra i dettagli dell'esecuzione canora e i gesti dei danzatori nel pubblico. Inoltre i numeri musicali avvengono spesso in ambienti configurati in modo da abolire la netta separazione palco-platea-sala da ballo (ambienti omogenei, con gli strumentisti e il performer sullo stesso livello del pubblico), in contrasto con l'organizzazione spaziale con cui vengono in quel periodo organizzate le riprese frontali degli eventi canori in televisione (il festival di Sanremo sopra tutti<sup>15</sup>). Come avviene per l'erotismo, anche il concetto di performance si polverizza e diffonde sui vari attori in scena. Lo spazio della performance di ballo e canto è dunque meno gerarchizzato e più paritario di un tempo sotto diversi aspetti. Soprattutto in relazione all'*empowerment* femminile: è un luogo di esibizione del corpo di performer e ballerini (uomini o donne), dove l'erotismo del corpo della donna è legittimato a diffondersi senza che lo sguardo maschile del partner possa rivendicare più di tanto controllo o esclusive. E infine è un luogo dove le ragazze possono desiderare apertamente i loro performer preferiti, esercitare un desiderio autoritario, vorace, sempre più legittimo e diretto (le *groupies* sono un fenomeno proprio degli anni Sessanta). I nuovi balli dunque rappresentano un'occasione di libertà di movimenti ma anche e soprattutto di desideri. Forse è per questo che sembrano avere una forza paralizzante nei confronti della mascolinità tradizionale, soprattutto fuori dal perimetro del cinema musicale. Per esempio, nel genere principale che indaga la ridefinizione del desiderio maschile nell'epoca del boom: la commedia all'italiana<sup>16</sup>.

*Il ritmo e il gesto.* Il ritmo del rock negli anni Cinquanta è legato in quanto tale alla dimensione della seduzione e della sessualità, anche quando i testi delle canzoni non parlano di sesso in modo diretto. Ovviamente a questa sensazione contribuisce l'immagine mediale del performer. L'immagine in movimento e il rock risultano connessi fin dalle origini. Malgrado ciò si può sostenere che la cultura visiva sia stata talvolta percepita con sospetto e come estranea al nocciolo duro dell'esperienza rock<sup>17</sup>. Il modo in cui la parentesi hollywoodiana di Elvis Presley viene descritta nei termini di un allontanamento dall'autenticità delle sue origini musicali fa parte di una narrazione più ampia che considera Hollywood un vettore di commercializzazione capace di attutire le spinte liberatorie connaturate al rock delle origini<sup>18</sup>: un problema che in Italia neppure si pone. I giovani cantanti del musicarello sognano il successo, la conquista del mainstream. L'integrazione del sound e dei ritmi della musica giovanile all'interno dell'apparato dell'immagine in movimento avviene senza attriti (anche se con qualche diffidenza: inizialmente, per esempio, la moda beat non trova immediata ospitalità in televisione). In un quadro simile, il cinema è un terreno naturalmente adatto per collegare il ritmo musicale al gesto del performer e alla sua immagine in movimento.

È vero che l'erotismo dei performer italiani appare subito attutito rispetto ai modelli nord americani<sup>19</sup>. Tuttavia non bisogna dimenticare che, in uno dei libri fondativi per lo studio della musica leggera italiana, si legge:

Le canzoni urlate, si può dire che permettano al loro pubblico di spogliarsi pur rimanendo vestito, di provare tutte le sordide ebbrezze dell'esibizionismo sessuale senza compiere infrazioni verso il codice: una sorta di lecito reato, insomma. Che non si tratti poi di una sessualità aperta, sfogata, ma repressa, velleitaria, lo rivela appunto il tipo di voce usata dai cantanti urlatori: acuta, quasi strozzata sul nascere [...] Sovente quando gli esecutori si chiamano Mina o Jenny Luna, il protagonista si presenta all'immaginazione di chi ascolta con movenze e accenti di fanciullo: un fanciullo la cui ghiottoneria non si rivolge ai dolciumi dell'infanzia, ma agli adulti bocconi del sesso. I seguaci dell'urlo, prosternati come sono dinnanzi agli altari anonimi del Sesso, e che paiono voler dire di aver trovato in questa divinità una sorta di panacea universale, ricorrono a tutti i trucchi, tutti i sortilegi per poterla celebrare indisturbati<sup>20</sup>.

Che simili parole, non certo tolte da un editoriale dell'*Osservatore Romano* o di qualche bollettino parrocchiale, siano state scritte, senza ironia, in una pubblicazione collettiva di intellettuali "progressisti",

**SPECIALE** vicini alla sinistra italiana, conferisce loro un ulteriore valore documentario. Aiutano a capire quanto il legame tra immagine e canzone consustanziale al film musicale possa avere contribuito a diffondere movimenti del corpo che alle vecchie generazioni indicavano l'obbedienza alle regole ritmiche del ballo e una deplorabile consonanza con i lamenti ritmati o i vocalizzi spudorati delle nuove voci. E che per i ventenni rappresentavano invece un catalogo di suoni e gesti riconoscibili come propri in quanto nuovi. Mai visti o sentiti prima. È nota la sensazione di shock provocata da Mina durante un provino a *Lascia o Raddoppia*<sup>21</sup>. Senz'altro i musicarelli in cui la cantante compare, talvolta in ruoli insoliti e anticonformisti (*I Teddy boys della canzone; Urlatori alla sbarra; Mina... fuori la guardia; Io bacio... tu baci; Appuntamento in Riviera*), sono importanti per consolidare il legame tra il suo gesto spezzato (lo sbracciare "come una matta"<sup>22</sup>) e una dizione, uno stile di canto eccentrici rispetto alla precedente storia della canzone italiana.

### **Oltre il piacere visivo**

Si è detto che una delle caratteristiche del film musicale è di proporre scene di ballo e performance in cui viene creato un ambiente indistinto di seduzione almeno in parte disancorata dalle intenzioni dei soggetti coinvolti nel ballo stesso. Ci sono però casi in cui il display corporeo del performer è collegato in modo esplicito al motivo della seduzione sessuale. Il performer maschile è spesso circondato da giovani ammiratrici. Le inquadrature sul corpo del cantante seguite dai *reaction shot* sui volti delle fan in estasi sono comuni. Né mancano i casi in cui sono donne trenta-quarantenni volitive e indipendenti ad accaparrarsi l'attenzione dei giovani cantanti. Succede così che talvolta il performer diventi, per convenienza materiale o debolezza della carne, una "mantenuto" di una donna più matura, ricca e potente, come accade ad Al Bano in *Nel sole* (Aldo Grimaldi, 1967) o a Little Tony e a Mal rispettivamente in *Riderà (Cuore matto)* (Bruno Corbucci, 1967) e *Lacrime d'amore*. Oppure può capitare che la maliarda sia l'amante dissoluta del ricco padre del protagonista (Ricky Shayne), come in *La battaglia dei Mods* (Franco Montemurro, 1966), uno dei musicarelli in cui la violenza giovanile è mostrata in modo più diretto e lo scontro tra genitori e figli assume toni piuttosto duri. Nel caso in questione però Ricky non cede alle lusinghe della donna, evitando così che il conflitto con la figura paterna si trasferisca sul piano della competizione sessuale diretta (come avverrà invece nella commedia erotica degli anni Settanta).



Riderà (Cuore matto)

**SPECIALE** A questo “immaginario MILF”, in cui a occupare la condizione di *to-be-looked-at-ness* è l'uomo, fa da bilanciamento l'“immaginario Lolita” esplorato in modo comunque non eccessivamente aggressivo da Rita Pavone, in cui al centro della scena troviamo una show girl. Ma di un tipo un po' particolare. In *Rita la zanzara* (Lina Wertmüller, 1966) la Pavone è una studentessa minorenni, con un corpo acerbo eppure seducente. Rita è sicura di sé, emancipata, manipolatrice, determinata, spiona, voyeurista. Si innamora del professore di musica (un poco più grande Giancarlo Giannini) e decide di conquistarlo con ogni mezzo. A prima vista la protagonista potrebbe coincidere con il cliché della donna istericamente ossessionata dal desiderio dell'Altro (maschile), pronta a tutto pur di adeguarsi. In realtà Rita decide di sedurre il professore quando lo vede in incognito ballare in un night. Cioè quando scopre la sua vera identità notturna, del tutto diversa da quella diurna di professore compassato e maldestro. Da quel momento dà vita a una mascherata performativa transgender in cui si traveste da Charlot per divertire le amiche e immagina se stessa nei panni di ruoli femminili che potrebbero piacere al suo amato: “biondona sexy”, vamp, “bruna fatale”, ragazza yé-yé, Marilyn, Mina...

L'affermazione del personaggio di Rita Pavone coincide con gli anni del successo internazionale di *Lolita* di Vladimir Nabokov (in edizione italiana dal 1959), nonché dello sfruttamento del tema dell'amore acerbo nel campo della commedia<sup>23</sup>. Sono anche gli anni di una variante stucchevole del lolitismo che definirei “nostalgia della bambina incontaminata”. Se ne trovano tracce in canzoni del periodo di chiaro stampo anti-emancipazionista (soprattutto contro le conseguenze dell'incipiente liberazione sessuale<sup>24</sup>), in cui l'ossessione dell'io narrante/cantante va di pari passo con il lamento per la mutazione improvvisa della ragazza amata: fino a poco prima la creatura era pura, candida, senza trucco, ora improvvisamente ha un sesso, si sbarazza delle trecce o di quel vestito “color semplicità”, comincia a girare in minigonna e assume le sembianze di una macchina mangia uomini. *Lisa dagli occhi Blu*, cantata da Mario Tessuto, su parole di Giancarlo Bigazzi, e le altre canzoni contenute nel musicarello omonimo (Bruno Corbucci, 1969) riassumono bene l'ossessione di cui sto parlando. Rita – donna/bambina iper truccata/mascherata e conquistatrice, consapevolmente capace di mettere in scena per i propri scopi i cliché visivi della femminilità spettacolare – andrebbe letta come una risposta queer a questo tipo di stereotipo solo all'apparenza più innocente.

I casi differenti ma speculari di Mal e Rita Pavone mostrano come nel musicarello il rapporto tra il performer, l'esibizione del suo corpo e la carica sessuale dell'esibizione stessa tenda a travalicare distinzioni di gender altrove meglio ribadite. Non solo perché spesso chi si esibisce lo fa in un contesto spettacolare in cui il suo corpo si confonde con i corpi (maschili e femminili) che ballano e si esibiscono accanto a lui; non solo perché il display corporeo riguarda sia il corpo dell'uomo sia quello della donna; ma anche perché il piacere di chi guarda (spettatore o personaggio a bordo scena) è distribuito in modo trasversale al genere sessuale.

Una conseguenza abbastanza scontata di tutto ciò in relazione ai ruoli femminili è che ci troviamo di fronte a un caso (non certo isolato) di inapplicabilità del principio della netta divisione tra ruoli attivi (di uomini, associati a voyeurismo, feticismo, sadismo, racconto) e ruoli passivi (di donne, associate a esibizionismo, narcisismo, spettacolo) nel cinema narrativo: una bipartizione che – è cosa nota – si fa risalire a Laura Muvley ed è stata più volte contestata all'interno della stessa Feminist Film Theory<sup>25</sup>.

Una conseguenza per i ruoli maschili riguarda il grado di eventuale *rischio* (in termini, diciamo così, di *gender trouble*) che li investirebbe quando coincidono con personaggi di performer al centro della scena e del desiderio altrui in quanto oggetti erotici. Si tratta di un argomento piuttosto comune nei *men's studies* derivante dalla necessità, condivisa dal femminismo post-Mulvey, di sottoporre la teoria del piacere visivo a revisione/integrazione, ma che poi è stato assunto in modo piuttosto acritico in certi studi sulla popular music. Dove infatti lo troviamo così riassunto da Richard Middleton: “Display [...] is an already sexualized site, heavily coded feminine (which means that men who sing, especially in live situations when their bodies are on display, are already in danger of being seen as feminized or queer)”<sup>26</sup>.

**SPECIALE** Una simile conclusione, a dir la verità già di per sé piuttosto contro-intuitiva, non porta molto lontano se applicata al campo del cinema musicale italiano degli anni Sessanta. Anche la teoria di Mulvey è a tratti contro-intuitiva, ma ha il vantaggio di descrivere il voyeurismo sadico (che demistifica il femminile) e la scopofilia feticistica (che neutralizza l'ansia di castrazione trasformando la donna in feticcio-significante del fallo assente) come reazioni difensive o forme di diniego di fronte all'ansia di castrazione stessa, alla mancanza che marchierebbe in modo costitutivo l'immagine della donna sullo schermo. Voyeurismo sadico e scopofilia feticistica sono dunque descritte come configurazioni reattive in quanto tali<sup>27</sup>. Nell'ipotesi del rischio di femminilizzazione del performer manca anche questo vantaggio, in quanto il tipo di immagine maschile attiva nel film musicale non può essere descritta come fonte di particolari ansie o timori repressi né sul piano delle articolazioni dello sguardo né sul piano dei modi della rappresentazione. Il punto dunque non è solo che, ovviamente, nel musicarello come nel musical, il corpo maschile è esibito quanto se non più di quello femminile. Ma che questa sovra-esposizione non produce configurazioni reattive di rilievo.

In *Juke Box - Urli d'amore* una delle protagoniste è una ricca discografica che sventa uno a uno tutti i raggiri predisposti dall'uomo che vorrebbe sposare. Un'altra vende biancheria intima e usa la propria bellezza per ricattare i clienti senza comprometersi sessualmente. Viceversa, in *Appuntamento in riviera*, Tony Renis fa la parte di un bravo ragazzo, semplicito e svenevole, pronto a subire ogni decisione presa da altri: è il ritratto stesso della passività. *Riderà (cuore matto)* è popolato da giovani maschi inconcludenti, amati dalle rispettive fidanzate per i loro ideali velleitari ma sinceri. Tutti questi personaggi, che a volte sono performer a volte no, malgrado le loro carenze virili, sono mostrati in modo positivo come individui genuini e onesti.

La virilità dei giovani cantanti nel cinema musicale è elastica: le regole di gender tradizionali sono riaffermate e al contempo inserite in un gioco contrattuale, sottoposte alla reciproca approvazione di coppia. Il maschio protagonista è passionale, quasi sempre fedele, geloso. Prende pose da macho. Ma il suo comportamento deve sottostare al giudizio della partner. In altri termini, vale quel che dice Sandro Bellasai in relazione ad alcuni profili di virilità negli anni del boom: non ci troviamo di fronte a forme palesi di irrigidimento virile ma a una ricollocazione identitaria che permette la riaffermazione personale del genere maschile in un contesto in cui la presa di distanza da una mascolinità tradizionale è sempre più apprezzata<sup>28</sup>.

### **Conclusioni: sessualità in voice over**

Il film musicale degli anni Sessanta è stato considerato di default un esempio perfetto di cinema rivolto a un pubblico settoriale: i giovani. In realtà si fa fatica a leggerlo come l'equivalente italiano dei *teen movie* nord americani. In assenza di indagini accurate sui materiali promozionali e sulla ricezione empirica del filone, l'ipotesi più probabile è che i film musicali siano soprattutto pensati come prodotti multi-funzione, capaci di rivolgersi a un pubblico popolare per somma di audience segmentate. A livello di risorse spettacolari coinvolte, ogni musicarello contiene un piccolo menù di attrazioni: ci sono le canzoni cantate per il pubblico giovanile; ma ci sono anche (e spesso in abbondanza) i numeri comici, che coinvolgono professionisti dello spettacolo di lungo corso (Nino Taranto, Franco e Ciccio, Mario Carotenuto, Peppino De Filippo, ecc.), pensati per altre fasce di pubblico.

È prevedibile dunque che la rappresentazione del mondo giovanile e dei suoi rapporti con la generazione dei padri non sia coerente e unitaria. Il musicarello contiene un punto di vista disincantato sulla generazione dei quaranta-cinquantenni che, per età biologica, viene posta in contatto con gli stimoli erotici profusi dalla società del benessere ma che, per consuetudine culturale, è ancora immersa nell'ipocrisia del costume di un'epoca precedente. Dal sovraeccitato e caricaturale produttore discografico alla ricerca di segretarie procaci (Mario Carotenuto) di *I ragazzi del juke box* a Ciccio e Franco che predispongono

**SPECIALE** cabine da spiaggia per guardoni in *Stasera mi butto* (Ettore M. Fizzarotti, 1967) gli esempi abbondano. Ma avviene anche il contrario: il musicarello registra lo stupore dei quarantenni per certi aspetti della cultura giovanile. L'oscillazione tra un'osservazione condotta in prossimità e una condotta a distanza dal mondo dei ventenni si trova rispecchiata nell'uso particolare che viene fatto della *voice over*. Federica Villa ha dimostrato come la *voice over* nella commedia italiana degli anni Cinquanta possa essere spesso una presenza difficile da sondare: istanza interstiziale, collocata fuori dalla diegesi con la pretesa di orientarla. Ma anche istanza che pone problemi di focalizzazione e di rapporto tra locutore e narratore<sup>29</sup>. Secondo Mimmo Gianneri, nel film musicale la voce extradiegetica è paternalistica, bonaria, collocata in un punto di mediazione tra i giovani che vanno per la loro strada senza dare troppo peso al conflitto generazionale e i "matusa" che supervisionano i loro luoghi cercando di assimilarne ritmi e novità<sup>30</sup>. Il punto è che la *voice over* nel musicarello non è mai una voce propriamente narrante. È sempre una voce di commento. Che, in termini di empatia, si sposta più o meno in prossimità dell'universo giovanile narrato. Nell'incipit di *I ragazzi del juke box* fa la parodia della sociologia spicciola e allarmista sul mondo della gioventù "bruciata arrostita e tostata dell'era moderna". A parlare è un juke box, ben inserito nel mondo diegetico ma che presto assume una posizione extra diegetica o quanto meno peridiegetica. In *Sanremo - La grande sfida* la *voice over* descrive con sarcasmo il dietro le quinte del festival sottolineando il piglio poco innovativo dell'iniziativa canora. Si tratta dunque di un commento "di parte", che fa propri gli argomenti degli urlatori e dei loro fan. Nel dancing club "*La fogna*", in *I ragazzi del juke box*, si legge la scritta "Si prega di non chiedere canzoni dei festivals perché la banda che suona è armata". Ma la *voice over* è sarcastica proprio nei confronti dei ragazzi che lo popolano. Uno di loro, Paolo (Antonio De Tèffè), il gestore del locale, fa il geloso con la fidanzata, subisce i suoi capricci, convive con un'altra bella ragazza (probabilmente una prostituta) che non ha mai neanche cercato di portarsi a letto. Ne esce la descrizione di un ambiente ricco di stimoli sessuali che – cosa misteriosa – non vengono colti da chi vi abita. O non da tutti. Quando, in una delle prime sequenze, la macchina da presa carrellata in prossimità d'una procace bionda che balla con un ragazzo efebico e magrolino, è la *voice over* a sopperire alla carenza di testosterone sulla scena commentando le "curve" della donna. Il commento fa almeno due cose: introduce uno scarto ironico tra mostrazione (la disposizione delle presenze e delle situazioni sulla scena) e narrazione vera e propria<sup>31</sup>; esprime la stessa logica di seduzione/eccitamento che accompagna il comportamento di Fred Buscaglione mentre canta o si intrattiene con le bellezze presenti nel locale. Quando Buscaglione prende parte a *I ragazzi del juke box* ha trentotto anni. Pressappoco la stessa età di Marcello Mastroianni ai tempi de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) e di Ugo Tognazzi quando gira *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962). Ha poco più di quarant'anni anche Walter Chiari (nella parte di se stesso) in *La più bella coppia del mondo* (Camillo Mastrocinque, 1968), dove troviamo due serie di eventi che scorrono parallele con qualche punto di intersezione. Nella prima una *voice over* – inizialmente asettica e impersonale e man mano sempre più ironica, autoreferenziale, allusiva, intenta a interpellare direttamente lo spettatore – commenta le immagini riprese durante le performance del sesto Cantagiò: viene documentato il successo della manifestazione canora, si vedono le esibizioni e i dietro le quinte degli artisti in viaggio da una città all'altra, in un'interazione (consueta per il genere) tra scoperta delle risorse turistiche nazionali e fenomeni di *celebrity/fandom* legati ai cantanti. Nella seconda seguiamo le peripezie sentimentali di Walter Chiari, che si destreggia tra amanti straniere e seduttive minorenni beat, ma che, un po' per interesse economico un po' per amore, finisce per fidanzarsi con la giovane attrice Paola Quattrini. È vero che nel finale Chiari "mette la testa a posto" e si fida. Tuttavia il contatto indiretto tra il mondo giovanile e quello dell'attore comico/playboy avviene grazie a una manifestazione musicale per ventenni. *La più bella coppia del mondo* e *I ragazzi del juke box* hanno più di un punto in comune. Nel primo l'ambiente musicale itinerante fa da occasione-stimolo per innescare situazioni in cui si palesa la

**SPECIALE** disponibilità sessuale delle ragazze di nuova generazione a vantaggio dei quarantenni, maturi, ironici, benestanti come Walter Chiari. I quali possono agire indisturbati, senza il rischio di finire invischiati in dinamiche conflittuali con i più giovani competitor, visto che le energie di questi ultimi sono assorbite dai riti del concerto e del consumo musicale. Nelle sequenze iniziali del secondo troviamo l'equilibrio tra due serie di codici sessuali: una legata al mondo giovanile, fatta di baci passionali e balli; l'altra, che si distribuisce nello stesso spazio della prima (per esempio, tramite il corpo di Buscaglione e la *voice over*) esprimendo un desiderio più fallico e tradizionale. Entrambi i film condividono la fantasia, non si sa quanto rassicurante, di uno spazio giovanile pieno di belle ragazze a cui non corrispondono, per motivi incomprensibili all'osservatore esterno, altrettanti maschi desideranti; uno spazio che lascia un posto vuoto suturabile da parte di un personaggio appartenente a una mascolinità più solida e matura. In conclusione, avanzo l'ipotesi seguente: se nel musicarello si trova un elemento di perplessità/preoccupazione, non è dato dall'emergere in quanto tale della sensualità dei corpi nel ballo o nel canto. Ma dal fatto che l'erotismo ambientale prodotto dai nuovi consumi e comportamenti non pare sfruttato appieno dai principali soggetti di quegli stessi consumi e comportamenti. Il problema non è il dilagare del desiderio giovanile ma la sua indecifrabilità agli occhi di una sessualità più tradizionale. È però importante ribadire che su questo punto non si arriva mai al chiarimento o allo scontro. Il film musicale dà visibilità, rielabora e mette in forma *frame* sociali che contribuiscono ad articolare l'esperienza del tempo libero e del desiderio delle nuove generazioni. Al contempo offre un terreno su cui politiche del desiderio ed estetiche della sessualità di natura e provenienza generazionale diverse si impegnano ancora in prove di dialogo. Prove di dialogo che con il finire del decennio diventeranno sempre più difficili, quando, nel cinema come nella realtà, si aprirà una stagione di ben altri conflitti.

Claudio Bisoni

## Note

1. Si vedano: Simone Arcagni, *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Falsopiano, Alessandria 2006; Claudio Bisoni, "Cinema a 45 giri", in Giacomo Manzoli, Guglielmo Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni sessanta*, Carocci, Roma 2005; Mimmo Gianneri, "Il musicarello: modello intermediale e propulsore di nuove ibridazioni", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-Aprile 2011); Stefano Della Casa, Paolo Manera, *Il professor Matusa e i suoi hippies. Cinema e musica in Italia negli anni '60*, Bonanno, Roma 2011; Maria Francesca Piredda, "Alza il volume!": tecnologie, spazi e pratiche musicali dei giovani nell'industria culturale italiana tra gli anni cinquanta e sessanta", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-Aprile 2011); Massimo Locatelli, "Il cinema italiano tra alta fedeltà e stereofonia", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-Aprile 2011); Elena Mosconi, "Identità audiovisive in transito: il caso Mario Lanza", *Comunicazioni sociali*, n. 1, (Gennaio-aprile 2011). Un capitolo importante sul musicarello si trova anche in Mauro Buzzi, *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino, 2013
2. Per un orientamento generale in quest'ambito sempre in crescita, si vedano: Franco Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Il Saggiatore, Milano 2008; Franco Fabbri, Goffredo Plastino (a cura di), *Made in Italy. Studies in Popular Music*, Routledge, London-New York 2013, con relativa bibliografia; Serena Facci, Paolo Soddu, *Il festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma 2011.
3. La storiografia ha lavorato a lungo sull'argomento. Si vedano almeno: Simonetta Piccone Stella, *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano 1993; Paolo Sorcinelli, Angelo Varni (a cura di), *Il secolo dei giovani. Le nuove generazioni e la storia del Novecento*, Donzelli, Roma 2004; Paolo Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia*

**SPECIALE** *degli anni sessanta*, Carocci, Roma 2003; Patrizia Dogliani, *Storia dei giovani*, Bruno Mondadori, Milano 2003; Patrizia Dogliani (a cura di), *Giovani e generazioni nel mondo contemporaneo. La ricerca storica in Italia*, Clueb, Bologna 2009, con relativa bibliografia. Importanti per il presente lavoro sono gli studi dedicati alla messa in scena della condizione giovanile nel cinema (Enrica Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni cinquanta dei giovani nel cinema in Italia*, Giunti, Firenze, 2004) e alla storia dei giovani meno legati ai movimenti politici (Paolo Sorcinelli [a cura di], *Gli anni del rock (1954-1977)*, Bononia University Press, Bologna 2005; Daniela Calanca, *Non ho l'età. Giovani moderni negli anni della rivoluzione*, Bononia University Press, Bologna 2008).

4. Si tratta di un ambito che incrocia spesso i gender studies. In questa sede sono particolarmente pertinenti: Michela De Giorgio, *Le italiane dall'unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma-Bari 1992; Perry Willson, *Italiane. Biografia del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2011; Anna Bravo, Margherita Pelaja, Alessandra Pescarolo e Lucetta Scaraffia, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 2001; Sandro Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2011.

5. Beatriz Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità*, Fandango Libri, Roma 2011.

6. Beatriz Preciado, *Pornotopia, Playboy: architettura e sessualità*, cit., p. 105.

7. Cfr., Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009.

8. Simon Frith, Angela McRobbie, *Rock and Sexuality*, in Simon Frith, Andrew Goodwin (a cura di), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, London-New York 1990.

9. Cfr., Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma 1997; Valerio Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Laterza, Roma-Bari 2010.

10. Per esempio, è stata osservata una grande differenza di competenze sociali, aspirazioni e gusti tra i ragazzi e le ragazze che spediscono lettere alle riviste di settore (*Ciao amici*, *Big*, ecc.) e i giovani ancora appartenenti a un pubblico di profondità che scrivono a Gigliola Cinquetti. Cfr., Diego Giachetti, "Tre riviste per 'i ragazzi tristi' degli anni sessanta", *L'impegno*, n. 2, (Dicembre 2002). La corrispondenza è ora conservata nell'archivio della cantante presso il Museo storico di Trento.

11. Cfr., Daniela Calanca, *Non ho l'età. Giovani moderni negli anni della rivoluzione*, cit.

12. Cfr., Gianni Borgna, *L'Italia di Sanremo. Cinquant'anni di canzoni, cinquant'anni della nostra vita*, Mondadori, Milano 1998.

13. Gianfranco Manfredi, *Quelli che cantano dentro nei dischi. Battisti, Mina, Celentano, Jannacci, Milva, Vanoni e altre storie...*, Coniglio, Roma 2004, p. 68.

14. Prendo in prestito l'espressione da Gaylyn Studlar, che la usa in altro contesto. Cfr., Gaylyn Studlar, "Valentino, 'optic intoxication', and Dance Madness", in Steven Cohan, Ina Rae Hark (a cura di), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London-New York 1993.

15. La necessità di superare l'impostazione teatrale della ripresa televisiva in relazione ai numeri musicali è ben avvertita nelle soluzioni di regia escogitate da Antonello Falqui per *Studio Uno*, poi diventate celebri.

16. In *La voglia matta* (Luciano Salce, 1962) e *Menage all'italiana* (Franco Indovina, 1965) sono lo scoglio generazionale insuperabile di fronte al quale il personaggio di Ugo Tognazzi deve capitolare. A ben vedere, un fenomeno simile è presente in *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), nella sequenza girata alle terme di Caracalla dove, com'è noto, viene ospitata una delle prime esibizioni cinematografiche di Adriano Celentano nella parte di se stesso. Per una lettura della commedia in chiave di ruoli di gender, cfr., Maggie Günsberg, *Italian Cinema: Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005; Natalie Fullwood, *Cinema, Space, Gender: Commedia all'italiana (1958-1970)*, PhD Dissertation, University of Cambridge 2011.

17. Lawrence Grossberg, "The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Postmodernity and Authenticity", in Simon Frith, Andrew Goodwin, Lawrence Grossberg (a cura di), *Sound and Vision: The*

## SPECIALE *Music Video Reader*, Routledge, London-New York 1993.

18. Sue Wise, "Sexing Elvis", in Simon Frith, Andrew Goodwin (a cura di), *On Record, Rock, Pop, and the Written Word*, cit. Non è questa la sede per mettere in discussione l'equivoco del rock come ribellione anti borghese e di dimostrare per esteso che al contrario: "il rock'n'roll fu un fenomeno non di rottura, ma di continuità e di fusione con il *milieu* socioculturale americano, sotto il segno dell'evoluzione, della stabilità e della integrazione sociale (e razionale, non dimentichiamolo) all'interno della democrazia e dell'economia di mercato", Eugenio Capozzi, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop. 1954-1980*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, p. 20.

19. Gli spasmi muscolari di Celentano appaiono oggi come un sapiente dosaggio di slanci e ritorni all'ordine. All'epoca sono stati accostati al crampo e ai sintomi premonitori dell'attacco epilettico. Ma hanno soprattutto qualcosa dell'andamento dell'hula hoop (dai primi anni Sessanta un oggetto di grande successo anche in Italia). Le ginocchia si piegano, le gambe si disarticolano e vengono come lanciate fuori dal baricentro del corpo. Ma quasi subito il gesto inconsulto viene ricomposto e la figura torna in equilibrio. La trasgressione è uno scherzo in bilico tra Elvis e Jerry Lewis: "Quando Elvis Presley muoveva le anche scandalizzava, mica faceva ridere. Quando Adriano si muove, subito lo chiamano 'molleggiato'. Se c'è dell'erotismo in questo, è lo stesso erotismo che c'è in Tiramolla (personaggio dei fumetti dell'epoca in grado di allungarsi e rimpicciolirsi). Un erotismo mediato dal senso istintivo del paradossale e del comico". Gianfranco Manfredi, *Quelli che cantano dentro nei dischi. Battisti, Mina, Celentano, Jannacci, Milva, Vanoni e altre storie...*, cit., p. 50.

20. Giorgio De Maria, "Fenomenologia dell'urlatore", in Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano 1964, pp. 298-302.

21. Roberto Leydi, "Mina e Mike", in Franco Fabbri, Luigi Pestalozza (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis, Milano 1998.

22. *Ivi*, p. 177.

23. Alcune attrici si impongono all'attenzione proponendo un tipo di bellezza alternativa a quella, già parzialmente in crisi, delle maggiorate, soprattutto Stefania Sandrelli e Catherine Spaak (ma anche, nel suo piccolo, Romina Power, lolitina concupita da un cialtronesco Tognazzi nel già citato *Menage all'Italiana*). Cfr., Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari 2009.

24. Cfr. Eugenio Capozzi, *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop. 1954-1980*, cit.

25. Per un quadro chiaro sugli sviluppi della FFT a partire dal saggio inaugurale di Mulvey e sulle correzioni di rotta proposte da Mulvey stessa, cfr., Veronica Pravadelli, "Le teorie di Laura Mulvey e gli studi di cinema", in Laura Mulvey, *Cinema e piacere visivo*, a cura di Veronica Pravadelli, Bulzoni, Roma 2013.

26. Richard Middleton, *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, Routledge, London-New York 2006, p. 94.

27. Sul concetto di "mancanza" nella teoria filmica, e in particolare nella FFT, cfr., Kaja Silverman, "Oggetti perduti e soggetti sbagliati. La mancanza strutturante della teoria del film", in Giuliana Fanara, Federica Giovannelli (a cura di), *Eretiche ed erotiche. Le donne, le idee, il cinema*, Liguori, Napoli 2004.

28. 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*, cit.

29. Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni cinquanta*, ETS, Pisa, 1999.

30. Mimmo Gianneri, "Il musicarello: modello intermediale e propulsore di nuove ibridazioni", cit.

31. Su questo punto cfr. ancora Federica Villa, *Il narratore essenziale della commedia cinematografica italiana degli anni cinquanta*, cit.

## SPECIALE “Tutto il mondo è paese” I *mondo movies* tra esotismi e socializzazione del piacere

### *Pachinko*

Siamo in una sala giochi di Tokyo dove si trovano decine di macchinette simili a slot machine. Gli avventori giocano a *pachinko*, un gioco d'azzardo che consiste nell'introdurre alcune biglie in un dispositivo meccanico e osservarne il percorso di discesa continuamente deviato dalla presenza di piccoli chiodi metallici. Si vince solo se le palline entrano in appositi raccoglitori. Le macchine sono colorate e rumorose, i volti dei presenti, al contrario, impassibili: nessuna eccitazione sembra smuovere giocatori calati in una sorta di stordente monotonia. La cinepresa si muove tra una fila e l'altra di macchine. Una *voice over* commenta le immagini in questo modo:

Fino a quella notte tarda e in tutte le notti che seguirono, mi sono perso in una delle tante sale del *pachinko* dove si sta seduti davanti alla macchina in un rumore assordante. Ero un giocatore tra i tanti e per questo ancora più solo. [...] Questo gioco provoca una specie d'ipnosi, una strana sensazione di felicità, vincere non è più così importante ma il tempo passa, per un po' si perde il contatto con se stessi, e ci si fonde con la macchina. Forse si dimentica quello che si è sempre voluto dimenticare. Questo gioco è apparso dopo la guerra perduta quando i giapponesi dovevano dimenticare un trauma nazionale.

Un altro movimento di macchina, simile al precedente, si muove nella sala giochi, glossato da una seconda voce narrante che appartiene, invero, a un altro film:

Ahimè, *tutto il mondo è paese*. Guardate cosa succede a Tokyo dove il rumore di queste macchine calcolatrici dell'umana debolezza continua ininterrotto per tutte le ore del giorno e della notte perché tutto possono perdere i giapponesi al gioco, tranne la pazienza<sup>1</sup>.

Le immagini si tacciono. Prende il sopravvento la parola. È quella dello scrittore in viaggio che interpreta il gioco giapponese con sguardo semiologico, confrontandolo con il flipper, passatempo in voga dall'altra parte dell'Oceano:

Per il giocatore occidentale, una volta lanciata la pallina, si tratta via via di correggerne il tragitto della ricaduta (comunicando impulsi all'apparecchio); per il giocatore giapponese, invece, tutto si determina col colpo d'avvio, ogni cosa dipende dalla forza impressa dal pollice alla levetta; l'abilità è immediata, definitiva, in essa soltanto consiste il talento del giocatore. [...] Il lancio della pallina non è [...] che delicatamente trattenuto o affrettato (ma assolutamente non orientato) dalla mano del giocatore, che con un solo impulso muove e sorveglia; questa mano è dunque quella d'un artista (alla maniera giapponese), per il quale il tratto (grafico) è un accidente controllato. Il *pachinko* riproduce in definitiva, nell'ordine meccanico, il principio stesso della pittura alla prima, che vuole che il tratto sia tracciato con un solo movimento, una volta per tutte, e che, a causa anche della qualità stessa della carta e dell'inchiostro, non possa mai essere corretto; allo stesso modo, la pallina lanciata non può essere deviata (si tratterebbe di una grossolanità indegna, strapazzare l'apparecchio, come fanno i nostri truffatori occidentali); il suo percorso è predeterminato dal solo lampo del suo slancio iniziale. A che serve quest'arte? A regolare un circuito nutritivo. La macchina occidentale si regge su un simbolismo della penetrazione; si tratta con un colpo ben assestato, di possedere la *pin up*

## SPECIALE

che, tutta illuminata sul pannello dei comandi, provoca e attende. Nel *pachinko* non c'è nulla di sessuale<sup>2</sup>.

Quelle sopra riportate sono tre istantanee sul medesimo rito ludico provenienti da opere affatto diverse: la prima giunge da *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985), pellegrinaggio che il celebre regista tedesco compie nella terra dei *kami* a metà anni Ottanta per omaggiare il regista Ozu Yasujiro e la cultura di quel paese; la seconda, più breve, è tratta da *Mondo di notte* (Luigi Vanzi, 1960), reportage documentaristico dedicato ai passatempi notturni di varie popolazioni; la terza si trova ne *L'impero dei segni* di Roland Barthes, resoconto di viaggio e esercizio teorico compiuto dal filosofo francese nel 1966 all'indomani di una serie di viaggi in Giappone (fig. 1-2).



Fig. 1. Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1985



Fig. 2. Mondo di notte, Luigi Vanzi, 1960

Pur con diverse sfumature e diversi tipi di coinvolgimento, i tre testi mettono in campo un simile sforzo ermeneutico teso a tradurre il senso sfuggente di una pratica esotica dentro categorie di (relativa) facile comprensione per il lettore/spettatore occidentale. In altre parole, il gioco del *pachinko* viene considerato come un micro-evento attraverso il quale comprendere (per mezzo di tratti brevi, stilizzati ed essenzializzanti) il funzionamento di un'intera comunità, i modi di essere o relazionarsi dei suoi membri, il suo sistema di organizzazione, il suo orizzonte culturale. D'altro canto, collocare in un unico quadro epistemologico i tre testi citati potrebbe sembrare un'operazione a sua volta provocatoria per la eterogeneità dei prelievi. I lavori di Wenders e quella di Barthes appartengono alla cosiddetta "cultura alta": al modernismo autoriale, al film d'arte, al cinema militante il primo, al campo del post-strutturalismo, della teoria letteraria, della critica *engagé* il secondo. *Mondo di notte* invece è un titolo poco conosciuto e poco considerato dagli studi di cinema ed appartiene a un sottogenere negletto – il cosiddetto *Mondo Movie* – generalmente associato a una cultura di stampo reazionario e conservatore, nonché tacciato di scarsa qualità estetica. Nel cercare, come faremo nelle prossime pagine, di studiare quest'ultimo fenomeno con un taglio che non si accontenta di schemi antipodali o prospettive ideologico/politiche, scopriremo che la collazione tra artefatti eteroclitici può rivelarsi inaspettatamente utile. Ma andiamo con ordine.

### **Relazioni pericolose**

La storia della nascita e del successo dei *mondo movies* è nota, specie tra gli appassionati di generi *exploitation*, e su di essa non ci attarderemo più di tanto<sup>3</sup>. Agli inizi degli anni Sessanta, grazie all'inaspettato successo popolare di titoli come *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1959) o *Mondo Cane* (Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1962), le sale cinematografiche italiane vengono

**SPECIALE** “invaso” da un nugolo di pellicole dichiaratamente provocatorie e dal profilo velatamente o esplicitamente erotico: reportage sul mondo dei locali notturni, della trasgressione e del vizio, *shockumentary* su usi e costumi bizzarri e crudeli delle popolazioni di tutto il mondo, inchieste pseudo-giornalistiche sulle abitudini sessuali tanto delle società “primitive” (tribù africane, asiatiche, ecc...) quanto di quelle più “civilizzate” (i paesi scandinavi, anglosassoni, ecc.). Secondo Bruschini e Tentori, sono quasi 150 i film che possono essere annoverati nel genere, la maggior parte dei quali realizzati negli anni Sessanta e Settanta<sup>4</sup>. Ad accomunare i *mondi* “notturno”, “sexy” o “crudele” (così vengono definiti i tre sotto-filoni principali del fenomeno), la medesima voglia di sollecitare la libido dello spettatore, la ricostruzione spesso disinvolta di fatti di cronaca, l’esibizione (per quanto consentito dalla censura dell’epoca) di corpi nudi, in modo particolare femminili, la nostalgia per una società pre-moderna da cui dipende il fascino (ma anche la repulsione) per l’esotico e per quelle abitudini tribali o etniche che marcano una chiara distanza dalle norme di comportamento più diffuse nel Belpaese. Caratteri, questi, che se da una parte determinano un seguito di pubblico inaspettato<sup>5</sup>, dall’altra spingono rappresentanti dell’intelligenza cattolica e di sinistra a rivolgere aspre critiche nei confronti di un tipo di cinema che consideravano alimentare, moralmente ambiguo, esteticamente irrilevante. Al contrario di quanto accade per i diari di viaggio di Wenders o di Barthes in Giappone (o per restare all’Italia a quelli di Rossellini e/o Moravia in India), i lavori di Venzi, Jacopetti, Prosperi, Cavara, De Feo, Montari, Castiglioni (e molti altri) vengono infatti accusati di falsificare il reale, presentare opinioni retrive e maschiliste sull’universo femminile, alimentare stereotipi e preconcetti sulle identità di popoli e nazioni lontane. Secondo Lino Micciché, una delle voci più *tranchant* che possiamo registrare, il genere “ha rappresentato uno dei momenti peggiori del cinema italiano postbellico e, almeno dal punto di vista della deontologia dei mass media, il peggiore in assoluto”, perché “non poneva in alcun modo in discussione i fondamenti della morale repressiva, ma si limitava a sfruttarne gli epifenomeni a livello di viziosità voyeuristica”, mettendo in campo “una dissacrazione di destra che non puntava affatto come si suole dire a mettere in discussione il sistema ma unicamente ad approfittare delle sue contraddizioni più esasperate per imbastirci sopra una speculazione”<sup>6</sup>.

Come detto però, se si prendono in considerazione in modo particolare gli esiti odeporeici di queste pellicole (ovvero quei segmenti e quei brani filmici di viaggio che più di altri fanno tesoro delle rappresentazioni interculturali e del fascino dell’esotico) ci si accorge che esistono diversi punti di contatto tra queste manifestazioni della cultura “reazionaria” e quelle coeve della cultura “progressista”. Intanto è bene ricordare che a partire dal secondo dopoguerra le possibilità di viaggiare in quadranti del mondo lontani dall’Europa crescono esponenzialmente, grazie alle migliori condizioni economiche e soprattutto per merito di innovazioni tecnologiche che rendono più rapidi, convenienti e sicuri gli spostamenti. Si innescano processi di proto-mondializzazione che trovano in alcune tipologie di viaggiatori (registi, giornalisti, etnografi, documentaristi, letterati) l’avanguardia di quel fenomeno oggi conosciuto come “turismo di massa” che altererà in maniera radicale – e con esiti di contraffazione ben superiori a quelli realizzati dai nostri falsi reportage – gli ambienti visitati e le culture indigene<sup>7</sup>. In un simile contesto, non deve sorprendere che molti professionisti con la macchina da presa si avventurino in luoghi precedentemente preclusi all’esploratore per testimoniare e condividere queste nuove occasioni di mobilità. Abbiamo certamente gli operatori dei *mondo movies* alla ricerca di immagini insolite, ma anche i documentaristi che lavorano per il cinema o la televisione, gli antropologi e gli etnografi al soldo di istituzioni di ricerca, e, come anticipato, registi e intellettuali militanti interessati a conoscere da vicino paesi in via di decolonizzazione, zone periferiche del mondo, teatri di guerra, società organizzate in modi alternativi a quello capitalista. Non è insomma un caso che molti protagonisti del cosiddetto d’autore e delle *Nouvelle Vague* europee<sup>8</sup> visitino alcuni dei siti geografici calcati anche dai “reporter” degli *shockumentary* (Giappone, Vietnam, Cina, India, Africa Subsahariana, Australia, ecc...) in una continuità/contiguità di tratte, percorsi e viaggi che mai gli studi di settore hanno considerato con la

## SPECIALE dovuta attenzione.

Che sia legittimo, se non doveroso il parallelismo tra pratiche odepatiche apparentemente inaccostabili lo dimostrano gli altri esempi che avrei potuto scegliere come esordio di saggio al posto di quello del *pachinko*. Come il caso di Louis Malle che nella serie televisiva *L'Inde Fantôme* (1969) documenta diverse processioni religiose tra le quali ve n'è una che ricorda il Thaipusam, un festival della minoranza tamil già rappresentato in *Mondo Cane 2* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963) e riconoscibile per la presenza di fedeli che camminano con aghi e lame infilzati lungo il proprio corpo<sup>9</sup> (Fig. 3-4).



Fig 3. L'Inde Fantôme, Louis Malle, 1969



Fig. 4. Mondo Cane 2, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963

Una coincidenza di ritualità si verifica, ancora più paradossale, tra i documentari girati nella Cina maoista da Lizzani, Antonioni e Ivens<sup>10</sup> e i vari sketch che descrivono gli spettacoli notturni organizzati nei paesi limitrofi al Paese di Mezzo (Hong Kong, Taiwan, Indocina, Malesia): nei film dei tre autori europei, in mezzo a sequenze di vita quotidiana (i contadini al lavoro, gli operai delle fabbriche, ecc.) fanno spesso capolino brani dedicati a rappresentazioni teatrali, numeri di funambolismo e giocoleria, spettacoli di marionette e burattini come avviene, guarda caso, anche in *Mondo di notte* di Vanzi dove vediamo numeri di equilibristi cinesi o brani tratti dall'Opera di Pechino. Quando Chris Marker in *Le mystère Koumiko* (1967) si sorprende perché le giapponesi vogliono assomigliare alle donne occidentali replica l'analoga curiosità che troviamo in *La donna del mondo* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi, 1963) quando vengono documentate le operazioni di chirurgia estetica cui si sottopongono alcune pazienti per ingrandire gli occhi o ingrossare i seni. Lo stesso Marker in *Sans Soleil* (1983) e il Wenders già citato di *Tokyo-Ga* indulgono ripetutamente sull'esibizione del sesso come elemento paradigmatico della cultura nipponica sulla falsariga di quanto già fatto da titoli come *Il paradiso dell'uomo* (Hani Susumu, Giuliano Tomei, 1962) o *I tabù* (Romolo Marcellini, 1963)<sup>11</sup>. Gli esempi appena riportati riguardano paesi asiatici, ma analoghe assonanze possono essere rinvenute per i film modernisti girati in Sudamerica (Marker, Ivens, Varda lavorano a Cuba o in Cile) e soprattutto in Africa, continente che è sia oggetto di una particolare attenzione da parte dei *mondo movies*<sup>12</sup>, sia meta di viaggio per registi che simpatizzano per le lotte di liberazione o di resilienza delle popolazioni nere come il Pier Paolo Pasolini di *Appunti per un'Orestide Africana* (1969), il Werner Herzog di *Fata Morgana* (1971), il Jean Rouch di *Moi un noir* (1958) e così via.

L'accostamento arbitrario tra i *mondo movies* e i resoconti di viaggio di alcuni celebri "autori" del cinema europeo, oltre a evidenziare rapporti, talvolta persino diretti (13), tra manifestazioni culturali per nulla antipodali, serve a problematizzare anche le stesse supposte specificità del genere di cui qui ci occupiamo. Non è un'esclusiva dei falsi reportage di Jacopetti, ad esempio, la disinvolta mistura di fiction

**SPECIALE** e documentario: *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1958), *Lontano dal Vietnam* (*Loin du Vietnam*, Autori vari, 1967) o, su altri versanti, *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959) e *Io e il vento* (*Une histoire de vent*, Joris Ivens, 1989) mescolano senza esitazione materiali eteroclitici, tra cui riprese documentarie, fiction, *home movies*, cinegiornali, animazioni, interviste. Non è nuova l'idea di accompagnare lo spettatore in una sorta di viaggio attorno al mondo alla ricerca di tradizioni, riti e consuetudini pittoresche e stravaganti: oltre al solito Chris Marker di *Sans Soleil* o di *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) potremmo ricordare (restando al secondo dopoguerra e rinunciando ad analizzare i documentari prodotti durante la prima stagione del cinema muto) lungometraggi più tradizionali come *Le sette meraviglie del mondo* (*Seven Wonders of the World* di Tay Garnett, Paul Mantz, Andrew Marton, Ted Tetzlaff, Walter Thompson, 1956) e *Orient* (Arne Hverven, 1960) o ancora, sul fronte dei prodotti etnografici, la serie *Faces of Changes* (Norman N. Miller, 1972-1975), dove si descrive la vita di alcune comunità indigene di Cina, Taiwan, Bolivia, Kenya e Afghanistan. Non è distintiva la scelta di utilizzare filmati registrati da troupe sguinzagliate per riprodurre pamphlet dedicati alla situazione di un paese o di un continente, come dimostra il tentativo pur abortito di *La rabbia* (Pier Paolo Pasolini, Giovannino Guareschi, 1963), la cui operazione "verità" non è poi così dissimile – in termini di militanza e ricerca di un punto di vista scomodo e polemico – da quella di *Africa Addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1966); non è nuova la determinazione di assegnare al commento extradiegetico coloriture ironiche, sardoniche e irriverenti, additive di senso rispetto al mero contenuto delle immagini (il riferimento è alla *voce over* destabilizzante dei film di Marguerite Duras o Alain Robbe-Grillet), né, infine, di sollecitare il *voyeurismo* del pubblico mostrando immagini raccapriccianti e violente (si pensi ancora ai lavori indiani di Malle e più precisamente alle sequenze dedicate ai malati di lebbra nel suo *Calcutta*, 1969, o, in relazione all'esibizione degli organi sessuali, a *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974, dello stesso Pasolini).

### **Socialità del senso e stabilizzazioni del racconto**

Il mio discorso non vuole certo né negare le differenze di approccio e di prospettiva tra i film abbinati né le peculiarità dei *mondo movies* (che spesso anticipano soluzioni poi adottate dai film modernisti), semmai cerca di istituire con questo fenomeno un rapporto "laico", volto a individuare alcune possibili letture alternative alle vulgate più diffuse. In molti studi sull'argomento ci si imbatte spesso nell'assioma secondo cui la fortuna del sotto-genere dipenda in particolare dalla situazione sociale dell'Italia di fine anni Cinquanta: chiusura delle case di tolleranza con la legge Merlin (1958)<sup>14</sup> con relativa improvvisa "domanda" di sessualità della popolazione maschile da indirizzare verso altre forme di intrattenimento; continuità e contiguità con l'editoria popolare e scandalistica del periodo (fumetti, rotocalchi, fotoromanzi, settimanali di costume)<sup>15</sup>; manifestazione dei primi prodromi delle battaglie civili per i diritti inalienabili dell'individuo, tra cui quello relativo alla parità di genere e all'emancipazione sessuale; affermazione di nuovi modelli e stili di vita per le generazioni più giovani; agguerrita competizione della televisione nei confronti del cinema con relativa esigenza, da parte di quest'ultimo medium, di attrarre il pubblico con prodotti non proponibili sul piccolo schermo<sup>16</sup> e così via.

Gli aspetti qui elencati, certamente decisivi per comprendere le ragioni della fortuna degli *shockumentary* in Italia, da soli non bastano però a spiegare altre evidenze, come per esempio lo straordinario successo di pubblico conseguito all'estero, in contesti culturali tra loro distanti come quelli degli Stati Uniti, di Hong Kong, della Scandinavia o del Giappone. In tal senso, il richiamo iniziale al gioco del *pachinko* e al suo modo di essere interpretato dai viaggiatori stranieri può acquisire la funzione di chiave metaforica o luogo performativo attraverso il quale soffermarsi su altre questioni altrettanto importanti: come, ad esempio, le logiche dello scambio/scontro interculturale, la funzione "positiva" dello stereotipo, la dimensione ludica dell'incontro, le forme di fruizione e percezione dei film, il gradiente di autenticità delle immagini, la carica attrazionale dei film. A tal proposito è utile sottolineare, accanto agli elementi di vicinanza tra i tre testi

**SPECIALE** (l'approccio essenzializzante, il registro "documentario", la *voice over*, lo schema bipolare noi/loro, ecc), anche lo iato che li separa. Se, infatti, Wenders, in ottica autoriale, soggettivizza l'esperienza dell'alterità e la riconduce a un orizzonte di scelte e emozioni personali, se Barthes la oggettivizza, trasformandola in banco di prova per la sua abilità teorica, Vanzi, invece, la "sintonizza" con quella dello spettatore offrendo una rappresentazione che non è solo facilmente assimilabile da qualunque tipo di pubblico – indipendentemente dalla sua provenienza geografica e dal background culturale di riferimento – ma che tocca una serie di sensibilità primarie dell'individuo, come la fragilità e la vulnerabilità, il desiderio sessuale e il raccapriccio, lo schermo e la paura.

"Tutto il mondo è paese" afferma la voce di commento, aggiungendo una nota di condivisione emotiva: "Guardate cosa succede a Tokyo dove il rumore di queste macchine calcolatrici dell'umana debolezza..." Forse si tratta di una chiave di lettura esageratamente semplificata, nondimeno mi pare che sia proprio questa volontà di condividere uno spettro di sentimenti "alla portata di tutti" a stabilire un'inferenza tra schermo e sala sulla quale potrebbe fondarsi la fortuna del genere. È quanto sostiene Nepoti, anche se con toni più blandi del mio, quando scrive che:

I documentari sexy si fanno riconoscere per il particolare tipo di rapporto pragmatico che istituiscono con il loro pubblico, sorta di complicità fondata sullo stesso tipo di atteggiamento culturale<sup>17</sup>.

Si noti che il motto "tutto il mondo è paese" riassume un *modus operandi* che nega le differenze culturali mentre afferma quelle etniche. Non sembri un paradosso. Se da una parte i falsi reportage di Jacopetti ed epigoni si presentano come "cartoline" o "vedute" (nel senso che questo termine aveva nel cinema dei primi tempi) provenienti da ogni angolo del pianeta, offrendo al piacere della vista riti, abitudini, condotte, atteggiamenti e abiti insoliti e bizzarri di specifiche micro-comunità, dall'altra si guardano bene dal riprodurre il sentimento di smarrimento e disorientamento che è proprio delle pratiche odepatiche o delle indagini di campo dell'etnografia e che si può rinvenire, viceversa, in pellicole come quelle già citate di Marker o Wenders. In che modo lo fanno? Direi soprattutto mettendo in campo una serie di dispositivi di stabilizzazione emotiva del racconto che in qualche modo rendono più "digeribili" gli aspetti scioccanti, libidinali o repulsivi presenti nelle nostre pellicole, attutendone in qualche modo la dimensione mostrativa e attrazionale, nel senso che hanno dato a questi due ultimi termini Tom Gunning e André Gaudreault<sup>18</sup>. Uno dei primi meccanismi da menzionare riguarda la configurazione e la disposizione delle sequenze. Scelgo un caso concreto, tratto da *Mondo cane 2*, per far capire meglio con quale modello di organizzazione discorsiva ci troviamo a fare i conti. Siamo intorno alla metà del film. Abbiamo appena visto un bonzo bruciare vivo sulla piazza di Saigon davanti a un nugolo di religiosi e di militari. La sequenza successiva, ambientata sul lago Magadi in Kenya, presenta una serie di immagini naturalistiche di forte suggestione, subito dopo controbilanciate dalla tremenda visione di cuccioli di fenicottero che muoiono agonizzanti a causa dell'inquinamento delle acque. Pochi istanti dopo il documentario ci conduce a Singapore, dove un gruppo di cinesi allestiscono combattimenti tra merli e poi tra piccoli pesci di risaia solo per il gusto di osservarne la lenta agonia. La successiva fermata del "viaggio" si trova a Honolulu, dove in una grande piscina artificiale si inscena una finta lotta tra un uomo e uno squalo per il piacere morboso dei turisti in attesa di un possibile incidente mortale. In questa come in altre scansioni discorsive la scelta di giustapporre sequenze ambientate in luoghi geografici distanti migliaia di chilometri (da Saigon al Kenya, da Singapore a Honolulu) è accettabile da chi guarda solo perché bilanciata da tecniche di ammortizzamento collaudate: la presenza di un rimario comportamentale tra i fatti narrati (la crudeltà degli uomini nei confronti di tutte le altre specie animali, la loro agonia, la loro possibile rivalsa), l'associazione tra immagini simili o opposte per contenuto o forma (quelle tra varietà di pesci o uccelli che vivono le medesime condizioni di sofferenza in quadranti distanti del globo), il lavoro della *voice over* che non cessa mai di commentare le circostanze inscenate e così facendo infonde continuità e costanza

**SPECIALE** alla narrazione, l'utilizzo dei medesimi brani musicali come colonna sonora di commento.

Se ne deduce che a un piano visivo e mostrativo che lavora a una continua solle(c)citazione dell'occhio esacerbando lo scandalo, la prurigine, il raccapriccio della diversità, se ne accosta un secondo argomentativo e dialogico in cui le dissomiglianze sfumano, le distanze si riducono, l'ignoto acquista configurazioni accettabili, le diversità si trasformano in rimari famigliari. Tale scelta di campo, oltre alle innegabili ricadute sul fronte di un essenzialismo di stampo orientalista, interroga, a mio modo di vedere, le modalità della fruizione cinematografica: è come se si venisse a creare, attraverso questa serie di stratagemmi (ne elencheremo altri fra poco), una sorta di mesocosmo virtuale superiore ai singoli eventi mostrati, luogo di rarefazione della complessità dove è possibile rifugiarsi e intendersi nel momento in cui si inizia un viaggio basato su performance culturali policrome. Aggiungo che esso non si reifica – come ci si potrebbe attendere – nell'acquisizione di cognizioni generali o informazioni precipue sui siti visitati, ma condividendo stadi emotivi primari del comportamento umano, presenti, almeno in teoria, a ogni latitudine e grado: senso di impotenza, desiderio, delusione, voluttuosità, rabbia (19). “Tutto il mondo è paese” è, insomma, un'espressione paradigmatica che sintetizza il *mood* di chi osserva il proprio interlocutore e ne registra le debolezze, le antropiche imperfezioni, le sordide nefandezze, così da sentirsi suo pari, se non superiore. Se anche i giapponesi possono perdere tutto al gioco come gli occidentali, se possono alienarsi innanzi a una macchina luccicante, se possono sognare di isolarsi dalle responsabilità della vita quotidiana, perché non possono farlo anche gli spettatori in sala?

A ben vedere, le forme di conciliazione delle differenze sono all'ordine del giorno nei *mondo movies*. Si pensi all'imprecazione “mondo cane” che associa i mali del pianeta alla condizione delle bestie, negando ogni specificità che non sia quella derivante dalle differenze di razza o di genere. Si pensi alla prima sequenza de *L'Europa di notte* dove una lenta carrellata laterale indugia su un plastico che contiene scorci e vedute di tutte le più note città europee (Roma, Londra, Parigi, Madrid, ecc.) predisponendo un unico e sincretico tessuto urbano. Si pensi ai modi compiaciuti con cui la voce narrante di *Africa Addio* registra le nefandezze consumate dai neri appena affrancati dal giogo coloniale, così simili a quelle perpetrate dai bianchi colonizzatori fino a pochi anni prima<sup>20</sup>; o ancora ai gesti affettati delle modelle dei *Mondo sexy*, impegnate in striptease e danze erotiche sempre uguali a se stesse, prevedibili e permutabili anche quando cambiano vestiti, locali notturni, tratti somatici, tipi di palcoscenico, composizione della platea. I dispositivi di stabilizzazione narrativa e di crasi culturale, dicevamo, funzionano come forme di socializzazione della fruizione. A quelli già individuati – la ripetitività delle situazioni, l'uso di *liaison* e corrispondenze tra sequenze, la voce narrante che accompagna la visione, la musica di ambientazione, ecc. – ne aggiungo almeno altri due che confermano il ragionamento che sto conducendo. Il primo è rintracciabile nella rinuncia alla figura e alla funzione del personaggio. Se si escludono le modelle o i cantanti che partecipano ai racconti in quanto personaggi pubblici e dunque riconoscibili, la maggior parte degli attanti non ha nome, cognome, personalità, caratteri distinguibili. Più precisamente, tranne durante alcune esibizioni, lo spazio profilmico è occupato non da singole persone, ma da insieme o, meglio ancora, da comunità. Per comunità intendo ogni gruppo coeso che si comporta con una certa uniformità, siano esse le tribù Chimbu della Nuova Guinea, gli avventori del ristorante Colony di New York, i fedeli che celebrano il rito dei Vattienti, i nativi dell'atollo di Bikini alle prese con le conseguenze dei test nucleari americani<sup>21</sup>. In questi come in altri consessi, non c'è spazio per l'azione dell'individuo, ma solo per comportamenti collettivi o finalizzati a un'azione di gruppo. Tale impostazione si allontana, a ben vedere, dai modi con cui le narrazioni audiovisive standardizzano l'altro. Scrive Dyer:

Il tipo è qualsiasi personaggio costruito attraverso l'uso di pochi tratti immediatamente riconoscibili e precisi, che non cambiano né si “sviluppano” nel corso della narrazione che fanno riferimento alle caratteristiche ricorrenti e generali del genere umano (sia che queste caratteristiche vengano concettualizzate come universali ed eterne, l'“archetipo”, sia come

## SPECIALE

storicamente e culturalmente specifiche, i “tipi sociali”, gli “stereotipi”) [...] I tipi sociali sono rappresentazioni di coloro che “appartengono” alla società, cioè il genere di persone che ci si aspetta e che si è portati ad aspettarsi, di trovare nella propria società, mentre gli stereotipi sono coloro che non appartengono, che sono al di fuori della propria società<sup>22</sup>.

Se applichiamo questa impostazione ai nostri film scopriamo che nell’assommarsi continuo di tipi etnici o sociali portati sul grande schermo dai *mondo movies* si attua una sorta di sublimazione parossistica che scioglie lo schema tipo/stereotipo proposto da Dyer. Qui, infatti, non ci troviamo innanzi a “personaggi” che vengono trattati come “stereotipi” (tipi che non appartengono alla nostra società), semmai a “comunità” che si comportano come “personaggi” (ovvero si muovono all’unisono, coerentemente con i propri tratti “caratteriali”) e che tra loro non istituiscono rapporti di conflittualità (dunque una narrazione), bensì di insperata e sorprendente contiguità (dunque una composizione), tanto da poter considerare ogni gruppo portato in scena come membro di un’unica ideale famiglia umana che si riunisce al motto di “Tutto il mondo è paese”. L’altro appartiene, insomma, alla nostra società in quanto tipo estraneo che – scioccando e comportandosi in modo insolito ma coerente – rende socialmente più accettabili e umane le devianze, le prurigini, il senso anti-sociale di uno spettatore che, forse senza rendersene conto, vive la trasgressione come esperienza di socializzazione.

La predisposizione di micro-blocchi narrativi dedicati ad attività comunitarie fa il paio – e siamo al secondo punto anticipato – con il frequente inserimento nei film di doppi intradiegetici dello spettatore (ovvero di persone che osservano all’interno dello spazio diegetico gli eventi alla stregua di alter-ego del pubblico in sala). L’espedito di moltiplicazione dei fuochi scopici si innesca sia durante le attrazioni allestite nei locali notturni di tutto il mondo là dove è già prevista la presenza di una platea (spogliarelli, numeri circensi, esibizioni canore, balletti, combattimenti), sia durante l’esibizione dei riti folcloristici, delle curiosità etniche, degli avvenimenti crudeli. Che siano rituali tribali, performance artistiche, processioni religiose, bonzi che bruciano in piazza poco cambia: quasi tutte le manifestazioni rappresentate vengono “filtrate” da inquadrature che indugiano non solo sull’evento in sé ma anche sulle reazioni degli astanti, divertite, imperterrite, atterrite, ecc..

Due esempi a suggello della mia argomentazione. Nei primi minuti di *Mondo cane* assistiamo all’inaugurazione di una statua in onore di Rodolfo Valentino, costruita a Castellaneta paese natale del divo del muto. Durante i festeggiamenti, la macchina da presa di Jacopetti si perde il taglio del nastro attardandosi nel riprendere le espressioni dei concittadini dell’attore che improvvisamente guardano in macchina, coinvolgendo lo spettatore (fig. 5-6).



Fig. 5. *Mondo Cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962



Fig. 6. *Mondo Cane*, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1962

**SPECIALE** In una delle ultime sequenze di *Il mondo di notte numero 3* (Gianni Proia, 1963), invece, l'ostentazione di effusioni d'amore in luogo pubblico di una coppia di giovani svedesi viene inframmezzata dagli sguardi giudicanti dei passanti, per lo più anziani e bigotti (fig. 7-8).



Fig. 7. *Il mondo di notte numero 3*, Gianni Proia, 1964.



Fig. 8. *Il mondo di notte numero 3*, Gianni Proia, 1964.

Lo spazio offerto al moralismo dei benpensanti o il richiamo frequente al dovuto rispetto per i riti religiosi, spesso presenti nelle parti finali dei *mondo movies*<sup>23</sup>, oltre a servire per scongiurare l'intervento della censura, consentono allo spettatore di relazionarsi con gli eventi culturali narrati adottando una posizione (e un punto di vista) che concilia e armonizza sensazioni e modi di essere apparentemente opposti, instaurando non solo con l'"altro", ma anche con il "sé" una doppia relazione di condanna e assoluzione, di indulgenza e di senso di colpa che viene comunque diluito dalla dimensione sociale della visione. Se, infatti, l'identificazione con un solo personaggio obbligherebbe chi guarda ad aderire a uno schema assiologico predefinito, il sincretismo culturale, unito alla scansione de-narrativizzata di situazioni varie, con sguardi e prospettive sia trasgressive che retrograde, gli offre un ventaglio di emozioni primarie tra cui scegliere e a cui affidarsi nel momento del disorientamento geografico o morale.

### **Giostre e giochi d'azzardo**

L'insieme di questi caratteri riconducibili alle prassi fruibili e narratologiche dei film traccia un profilo di genere parzialmente diverso rispetto a quello ricordato in precedenza. Si prenda l'idea secondo la quale il successo dei *mondo movies* dipende dalla chiusura delle case di tolleranza. Essa non trova conferme empiriche ma "solo" (anche se non è poco) una coincidenza di date. L'attività vietata dalla legge Merlin costituisce una forma di soddisfazione del piacere privata, inconfessabile, "tollerata" dalla società a patto che sia preclusa alla vista, dunque inavvertibile per l'opinione pubblica; la via del piacere seguita dagli *shockumentary* è invece, come abbiamo visto, quella dell'esibizione collettiva, della condivisione, della pratica sociale identitaria. Anche l'ipotesi secondo cui la rivoluzione sessuale, la trasformazione degli stili di vita, il consumismo, il boom economico, l'imporsi dei bisogni delle nuove generazioni favoriscano il successo del filone contrasta con l'assenza di uno spazio di espressione personale e individualista nei *Mondo* notturni, sexy o crudeli e con la parallela presenza di sotto-testi conformisti, misogini, retrogradi. D'altro canto, non è possibile accogliere interamente nemmeno l'accusa di Micciché circa la "viziosità voyeuristica" del genere (dunque la sollecitazione degli istinti scopofili) perché la presenza di doppi intradiegetici tende semmai a portare alla luce del sole il piacere o lo scandalo dello sguardo, collocando colui che osserva non all'esterno, ma all'interno dello spettacolo esotico/erotico. Da questo punto di vista un altro passaggio di *Mondo di notte* ci può aiutare a giungere a una provvisoria conclusione

## SPECIALE

Ahia ahi – *dice la voce narrante* – girando attorno al mondo come in una giostra, siamo tornati a Parigi, a due passi da casa e intanto il girotondo rallenta proprio come fanno le giostre quando il giro sta per finire e i ragazzi non ne vogliono sapere di scendere dai loro cavalli di cartapesta.

La *voice over* qui citata stabilisce una liaison tra l'esperienza dello spettatore e quella del giocatore (in questo caso dei bambini sulle giostre) che non può certamente essere considerata esclusiva né del nostro fenomeno né degli anni che stiamo studiando, ma che ha un valore metaforico evidente, come peraltro già quella del *pachinko*. Tuttavia, qui, l'aspetto che mi preme rimarcare dell'allegoria ludica non è tanto la contiguità tra *shockumentary* e altre forme di intrattenimento popolare del passato (il cinema delle attrazioni, il varietà, l'avanspettacolo, il can can erotico, il night club) o del futuro (il carosello televisivo, i film pornografici, i video amatoriali caricati su piattaforme di video-streaming e su social network), quanto casomai segnalare la centralità significativa assegnata alla consapevolezza che lo spettatore ha del proprio ruolo di giocatore, di *player*. Come chi sale su una giostra, anche chi assiste alle proiezioni dei film *Mondo* è cosciente di trovarsi innanzi e dentro una finzione scenica, di partecipare a un gioco sociale che ha una durata limitata, regole precise (che vietano per esempio certi movimenti e ne consentono altri), una condivisione di spazi e di esperienze con altri "giocatori" per lo più sconosciuti<sup>24</sup>. Ne consegue che i processi di stabilizzazione del gioco/racconto poc'anzi segnalati rispondono anche a un'esigenza di giocabilità. Ogni giostra, dalla più semplice fino alla montagna russa più pericolosa, è un dispositivo meccanico che garantisce al fruitore un'esperienza letteralmente collaudata, con itinerari di viaggio e spazi movimento preconfigurati, standardizzati, serializzati che lo tranquillizzano e gli consentono di provare sentimenti potenzialmente destabilizzanti in assoluta sicurezza. Perché il rischio è sicuro. Fuor di metafora, nella pratica dell'incontro culturale, la messa in sicurezza del sistema narrativo e visivo – che qui si stabilisce nell'ossimoro di un voyeurismo esibito o di un senso di comunità forgiato nella condivisione del proibito – garantisce che lo shock, le pulsioni e la lusinga provate durante la proiezione restino all'interno di un perimetro di imprevedibilità codificata. In tal modo, possiamo dire che i *mondo movies* non mostrano solo riti etnici (lontani e bizzarri), ma sono a loro volta dei riti etnici (vicini e bizzarri) in cui chi partecipa è insieme protagonista e astante, soggetto e oggetto di uno sguardo. Un po' come se fosse contemporaneamente sia il giocatore che davanti alla macchina luminosa inserisce con mano abile le biglie nel *pachinko* e ne osserva la loro caduta, sia la singola biglia che, una volta dentro il dispositivo, si trova alla mercé di traiettorie imponderabili per via di chiodi che ne alterano continuamente il percorso, con la sola ricompensa di ricongiungersi con le altre biglie al termine del viaggio. In recipienti, si noti, dove il singolo non è più distinguibile dalla massa. Sostituendo alcuni termini in modo strategico, potremmo chiudere con le osservazioni di Wenders. Il *Mondo Movie*

provoca una specie d'ipnosi, una strana sensazione di felicità, [capire] non è più così importante ma il tempo passa, per un po' si perde il contatto con se stessi, e ci si fonde con la [platea]. Forse si dimentica quello che si è sempre voluto dimenticare.

Marco Dalla Gassa

### Note

1. Il corsivo è nostro.
2. Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi 1984, pp. 36-37.
3. Per un approfondimento più puntuale sul genere rimando alle seguenti letture. In italiano: AA.VV. "Mondorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere: una guida al documentario estremo italiano tra realtà e finzione", *Nocturno*, n. 23, dicembre 2001, pp. 1-66; Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano 2013. In inglese: Mark Goodall, *Sweet*

- SPECIALE** & *Savage: the World through the Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006; Doug Bantin, "Mondo Barnum", in Gary Don Rhodes, John Parris Springer (a cura di), *Docufictions: Essays On The Intersection Of Documentary And Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Londra, 2005, pp. 144-153; Mark Goodall, "Shockumentary Evidence: The Perverse Politics of the Mondo Film", in Stephanie Dennison, Song Hwee Lim (a cura di), *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*, Wallflower Press, Londra 2006, pp. 118-128; Mark Goodall, "Dolce e Selvaggio, The Italian Mondo Documentary Film", in Louis Bayman, Sergio Rigoletto (a cura di), *Popular Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 226-239.
4. Si veda a tal proposito la filmografia presente nel volume Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *op. cit.*, pp. 139-162.
5. Secondo quanto riportato da Vittorio Spinazzola, *Europa di notte* incassa l'incredibile cifra di 1210 milioni di lire nel biennio 1959-1960. Il grande successo di pubblico, probabilmente inaspettato, spinge immediatamente i produttori a mettere in cantiere opere che seguono, in tutto e per tutto, la falsariga del film blasettiano. Negli anni subito successivi escono ad esempio *Le Orientali* (Romolo Marcellini, 1960), che incassa complessivamente 300 milioni, *Mondo di notte* che tocca la quota di 1027 milioni, mentre *America di notte* (Giuseppe Maria Scotese, 1961) e *Io amo tu ami* (Alessandro Blasetti, 1961) si fermano rispettivamente a 441 e 654 milioni di incassi. Un secondo shock generativo al filone giunge con il successo di *Mondo Cane* che, presentato a Cannes e forte di un'ampia distribuzione all'estero, guadagna la ragguardevole cifra di 784 milioni di lire, mentre il coevo *Mondo di notte 2* si ferma a poco meno 619. Da quel momento in poi il genere si satura per via dell'alto numero di epigoni che vengono immessi nel mercato e che richiamano i precedenti successi a partire dai loro titoli dove si ripetono quasi ossessivamente i termini "nudo", "sexy", "Africa", "mondo", "notte", "neon", ecc.. Cfr. Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Cinema e pubblico: lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bulzoni, Roma 1985, pp. 319-320.
6. Lino Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 136-137.
7. Per un approfondimento su questi temi si rinvia a Marco Aime, Davide Papotti, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia, turismo*, Einaudi, Torino 2012; Giuseppe Rocca, *Dal prototurismo al turismo globale: momenti, percorsi di ricerca, casi di studio*, Giappichelli Editore, Torino 2013.
8. Ricordiamo i più noti autori in viaggio verso i paesi del cosiddetto Terzo Mondo: Alain Resnais, Chris Marker, Jean Rouch, Werner Herzog, Roberto Rossellini, Agnès Varda, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Jean Renoir, Fritz Lang, Carlo Lizzani, ecc.
9. La sequenza citata si trova all'inizio del terzo episodio intitolato *Les Indiens et le sacré*.
10. I tre documentari citati sono: *La muraglia cinese* (Carlo Lizzani, 1958), *Chung Kuo Cina* (Michelangelo Antonioni, 1972), *Comment Yukong déplaça les montagnes* (Joris Ivens, 1976).
11. Passando dalla cronaca di costume a quella politico/bellica registro un fatto altrettanto emblematico: se Ivens è noto (anche) per aver rischiato la propria vita pur di girare documentari durante la guerra del Laos o del Vietnam, occorre ricordare che anche la troupe di *Mondo Cane 2* è a Saigon durante un periodo piuttosto convulso di quella stagione bellica, rischiando la propria incolumità per documentare i violenti scontri avvenuti durante la crisi buddhista del 1963 e per ricostruire – in modi sicuramente finzionalizzati – la triste celebre scena del rogo di un bonzo, il cui suicidio pubblico tra le fiamme diventerà ben presto, grazie ad uno scatto del fotografo Malcolm Browne, l'immagine simbolo di tutta la guerra in Vietnam.
12. Tra i tanti titoli dedicati al continente africano ricordo ameno *Africa Addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1966), *Africa Sexy* (Roberto Bianchi Montero, 1963), *Africa segreta* (Alfredo e Angelo Castiglioni, 1969) e *Africa ama* (Alfredo e Angelo Castiglioni, 1971).
13. Non sono pochi i legami che si possono rintracciare tra i due "mondi". Alfredo Bini, storico produttore di Pier Paolo Pasolini, prima di intraprendere la carriera cinematografica, lavora come giornalista nella

**SPECIALE** redazione di *Cronache*, settimanale fondato e diretto da Gualtiero Jacopetti. Quest'ultimo nel corso degli anni Cinquanta, grazie ad altre iniziative editoriali come i cinegiornali della *Settimana Incom* o di *Ieri, oggi e domani*, così come la collaborazione con testate importanti quali *Oggi* e *Corriere della Sera*, aveva avuto modo di conquistare una certa notorietà, tanto che Fellini lo sceglie come modello cui ispirarsi per tratteggiare il carattere di Marcello Rubini, il protagonista de *La dolce vita*. Quanto a *Mondo cane*, certamente il lavoro più noto di Jacopetti, non bisogna ricordare soltanto la sua fortuna al botteghino ma anche quella critica. Il film infatti è presentato in concorso durante il Festival di Cannes, nella stessa edizione in cui *L'eclisse* di Michelangelo Antonioni vince il Premio speciale della Giuria.

14. Sostiene Peppino Ortoleva: "Guardiamo meglio le date. *Europa di notte* è del 1959. L'anno prima, 1958, è l'anno della chiusura dei postriboli in seguito alla legge che porta il nome della senatrice Lina Merlin. Legge discussa anche violentemente, oggetto di preoccupazioni conservatrici [...] perché era convinzione diffusa, come scriveva Indro Montanelli, che 'in Italia un colpo di piccone alle case chiuse fa crollare l'intero edificio, basato su tre fondamentali puntelli, la Fede cattolica, la Patria e la Famiglia. perché era nei cosiddetti postriboli che queste tre istituzioni trovavano la più sicura garanzia'. [...] I film 'scollacciati' che ebbero il loro capostipite in *Europa di notte* erano il sostituto del bordello per diversi aspetti: occasione di socializzazione maschile, di iniziazione almeno immaginaria di chi il sesso non lo aveva ancora praticato, di eccitazione vicaria, quasi che le fantasie proposte dal cinema sexy fossero tra le vie scelte dagli italiani per adeguarsi all'esplicito invito di Totò alla fine di un divertente film di Mauro Bolognini: 'Basta con le nostalgie. Ormai sono chiuse. ARRANGIATEVI!'". Cfr. Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 172.

15. Nel corso degli anni Sessanta si assiste a un considerevole aumento della diffusione di immagini erotiche ed esotiche nella pubblicistica popolare (fumetti, fotoromanzi, riviste di costume, albi illustrati). Non è raro trovare fotografie e disegni di donne seminude, di riti tribali, fascinazioni esotiche, situazioni ad alto carattere erotico e crudele, quando non riferimenti diretti ai *mondo movies* nelle copertine o nelle pagine interne di fumetti per adulti come *Kriminal*, *Isabella*, *Jolanda*, *Satanik*, *Venus*, *Selene*, *Masokis*, *Jungla*, di cineromanzi come *Cinesex*, *Cinestop*, *Big Film*, *Top Film*, di collane di gialli o di horror come *KKK*, *I Supergialli dell'ossessione*, in fotoromanzi come *Supersex Killing*, *Eroticus*, *Genius*, *Sexymen*. Cfr. Stefano Piselli, Riccardo Morrocchi (a cura di), *Esotika, Esotika, Psicotika. Kaleidoscopio sexy Italia 1964-1973*, Glittering Images, Firenze 2000.

16) Sempre Ortoleva ricorda: "Del resto dobbiamo ricordare che la nascita del cosiddetto filone sexy del cinema italiano non è legata solo alla chiusura dei bordelli. Ancora una volta occhio alle date. Nel 1959 la televisione in Italia aveva quasi raggiunto i due milioni di famiglie abbonate, il che, tenendo conto di forme di ascolto collettivo e del numero medio di persone per famiglia significava che una parte ormai considerevole della popolazione poteva assistere agli spettacoli tv in modo regolare [...] L'industria cinematografica (produttori e gestori) se da un lato era consapevole di dover scendere a patti col nuovo mezzo, dall'altro era disperatamente in cerca di ingredienti che rendessero il cinema visto in sala competitivo verso l'audiovisivo domestico. [...] Da questo punto di vista l'innovazione tecnica [...] favoriva certo la competitività del cinema; ma un'aggiunta di erotismo forse lo avrebbe fatto ancora di più in quanto si poteva tranquillamente presumere che mai la televisione di Stato avrebbe seguito il cinema su quella strada". Peppino Ortoleva, *op. cit.*, pp. 175-176.

17. Roberto Nepoti, "Il documentario, l'esotico e..." in Claver Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, p. 130.

18) Cfr. Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-garde", in Thomas Elsaesser, Adam Barker (a cura di), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI, Londra 1990; André Gaudreault, Tom Gunning, "Le Cinéma des premiers temps: Un défi à l'histoire du cinéma?" in Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (a cura di), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, La Sorbonne, Parigi 1989. Segnalo in nota che quasi tutti gli studi di taglio accademico sui *mondo movies* sottolineano le relazioni di prossimità tra queste pellicole e i film di fine Ottocento e inizio Novecento, in

**SPECIALE** virtù della prevalenza degli aspetti visivi e attrazionali dei film rispetto ai loro fondamenti narrativi. Visto che tale posizione è assodata, almeno negli studi universitari, ho preferito lasciare sullo sfondo tale approccio di ricerca per affidarsi al quale rimando ai testi di Mark Goodall già citati in precedenza.

19. La posizione sostenuta da Curti e La Selva, almeno per quanto riguarda il cinema di Gualtiero Jacopetti, è quasi opposta a quella qui proposta. “*Mondo cane* (1962) recupera fin dal titolo l’illusione illuministica, l’ambizione di abbracciare la totalità delle conoscenze umane [...] catalogando gli episodi come tante ‘voci’ enciclopediche. Jacopetti e il braccio destro Franco Prosperi come nipotini degeneri di Diderot e D’Alembert? Sì e no”. Cfr. Roberto Curti, Tommaso La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2003, p. 260.

20. Il riferimento è in particolar modo ai brani dedicati all’uccisione indiscriminata di animali all’interno dei parchi naturali dell’Africa Subsahariana dove cacciatori bianchi e neri cooperano per l’uccisione e lo sfruttamento economico di specie protette.

21. Gli esempi menzionati sono tratti da *Mondo cane*.

22. Richard Dyer, *Dell’immagine. Saggi sulla rappresentazione*, Kaplan, Torino 2004, p. 21.

23. Si pensi ad esempio al finale di *Mondo di notte* in cui assistiamo al raccogliersi in preghiera di una comunità religiosa davanti ai locali notturni più trasgressivi di Londra, oppure a quello di *La donna del mondo* che termina con le riprese di anziane credenti in pellegrinaggio a Lourdes.

24. Danny Shipka, commentando le ragioni dell’insuccesso di alcuni titoli immessi nel mercato quando ormai il filone ha esaurito la sua forza propulsiva scrive: “The thin line that had audiences buying into the reality nature of the films was completely obliterated. No one could believe that the images on the screen were anything but fake due to some really bad acting, bad makeup effects, and completely over-the-top narratives that were devoid of subtlety”. (Danny Shipka, *Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France*, McFarland, Londra 2011, p. 68). In altre parole, quando vengono meno la sottigliezza e aggiungo l’invisibilità dei procedimenti di stabilizzazione del racconto, quando cioè gli elementi strutturanti della giostra surclassano, nell’attenzione del giocatore, la stessa esperienza ludica, il brivido dell’indeterminatezza, ecco sfumare ogni possibilità di attrazione e consenso.

## 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 Manzoli<sup>1</sup>. 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 Pasolini<sup>2</sup>, 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.<sup>3</sup> 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 profondità<sup>4</sup>, 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 Schivazappa<sup>5</sup>.

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 altri<sup>6</sup>.

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 critico<sup>7</sup>. 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 Damiani<sup>8</sup>.

*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.<sup>9</sup> 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"<sup>10</sup>, 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”<sup>11</sup> – 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"<sup>12</sup>. 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 Buono<sup>13</sup>. 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 teatrali 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 classica<sup>14</sup>. 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"<sup>15</sup>. 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 Gubina, *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.

## SPECIALE 69 année érotique La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta<sup>1</sup>

Nino Manfredi, in una splendida e centratissima satira di un tabù tipico dei nostri giorni...“Il nudo”.

(*Vedo nudo*, Dino Risi 1969, frase di lancio del film)

Niente foto. Mio marito è un filosofo, non un divo.  
(Inge Neuman, moglie di Herbert Marcuse, aeroporto di Bari, 1969)

### *“L’unico pornoanno di questo secolo”*

“1969: l’anno in cui tutto è cambiato”, titolava una recente mostra bolognese dedicata ai faticosi dodici mesi che chiusero gli anni Sessanta. C’erano fotografie dell’Apollo 11, di Woodstock, di Charles Manson, di *Easy Rider*, di Piazza Fontana, dei Beatles sul tetto della “Apple” e dei Rolling Stones ad Hyde Park. Ma il 1969 è anche “l’unico pornoanno di questo secolo”. Così recitava sull’*Intrepido* una pubblicità dei celeberrimi “occhiali a raggi-X”, l’invenzione di Harold von Braunhut che prometteva agli adolescenti italiani di spogliare alla lettera le donne con lo sguardo. Una promessa che gli spettatori ritrovavano al cinema, raccontata come nevrosi patologica e paradossale nell’ultimo episodio della commedia *Vedo nudo* di Dino Risi, costruito non a caso sulla vicenda di un pubblicitario. *Soixanteneuf année érotique*, come cantavano Gainsbourg “*et son Gainsborough*”, Jane Birkin, travolti dal successo e dallo scandalo di *Je t’aime... moi non plus*. Nell’estate del 1969, mentre il procuratore di Milano ordinava il sequestro e la distruzione del disco per “oscenità”, l’autore di *Eros e Civiltà* e ideologo della contestazione, Herbert Marcuse, arrivava in Italia accolto come una star da fotoreporter e giornali per una serie di incontri e conferenze.



La Bambolona

**SPECIALE** Collocato come spartiacque dei due decenni che innescano e celebrano il processo di radicale sessualizzazione della società, complice l'inevitabile richiamo alla posizione che il Kamasutra definisce "congresso del corvo", il 1969 è un anno emblematico per indagare i rapporti tra erotismo e industria culturale. Muovendoci dentro generi e forme differenti, in questo articolo ci occuperemo di alcuni film e discorsi in grado di dare un quadro significativo del contesto italiano, recuperando infine la vicenda giudiziaria del *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, sequestrato per oscenità dalla magistratura nell'aprile del 1969, dopo una parallela battaglia legale con il coevo, ben più noto, *Satyricon* di Fellini.

Nel 1969 esce il primo numero di *Cinesex*, testimonianza significativa di una nuova cultura visiva dell'erotismo che attraversa media differenti. La rivista rilancia una formula, quale quella del cineromanzo, che nel corso degli anni Sessanta era progressivamente caduta in disuso. Ma a differenza del cineromanzo "classico", quello erotico non funziona più solo come un prolungamento dell'immaginario cinematografico sulla carta. Al contrario, "è l'esplosione dell'erotismo su riviste e fumetti a costituire il ricettacolo socioeconomico ideale entro il quale la forma cineromanzo trova una ricollocazione fruttuosa sul piano commerciale"<sup>2</sup>.

Sul piano della sensibilità diffusa, tale allargamento del visibile sessuale trova uno dei suoi snodi decisivi nell'estate del 1970 con la circolazione delle foto erotiche del delitto Casati-Stampa. Le immagini, assieme al diario personale del Marchese con le minuziose descrizioni degli accoppiamenti multipli di sua moglie, vengono pubblicate da diversi giornali come *Men*, *Europeo*, il quotidiano romano *Il Messaggero*. L'evento ebbe un impatto enorme nell'opinione pubblica dell'epoca e, da questo punto di vista, si può considerare una vicenda che chiude simbolicamente gli anni Sessanta e apre il decennio successivo. Quelle fotografie e quei diari non erano solo la testimonianza di un delitto passionale ma l'irruzione improvvisa nella cronaca e nella stampa generalista di un mondo di perversioni e pratiche sessuali di cui sin lì si era più che altro fantasticato.

### ***Eros, cinema, politica***

Tra il 1968 e il 1969 appaiono sugli schermi italiani una serie di produzioni che "determineranno la fisionomia (erotica) del successivo cinema di genere nostrano, come l'esotico-erotico, il sexy-thrilling e il melodramma familiare 'alla Samperi'"<sup>3</sup>. Gli anni Sessanta si erano aperti con l'attraversamento vittorioso de *La dolce vita* tra le maglie della censura cattolica, delle scomuniche, delle interrogazioni parlamentari. Volgendo al tramonto, preparavano il terreno a un altro decisivo episodio censorio legato al film d'autore, ovvero il rigetto del sequestro disposto contro il *Decameron* di Pasolini. Un verdetto che nel 1971 spianerà la strada al cosiddetto filone decamerotico e alla commedia-sexy degli anni Settanta. "Nel momento in cui il trattamento censorio benevolo nei confronti del film di Pasolini indica un cambiamento di politiche da parte delle commissioni ministeriali", scrive Giacomo Manzoli, "si ha una vera e propria esplosione produttiva di film che offrono una particolare ma uniforme messa in scena della rivoluzione sessuale"<sup>4</sup>. Ma, com'è ovvio, il caso del *Decameron* "determina solo il crollo di una barriera che vacillava evidentemente da parecchio tempo"<sup>5</sup>.

Nel 1969, oltre al già citato *Vedo nudo*, cui si richiama anche *Dove vai tutta nuda?* (Pasquale Festa Campanile), numerosi sono i film italiani, o di coproduzione italiana, che evocano nel titolo l'universo dell'eros e delle trasgressioni sessuali. In molti casi si tratta di allusioni forzate, promesse non mantenute. Ci sono film di genere, come il thriller psicologico di Umberto Lenzi, *Orgasmo*, o *Femmine insaziabili* di De Martino, che titolo a parte poco hanno a che fare con l'erotismo, mostrando semmai all'opera una costruzione visiva debitrice della pop-art e della cultura psichedelica. Ma il panorama di forme e generi praticati è assai variegato. Si avverte ancora l'onda lunga del reportage itinerante, inaugurato nel 1958 con gli incassi straordinari di *Europa di notte* di Alessandro Blasetti (*Inghilterra nuda*, Vittorio De Sisti; *L'isola delle svedesi*, Silvio Armadio; *Play Girl '70*, Federico Chentrens). Ci sono le suggestioni esotiche sviluppatesi sulla scia del *mondo movie* di Jacopetti, come *Africa segreta* (Angelo e Alfredo

**SPECIALE** Castiglioni, 1969), che riprende i temi di *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1966), e la rappresentazione di una sessualità primitiva in cui la differenza etnica è oggetto di estetizzazione e di un trattamento pittoresco non privo, com'è noto, di stereotipi razziste. C'è il finto film-inchiesta sul sesso, un "genere" che prende piede in Italia sulla scia del successo di *Helga* (*Nel labirinto del sesso*, Alfonso Brescia). Ma i segni della rivoluzione sessuale, nella sua complessa rete di temi politici, culturali, di costume, sono sparsi un po' ovunque. Emblematico un titolo come *La donna a una dimensione*, distribuito anche nel più esplicito *La marcusiana*, diretto da Bruno Baratti su soggetto di Massimo Mida, indottrinamento alla liberazione sessuale e alla lotta di classe impartito ai suoi due figli minorenni da una ricca donna annoiata. D'altronde, Marcuse e Reich, capisaldi della rivoluzione sessuale, entrano a vario titolo nel cinema italiano di quegli anni. Un film come *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* di Elio Petri (Premio Oscar nel 1971), li capitalizzerà con minor intellettualismo e maggior senso della narrazione.



Vedo Nudo

Nel 1969 i grandi autori come Fellini e Visconti guardano all'erotismo anzitutto attraverso lo stratagemma culturale di una riflessione storica sulla *decadenza* (*Satyricon*, *La caduta degli dei*). Ma la decadenza onirica del basso impero e quella teatrale, melodrammatica della Germania hitleriano-viscontiana, si riverberano ben presto ai piani bassi in una pletora di "calde notti di Poppea", "vergini dell'impero", "gladiatrici" e bordelli delle SS nei campi di concentramento<sup>6</sup>.

### **Discorsi**

"Quali sono le reazioni del pubblico, e cioè dei consumatori di spettacoli cinematografici a questa ondata di cosiddetta liberalizzazione del sesso?", si domanda il celebre psicoanalista Cesare Musatti sulle pagine di *Cinema Nuovo*<sup>7</sup>. Vicino all'idea marcusiana di "tolleranza repressiva", Musatti concludeva che per quanto sinonimo di libertà la diffusione dell'erotismo cinematografico innescava processi di regressione e depotenziamento sessuale negli spettatori; assuefazione nei maschi "voyeur" e insoddisfazione nelle donne – che nel discorso di Musatti occupano un ruolo ancillare – ovvero: "I maschi traggono sempre

**SPECIALE** minore eccitazione da spettacoli che divengono abituali. E le donne, se i maschi non si eccitano, sono anch'esse private del loro particolare tipo di soddisfazione.”

La psicanalisi, soprattutto nella sua versione politica, è una delle chiavi di lettura privilegiate per indagare il fenomeno erotico e, dove possibile, la si usa come strumento di legittimazione culturale. “Il linguaggio dell'erotismo negli ultimi tempi si è formato su basi psicanalitiche in quanto è andato impostandosi come linguaggio del subconscio” scrive su *Cineforum*, il direttore e fondatore della rivista, Camillo Bassotto, evocando film come *nEROSubianco* di Brass (1969) o *Un tranquillo posto di campagna* (1968) di Petri, per poi precisare che nel cinema popolare, come nel caso di *La bambolona* (Franco Giraldi, 1968), le fantasticherie del protagonista (Ugo Tognazzi) sono invece solo un pretesto per “speculazioni commerciali e operazioni che rasentano la pornografia”<sup>9</sup>.

Se l'erotismo è messo al bando dalla cultura cattolica e dai conservatori che auspicano una maggiore funzione repressiva dello Stato, la critica cinematografica di sinistra si trova in un'impasse. Da un lato non può non schierarsi a favore della rivoluzione sessuale; dall'altro, fatica a difendere film che non esibiscono alcun coefficiente di artisticità o di impegno. Il bagaglio teorico della scuola di Francoforte fornisce una via d'uscita. Il nudo, vale a dire, non va criticato perché “scandaloso” (come credono i conservatori) ma in quanto asservito alle dinamiche dell'industria culturale. L'erotismo e il sesso diventano il sintomo di un'orrenda “trasformazione in merce dell'arte cinematografica.” Leggiamo per esempio la premessa a questa recensione (una stroncatura di *Le Salamandre*, di Umberto Rossi, che intrecciava questione razziale e lesbismo, peraltro con la benedizione di Michelangelo Antonioni presente alla prima del film):

La “merce-film” non disdegna di unirsi alla “merce-sesso” sotto la santa benedizione del “dio-profitto” (...) Occorre tener conto che è la natura mercantile del cinema ad originare e giustificare l'attuale vocazione erotica; è quindi inutile blaterare contro la scurrilità di certe pellicole senza tener conto che le sudicerie di cui sono infarcite altro non sono se non la logica conseguenza della trasformazione in merce di un prodotto intellettuale. Adottare un tipo di critica che si fermi allo “scandalo” di certe immagini senza denunciare *la ben grave nefandezza della commercializzazione del film* vuol dire assestarsi sulla medesima posizione di chi pretende di distinguere tra pubblicità buona e cattiva, tra supermarket democratici grandi magazzini<sup>10</sup>.

Nel volume pubblicato nel 1969, *La scalata al sesso*, il critico Callisto Cosulich offre punti di vista meno schematici. “La sessualizzazione dei film non è che un aspetto della sessualizzazione dei costumi, la quale, a sua volta, è strettamente connessa al progressivo affermarsi della società del benessere”<sup>11</sup>. Sulla scia di Ado Kyrou, Cosulich invitava ad abbandonare luoghi comuni della storia del cinema italiano, come quello di un'assenza dell'eros nel cinema degli anni Trenta, e definiva una linea genealogico-erotica che, almeno in termini culturali, si era innescata col successo e la legittimazione artistica de *La dolce vita* (dovuto anche all'abile scardinamento del fronte cattolico orchestrato da Fellini dietro le quinte del film). Un passaggio storico senza il quale “il cinema erotico degli anni Settanta, almeno da noi, non sarebbe concepibile”<sup>12</sup>.

Si tratta di letture indubbiamente meno moralistiche (o precocemente “culturaliste”) che a lungo rimarranno isolate. Nell'opera sul cinema italiano degli anni Sessanta del critico e influente storico, Lino Micciché, l'erotismo è pressoché assente o affidato a giudici sommari (*Vedo nudo* è liquidato come “esempio di talento dilapidato”<sup>13</sup>). Non sono letture a caldo. Anche se il volume trae spunto da un ciclo di lezioni tenute da Micciché agli inizi degli anni Settanta nell'Università di Trieste, ancora nella sua sesta edizione (1998) si osservava che “specie visto ad anni di distanza, il film sexy fu più sconsolatamente stupido che protervamente osceno. E, almeno a nostro avviso, la sua vera oscenità fu nella sua abissale idiozia, nella sua bieca incultura, nella sua volgarità da lupanare”<sup>14</sup>. Poi la bolla della scomunica definitiva: “il film sexy fu una dissacrazione di destra che non puntava affatto a mettere in discussione il sistema, ma unicamente ad approfittare delle sue contraddizioni per imbastirci sopra una speculazione”<sup>15</sup>.

## SPECIALE *La commedia del matrimonio: sexy, sofisticata, pop*

“Ancora un triangolo”<sup>16</sup> (amoroso), titola il quotidiano *l'Unità* nel 1969, a proposito di un recente film di Pasquale Festa Campanile. Nell'Italia che segue i moti di contestazione giovanili e la cosiddetta “rivoluzione sessuale”, il tema insomma appare già noioso. I toni censori si sono ammorbidenti, ingarbugliati, e il risultato è che si fa un gran parlare di erotismo: termine ambiguo spesso usato come sinonimo di pornografia. Il mercato dell'industria culturale ne è saturo e i muri urbani sono riviste patinate. In particolare, nella produzione cinematografica popolare italiana del 1969 è possibile individuare tre sottoinsiemi nei quali l'eros polimorfo trova un limite: commedia all'italiana, cinema delle perversioni e “scienza-movie”, come li definisce Michele Giordano nel volume *La commedia erotica italiana*<sup>17</sup>. Mentre nella commedia il virus del *ménage à trois* si dibatte nelle maglie della coppia, marito e moglie, mettendo in discussione la di lui virilità, nel secondo gruppo esso si libera in una miriade di variazioni della perversione sessuale. Per quanto se ne parli però, di sesso e nudità se ne vedono ben poche al cinema. Ecco spiegato il successo dei film d'educazione sessuale, o scienza-movie, che con la scusa pedagogica mostrano tutto, o quasi.

Michele Giordano prova a tracciarne la genealogia individuandone le manifestazioni originarie nel *mondo movie* degli anni Sessanta, nel cinema d'autore, in particolare *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) e *Signore e Signori* (Pietro Germi, 1965), e nel decamerotico. All'elenco occorre aggiungere alcune commedie sofisticate del 1969 che già vedono nudo e in cui è possibile rintracciare alcuni tratti salienti del genere erotico dei Settanta. In *Vedo Nudo* (Dino Risi, 1969), è proprio Nanni (il pubblicitario) a ideare, nelle prime sequenze del film, il *claim* che ha poi reso famoso il marchio Breil: “Toglietemi tutto ma non il mio Breil” (nel film si tratta di Philip Watch). La sessualizzazione dei media e dello spazio pubblico investe anche il cinema e suscita sgomento. In una recensione che, seppur al negativo, individua i tratti salienti della futura commedia erotica, si accusa *Vedo Nudo* di “solleticare il palato facile di una massa sempre più infossata nell'intrattenimento grossolano, spesso volgare e ora scosso da forti pennellate erotiche.”<sup>18</sup> Il cinema insomma non deve e non può essere scambiato con la pubblicità. *Vedo Nudo* affronta il tema con ironia, assumendo come oggetto proprio la vituperata industria delle immagini pubblicitarie, che sforna immagini *glamour* e seduttive. E se è vero che il protagonista, vittima del sovraccarico erotico, diviene impotente, è anche vero che l'episodio fa propri gli stilemi della comunicazione pubblicitaria, attraverso un arredamento e una costruzione dell'immagine decisamente pop, l'inserimento di un *product placement* ante litteram e un'esilarante sequenza videoclip in cui il protagonista al posto delle donne nude – mute – vede manichini parlanti. La casa di Nanni non si distingue molto dai set fotografici esibiti nel film e l'arredamento contiene molte delle ultime sperimentazioni italiane in fatto di design: la poltrona Elda, la Blow in plastica verde trasparente, il telefono Ericofon, la cover verde acido di *Psicanalisi e Politica* di Herbert Marcuse nell'elegante edizione di Laterza. Questi oggetti trasformano l'immagine filmica in una vetrina, in una comunicazione pubblicitaria, segnalano lo status del protagonista, la cui impotenza stride con il carattere moderno e ludico che queste cose possiedono, almeno nelle intenzioni. L'elemento pop lo ritroviamo anche nell'elegante incipit di *Amore mio, aiutami!* (Alberto Sordi, 1969) e nel bizzarro *Dove vai tutta nuda?* (Pasquale Festa Campanile, 1969). I protagonisti maschili di questi film (Alberto Sordi e un sobrio Tomas Milian), però, non sono creativi in ascesa. Lavorano in banca e fanno parte della medio-alta borghesia. In breve, il primo racconta la crisi di un matrimonio, mentre il secondo l'irruzione nella vita di un tranquillo impiegato di banca della disinibita Tonino (Maria Grazia Buccella) che, appunto, se ne va in giro tutta nuda. L'arredamento pop ancora al presente, regala un'*allure* di modernità, ne rivela il carattere di massa e il funzionamento come indice di status e gusto.

In entrambi i film, che potremmo annoverare nella categoria delle commedie matrimoniali, è la donna l'elemento che mette in discussione tradizioni, valori, e routine consolidate. E lo fa attraverso lo strumento della confessione sincera. In questo senso scardinando lo stereotipo della donna astuta per sposare, all'opposto, un modello di innocenza, di donna angelicata. Nel primo caso la moglie Raffaella (Monica

**SPECIALE** Vitti) vive la liberazione sessuale e l'inedita possibilità del divorzio direttamente sul proprio corpo, i cui arti sono paralizzati di volta in volta dal tentativo di reprimere pulsioni e desideri rivolti a un uomo diverso dal marito. Un conflitto anticipato nell'incipit dalla convivenza in salotto di moderne riviste femminili con la riproduzione di una statua classica di donna con gli arti mozzati, e alcune foto di famiglia in bianco e nero. Nel secondo caso Tonino è nelle parole del regista una

Eva prima del peccato originale, una nata ieri, che dire? Ecco, per darle una parentela più nobile, una Candida di Voltaire, che combina una montagna di guai perché non ha inibizioni. Lei gira tutta nuda, ma lo fa senza malizia. (...) Alla fine il marito capirà che in fondo ha ragione lei, che in mezzo a tante ipocrisie la creatura più poetica è Tonino e si spoglierà anche lui<sup>19</sup>.

Se il ruolo di Tonino è come depotenziato da una mancanza di consapevolezza, quella di Raffaella è una dolorosa conquista che ne sconvolge le capacità psicomotorie. Mentre la performance della Vitti, al contrario, presuppone un perfetto controllo scenico del corpo. I protagonisti maschili, spaventati, non sanno a che santo votarsi. Manfredo (Tomas Milian) finisce per innamorarsi di Tonino, mentre Giovanni (Alberto Sordi), che si autocelebra come progressista e materialista, le prova tutte per evitare il divorzio, fino al pestaggio della moglie (la controfigura nella scena è Fiorella Mannoia) per poi, infine, lasciarla andare perché: "La realtà – dice Sordi – è che quando una donna volta le spalle al marito perché irretita da un altro, non c'è altro da fare che lasciarla andare con lui, oppure ucciderla. Si tratta solo di stabilire quale, tra i due mali, è il peggiore"<sup>20</sup>.

### **Il film d'educazione sessuale**

In francese *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1965) suona così: *Enquête sur la sexualité*. Un genere, quello dell'inchiesta sessuale, che dal 1968 in poi, sulla scia del successo di *Helga - il concepimento, la fecondazione, la nascita, i problemi sessuali* (Erich Bender, 1967), ebbe molto successo in Italia. *Helga* è un documentario tedesco commissionato dal Ministero della Salute della *Bundesrepublik* che narra lo sviluppo della vita umana. Il film mostra il parto in tutti i suoi dettagli, tanto da suscitare svenimenti in platea e da essere considerato, dallo psichiatra Giancarlo Grossini, il modello dell'hardcore italiano<sup>21</sup>. Il film esce in Italia alla fine degli anni Sessanta, nel bel mezzo del dibattito sulla liberalizzazione e l'educazione sessuale. Tra il 1968 e il 1969, per esempio, il settimanale *Tempo* pubblica un'enciclopedia dell'educazione sessuale in fascicoli con contributi dei filosofi Herbert Marcuse e Bertrand Russell, ma anche autorevoli psichiatri e medici. *Helga* rende l'educazione sessuale un fenomeno mediatico di massa. Si tratta infatti del primo lungometraggio a esibire organi genitali femminili con la funzione di documentare, di fornire uno strumento di educazione sessuale. Nei quotidiani si parlò di *cinema vérité* e il regista, alla prima romana del film (il 10 aprile 1968), dichiara: "Sono vissuto per molti anni nelle prigioni dell'Unione Sovietica, in compagnia di un folto gruppo di medici e scienziati. Si tratta di un film elementare che vuol esser d'aiuto a chi, soprattutto i giovani, ignora tutto o quasi di una materia come questa"<sup>22</sup>. Nobile proposito che, assieme alla promessa di vedere tutto quello che non s'era mai visto, riempie le sale. In realtà, quello che gli spettatori vedranno sarà un'inchiesta racchiusa nella cornice del matrimonio e del concepimento perché "lo scopo ultimo dell'educazione sessuale deve essere l'educazione all'amore il quale ha le sue più elevate e generose manifestazioni in comportamenti non sessuali"<sup>23</sup>. La donna è mostrata quindi nel ruolo di moglie e madre, e proprio per questo nella progressista Germania la sessualità e l'esplicita esposizione del corpo femminile sono concessi. *Helga* in Italia si rivela un evento gigantesco, tanto che nella colonna sonora del film Ruth Gassmann (*Helga*) canta in italiano, con accento bavarese, la *Ninna Nanna* di Brahms. Sul lato B del disco si trova il documento sonoro *Educazione Sessuale 1 – La maturazione sessuale della ragazza*, che ha lo scopo di disciplinare la ricezione del film per un pubblico di pre-adolescenti femmine. Il Prof. Rodolfo Margaria,

**SPECIALE** fisiologo di fama internazionale scomparso nel 1983, esordisce così: “Mi rivolgo a te ragazzina che hai quasi raggiunto gli 11, 12 o 13 anni e che hai già notato nel tuo corpo i segni di un cambiamento che ti porteranno ad essere donna, e quindi madre”<sup>24</sup>. La neutralità scientifica s’incarica di conferire naturalità a ciò che è eminentemente culturale. Nonostante si tratti di una produzione di massa è il sesso della donna l’oggetto da scoprire, scrutare, esibire, in ultima analisi costruire. Non a caso nell’atlante anatomico femminile dell’enciclopedia sessuale di *Tempo* si spiega con dovizia di particolari come dare piacere alle donne, al di fuori della penetrazione (ovviamente l’orgasmo clitorideo è sintomo d’immaturità sessuale), mentre in quello maschile questa parte è assente. Nel documento sonoro il professore pone l’accento sulla funzione meramente riproduttiva dell’atto sessuale, raggiungendo vette orrifiche quando si appresta a descrivere il ciclo mestruale facendo riferimento a riti di passaggio ancestrali. Mentre nessun accenno si fa a metodi anticoncezionali.



Scusi lei conosce il sesso

*Helga* ebbe numerosi epigoni. In *Scusi lei conosce il sesso?* (Vittorio De Sisti, 1969), la sequenza iniziale prende in giro il genere dell’inchiesta sessuale, con un cronista che chiede a un parcheggiatore (si tratta di fiction): “Senta, lei cosa ne pensa della questione del sesso?” – “Ma che me frega a me der sesso. Da stamattina alle sei che lavoro!” Nel film si cerca di unire il filone ginecologico con l’inchiesta di costume. Una delle caratteristiche del genere è la presenza costante di una voce narrante. In questo caso di tratta dell’attore Gianrico Tedeschi. Il medico in camice e lo scientismo scompaiono per lasciare il posto a un’atmosfera giocosa, che dichiara più apertamente la sua finzione, anche se la storia finisce con il solito parto. Finendo per legare il sesso al matrimonio e alla funzione riproduttiva. In un altro film del 1969, lo *scope* a colori *Nel labirinto del sesso*, Alfredo Brescia mette in scena alcuni casi

**SPECIALE** mostrandone la tormentata realtà facendoli spiegare e analizzare da competenti in materia, primo fra tutti il professore Emilio Servadio, fondatore della Società Psicanalitica Italiana e presente anche tra i contributi dell'enciclopedia sessuale di *Tempo*. Il discorso qui si sposta sulle devianze sessuali, o ritenute tali. Servadio appare sullo schermo tre volte per commentare aspetti della sessualità infantile, di un caso di ninfomania e nella parte dedicata agli omosessuali. Rigore espositivo e riferimenti psicanalitici a gogo sono diventati oramai una peculiarità del genere, mentre la percezione diffusa è che “nonostante la serietà della facciata non si può annullare il vago sospetto che tale facciata scientifica sia, per certa parte della platea, un ingombro accettato e sopportato quale scotto da pagare per assistere alle parti dimostrative”<sup>25</sup>. Un voyeurismo che entrerà poi a pieno titolo nella commedia erotica degli anni Settanta come strumento del racconto.

### ***Tutto il resto è para-noia. Il cinema delle perversioni sessuali***

*Paranoia* è il titolo che *Orgasmo* – un film sulla riduzione in schiavitù di una ricca vedova segregata e torturata in casa propria da due giovani – avrebbe dovuto avere. Secondo Lenzi, “uno dei miei film migliori, rovinato da un titolo assurdo. [...] Arriva la produzione e loro dissero che ‘paranoia’ somigliava troppo a ‘noia’, e che nessuno sarebbe andato a vederlo. Usci il 2 Febbraio a Roma al Fiamma. Il film ebbe un successo strepitoso”<sup>26</sup>, fin quando non lo tolsero dalla circolazione proprio a causa del nuovo titolo. Non più al Fiamma, bensì al Quattro Fontane di Roma, si svolge la prima di *Le Salamandre* (Alberto Cavallone, 1969), un successo decretato anche dall'accorrere di personalità quali Michelangelo Antonioni, Monica Vitti e Luchino Visconti. Girato in 16mm con una sceneggiatura improvvisata, il film è d'interesse per la commistione del tema del lesbismo con quello razziale – le protagoniste sono la bionda Ursula (Erna Schürer) e l'afroamericana Uta (Beryl Cunningham), moderna incarnazione della Venere Nera. Il film termina con lo “svelamento del dispositivo”, che ne rivela il carattere di gioco, mentre il fatto che la parola fine sia impressa sul corpo di Uta, assieme all'ambiguità della modalità di ripresa, fanno intendere che per lei, forse, si è trattato meno di un gioco. Alcune delle foto pubblicitarie del film sono un richiamo esplicito alla locandina di *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966), dove al rapporto di dominio di natura sessuale e tecnologica si sovrappone quello razziale e di classe.

La donna è la vera protagonista di altre pellicole del genere. In *Femina ridens* (Piero Schivazzappa, 1969) il direttore di una fondazione benefica sequestra una delle sue impiegate per sottoporla a svariate torture, ma lei si rivela, appunto, una “femina ridens” che sta al suo gioco solo per annientarlo. Il film esibisce interni ricercati e la presenza, segnalata nei titoli di coda, della riproduzione di una scultura gigante di Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt. *Top Sensation* (Ottavio Alessi, 1969), ambientato su uno yacht, è ritenuto dalla critica dell'epoca unanimemente brutto, anche se il quotidiano *L'Unità* ne apprezza il contenuto ideologico. In questo film prodotto da Franco Cancellieri, lo stesso de *Il Grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), una madre discinta tenta di curare il figlio psicopatico con una cura a base di sesso. Le scene di lesbismo (un triangolo lesbico) e sadomaso si sprecano. *nEROSubianco* e *Io, Emmanuelle*<sup>27</sup> (C. Canevari, 1969) mettono in scena donne sole in cerca di evasione o di affetto. Il film di Brass ha un look *avant-garde* e optical – come il titolo lascia intendere - con un montaggio frenetico che scaturisce direttamente dalla mente della protagonista e che miscela con disinvoltura scene erotiche, ricordi dell'incomunicabilità della precedente vita di coppia e le conseguenti sedute psichiatriche, l'Olocausto e la guerra nel Vietnam. *Io, Emmanuelle* ha come protagonista l'attrice Erika Blanc, propone un modello di bellezza androgino atipico per l'epoca, se pensiamo alla figura mediterranea di Edwige Fenech. Alcuni tratti sembrano accomunare questa produzione, al limite tra il film d'autore e il B movie. Oltre alla casistica delle devianze sessuali, c'è l'impegno politico, i motivi della controcultura e della critica alla società borghese, che rendono il sesso un “momento politico” ma anche pervaso da un senso estraniante, [...] artefatto e volutamente alienante”<sup>28</sup>. Anche se qui l'eros scorre più libero rispetto alla produzione d'autore “alta”. Che il modello è alto s'intuisce anche dalla presenza

**SPECIALE** nelle immagini di numerose opere d'arte contemporanee. Senza voler dare all'affermazione un carattere definitivo, forse non è un caso che tutti i film in questione, segnalati e recensiti da *l'Unità*, ne *La Stampa* sono ignorati. La componente sperimentale, inoltre, assume spesso i tratti di un estetismo decadente, per la decorazione dei set ma anche per l'ambientazione isolata e la rescissione di ogni collegamento col mondo, grazie all'assenza di mezzi di comunicazione. I protagonisti poi "appartengono all'alta borghesia, che si divertiva a fare la rivoluzione nei salotti";<sup>29</sup> e infatti Umberto Lenzi definiva *Orgasmo* un "thriller dei quartieri alti". Molti di questi film sono ambientati su yacht, navi da crociera, case-bunker: un elemento che li accomuna al gotico e che fa assumere a queste location la funzione che il castello o la villa hanno in quel genere, come proprietà privilegiate e luoghi di trasgressione. Il goticismo diventa esplicito in *Contronatura* (Antonio Margheriti, 1969), dove spiritismo e deviazioni sessuali s'intrecciano e la controcultura si tramuta, appunto, in contronatura.

### **L'altro Satyricon**

"Spettacolo, osceno, violazione della legge che tutela il lavoro dei minori e corruzione di minorenni" sono i reati che la magistratura italiana contesta al film *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, chiamato sul banco degli imputati assieme a Rodolfo Sonogo, al produttore Alfredo Bini e agli attori Ugo Tognazzi, Franco Fabrizi, Don Backy e Valerie Lagrange. Al centro del processo c'è il quattordicenne Francesco Pau (Gitone nel film) e un presunto "bacio" ricevuto sul set. L'arringa del pubblico ministero Vittorio Accorso è implacabile: "Il film è osceno sia nella trama, sia nella rappresentazione continua di nudità femminili sia nella descrizione di sedute orgiastiche nonché di rapporti sessuali ed omosessuali misti ad alcuni atti di sadismo. La volgarità delle scene muove soltanto al disgusto"<sup>30</sup>.

Tra il 1969 e il 1970 la vicenda del *Satyricon* terrà banco sui giornali non solo per via di un'accusa grave come la corruzione di minori. Si adombra anche il sospetto che dietro il sequestro ci sia la mano di Federico Fellini. Due infatti sono i *Satyricon* cinematografici del 1969 (che diventano tre se si include il *Satiricosissimo*, parodia di Mariano Laurenti del 1970, con Franco e Ciccio ed Edwige Fenech, che ironizzava anche sull'improvvisa isteria collettiva attorno all'opera di Petronio Arbitro)<sup>31</sup>. Battendo sul tempo Fellini, e approfittando della grande pubblicità attorno al prossimo film del "Maestro", il *Satyricon* di Polidoro esce in aprile riportando ottimi incassi. La critica è severa. Ancora di più la magistratura che ne ordina il sequestro dopo quattro giorni. Prima c'era stata la controversia legale. La decisione di Alfredo Bini di girare un film dal *Satyricon* aveva immediatamente provocato un ricorso di Fellini. Bini rispose di aver depositato l'idea fin dal 1962. Fellini, facendo leva sulla propria autorevolezza, evocava una sorta di copyright artistico-biografico dicendo che sognava di girare il *Satyricon* "dai tempi della scuola". Encolpio e Ascilto, diventano nelle sue dichiarazioni "due studenti metà vitelloni, metà capelloni che passano da un'avventura all'altra, anche la più sciagurata, con l'innocente naturalezza e la splendida vitalità di due giovani animali". Di una sessualità animalesca e di un erotismo decadente fanno mostra entrambi i film, anche se quello di Polidoro opta per un registro grottesco-popolare, lasciando ovviamente a Fellini la dimensione onirico-visionaria e la sua Roma antica "da fantascienza". Ma due *Satyricon* nei cinema sono in termini produttivi un suicidio. Per questo c'è chi pensa che Fellini e i suoi produttori abbiano fatto pressioni sulla magistratura. Il sospetto non è fondato. Tuttavia è interessante perché si offre come un'eco ulteriore del ritornello – "Perché a Fellini sì e a me no?" – con cui il giornalista, produttore e distributore di film sexy, Ettore Fiacchi, condusse, dopo il caso de *La dolce vita*, una lunga polemica con la commissione di revisione cinematografica.<sup>32</sup>

Dopo il sequestro, Alfredo Bini pubblica su *Le Figaro Littéraire* (26 maggio) un lungo testo in difesa della libertà d'espressione del cinema. Evoca addirittura una filiazione comune tra neorealismo, resistenza, e rivoluzione sessuale: "Non è vero che il cinema ha corrotto i costumi sessuali, è vero che i costumi sessuali sono mutati proprio in concomitanza con tutti gli altri cambiamenti e il cinema, come aveva fatto nel 1945, ha registrato puntualmente questa rivoluzione"<sup>33</sup>. La difesa di Bini e Polidoro punta poi sul

**SPECIALE** richiamo dei meccanismi della finzione e soprattutto sul “registro comico” con cui hanno avvicinato un classico della letteratura. Quest’ultimo è un punto decisivo. “Ho puntato sulla parte comica proprio per smitizzare quella erotico sessuale”, afferma Bini<sup>34</sup>. “Satyricon non è osceno, è solo un film da ridere”, titola il *Corriere del giorno* (27 gennaio 1970). La strategia si rivela tutto sommato vincente. Benché rimaneggiato dai tagli (“sette scene mandate al rogo”, titolano i giornali), in aprile il film di Polidoro torna nelle sale. Tre mesi a Bini, Polidoro e Sonogo, che faranno appello, e assoluzione per tutti gli altri. Cade soprattutto l’accusa più grave di corruzione di minori.

Con i due film nella sale, i giornali pubblicano un’inchiesta sulle reazioni del pubblico (“Scusi signora che orgia preferisce? Inchiesta sul derby Fellini-Polidoro”, sceglie di intitolarla la rivista *Novella*). Un’insegnante di Cuneo ci spiega che a parità di esibizioni sessuali, “Fellini ha fatto una denuncia, Polidoro solo una satira”, e che “il film di Fellini si critica, quello di Polidoro si gode”<sup>35</sup>. Una dicotomia che nel frattempo i grandi incassi del *Decameron* di Pasolini stanno risolvendo in sintesi. Tutto è pronto per l’arrivo di quei circa duecentocinquanta film che, dall’inizio degli anni Settanta alla metà degli Ottanta, daranno vita alla cosiddetta commedia erotica italiana.

Andrea Minuz, Silvia Vacirca

## Note

1. Il saggio è stato ideato congiuntamente. I paragrafi 2, 3 e 7 sono stati scritti da Andrea Minuz. 4, 5 e 6 da Silvia Vacirca. Il primo è frutto di un’elaborazione comune.
2. Giovanna Maina, “Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo tra gli anni Sessanta e Settanta”, *Bianco e Nero*, n. 573 (2012), p. 64.
3. *Ivi*, p. 62.
4. Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione 1958-1976*, Carocci, Roma 2013, p. 180.
5. *Ivi*, p. 181.
6. Sul cosiddetto nazi-sexploitation si veda Guido Vitiello, *L’erotica di Auschwitz. Una genealogia della “Nazi-Sexploitation” italiana*, in Andrea Minuz, Guido Vitiello (a cura di), “La Shoah nel cinema italiano”, *Cinema e storia*, n. 2 (2013), pp. 85-102.
7. Cesare Musatti, “Il cinema e la corsa all’ipersesso”, *Cinema Nuovo*, n. 201 (1969), p. 328.
8. *Id.*, p. 333.
9. Camillo Bassotto, “Il linguaggio dell’erotismo”, *Cineforum*, n. 83 (1969), p. 154.
10. “Le Salamandre”, *Film mese*, n. 27 (1969), pp. 44-45.
11. Callisto Cosulich, *La scalata al sesso*, Immordino, Milano 1969, p. 187.
12. *Ivi*, p. 74.
13. Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni Sessanta*, Marsilio, Venezia 1998, p. 187.
14. *Ivi*, p. 136.
15. *Ivi*, p. 137.
16. *l’Unità*, 10 ottobre 1969, p. 9.
17. Michele Giordano, *La commedia erotica italiana. Vent’anni di cinema sexy “made in Italy”*, Gremese, Roma 2000.
18. Claudio Bertieri, “Vedo Nudo”, *Film Mese*, n. 27, p. 38.
19. Adele Gallotti, *Stampa Sera*, nn.8-9 (1969), p. 8.
20. A. Val., *Stampa Sera*, nn. 26-2 (1969), p. 6.
21. Giancarlo Grossini, *I 120 film di Sodoma. Analisi del cinema pornografico*, Dedalo, Bari 1982, pp. 12-13.

- SPECIALE** 22. Liliana Madeo, *Stampa Sera*, nn. 10-11 (1968), p. 11.
23. Cesare Capone (a cura di), *Enciclopedia dell'educazione sessuale*, Tempo, Roma 1968, p. 116.
24. Il documento è disponibile all'indirizzo (<http://www.youtube.com/watch?v=Vzg6JnrKT8w>), mentre la *Ninna Nanna* si può ascoltarla qui (<http://www.youtube.com/watch?v=FGpg4MIMZYE>)
25. Vice, *La Stampa*, 15 aprile, 1969, p. 7.
26. Marco Giusti, *Stracult. Dizionario dei film italiani*, Frassinelli, Milano 2004, p. 588.
27. La protagonista del film è ispirata a *Emmanuelle Livre 1. La leçon d'homme*: un romanzo erotico francese di Emmanuelle Arsan pubblicato nel 1967 con un'introduzione di Aldo Carotenuto (ed. Le Terrain Vague, Paris). Si trattò di un caso letterario che, dal decennio successivo, avrebbe dato origine a numerosi adattamenti cinematografici in Francia e in Italia.
28. Gian Luca Castoldi, *Erotismo d'autore da Federico Fellini a Tinto Brass*, Mondo Ignoto, Roma 2006, p. 9.
29. *Ivi*, p. 11.
30. "Si apre a Roma il processo per il "Satyricon" di Polidoro", *La Stampa*, 26 gennaio 1970.
31. Sul tema si veda Roy. Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Perdisa Editore, Bologna, 2001.
32. Cit. in Callisto. Cosulich, *op. cit.* 73.
33. Alfredo Bini, *Appunti per chi ha il dovere civile, professionale e politico di difendere il cinema italiano*, Taccari, Roma 1969, p. 8. Tutti materiali legati al processo del *Satyricon* sono conservati presso il fondo "Alfredo Bini" della biblioteca Chiarini di Roma. Per la rassegna stampa si vedano i fascicoli del Fondo "Rizzoli film".
34. "Il Satyricon è solo un'opera classica", *Ansa*, 26 gennaio 1970.
35. *Novella*, 2 aprile 1970, p. 22.

## CAMERA STYLÒ *Medialandscapes* *Scritture postmoderne e società mediali*

L'uomo futuro dovrà prendere le sue decisioni in questo spazio vitale tridimensionale che sta sorgendo, in cui sia lo spazio privato sia quello pubblico sono aboliti e, insieme conservati. Che questo sia giusto o no, il mondo della vita è sul punto di acquisire una nuova dimensione<sup>1</sup>.

### **La ricerca della trasparenza**

Nel Postmoderno vengono intensificati gli sconfinamenti tra una dimensione esterna, pubblica, profana, visibile sotto la luce del sole e tra le strade della città, e una dimensione privata, intima, sacra, invisibile che lo stesso individuo ha tenuto tradizionalmente separata e protetta dai pericoli e dagli sguardi del mondo esterno con spazi delimitati e barriere architettoniche. È infatti a partire dalla modernità della rivoluzione industriale che fra le due dimensioni si instaura un fitto dialogo, teso alla definitiva rottura della distinzione tra interno ed esterno, sfruttando sia le condizioni tecnologiche ottimali per sancirne la sovrapposizione che le tendenze di una cultura della visione sempre più esplicita per decretare la trasparenza tra i due mondi.

La nuova forma del mondo che ci viene consegnata oggi è postmoderna, nel senso che vede nella sovrapposizione tra la dimensione esterna e quella interna, cioè nella relativa rottura della tradizionale dicotomia pubblico/privato il linguaggio adeguato per creare un catalogo semantico della contemporaneità. La sfera del pubblico, quella che il sociologo Erving Goffman<sup>2</sup> nella teoria sociale del quotidiano ha chiamato con una metafora teatrale “ribalta”, ha messo a nudo il “retroscena” delle fantasie e dell’immaginazione del singolo attore sociale proponendo una grammatica del sentimento non lineare, instabile e avida di gratificazioni e rassicurazioni. Si delinea in questa maniera una trasformazione dello scenario sociale alla quale corrisponde un nuovo sistema culturale retto dalla trasparenza tra interno ed esterno, reso possibile da una costruzione sociale del rapporto uomo/ambiente regolato da apparati tecnologici e mediatici.

L’ambiente “naturalmente artificiale” del Postmoderno, guardato attentamente, corrisponde a una struttura neuronale: una rete di collegamenti tra stimolazioni esterne e reazioni comportamentali accettate socialmente che offre una configurazione organica al mondo. Il linguaggio mediatico nato in seno agli sviluppi tecnologici ha incentivato questa logica reticolare la cui origine si ritrova in quella che Vanni Codeluppi<sup>3</sup> ha definito “vetrinizzazione del mondo”, un processo che vede nella vetrina la superficie dove interagiscono la sovraesposizione della merce prodotta dall’industria, i nuovi valori sociali e una cultura dello sguardo, poiché “i nostri valori, le nostre opinioni e le nostre credenze sono stati sempre più fortemente plasmati dalle molte forme con cui la cultura visiva si presenta nella vita quotidiana<sup>4</sup>”.

Al centro di questo processo vi è una dimensione spontanea, ovvero un *medialandscape*, pensabile come un corpo caloso che mantiene costante lo scambio di stimoli tra il paesaggio esterno e quello interno, tra una realtà sempre più simulativa e l’individuo, attraverso dispositivi che permettono uno sconfinamento – ad esempio, il filosofo dei media Vilém Flusser ritrova una logica della trasparenza tra interno ed esterno ancor più indietro nella storia della cultura della visione, ovvero nella finestra<sup>5</sup>. Entrambe – finestre e vetrine – coltivano l’arte di uno sguardo inteso come un “vedere attraverso”, “contribuendo dunque in modo significativo alla nascita di quella vera e propria passione voyeuristica che contraddistingue l’odierna cultura occidentale<sup>6</sup>”. Questa tensione al visibile porta alla nascita di un *medialandscape*, cioè di quel paesaggio mediale che contraddistingue in maniera massiccia lo spazio esterno della società moderna e postmoderna. Il paesaggio mediale che ci circonda è quello che Giovanni Boccia Artieri chiamerebbe un media-mondo<sup>7</sup>, ovvero quell’ambiente fluido all’interno del quale

**CAMERA STYLÒ** l'individuo è immerso in esperienze emozionali, relazioni e convergenze connettive in spazi performativi; in altre parole, è il luogo dove, a partire dalla possibilità di poter vedere pubblicamente ciò che prima era non-visibile, si sviluppa una nuova cultura dello sguardo e nuove relazioni sociali. Ma anche nuove modalità e strategie per poter raccontare il mondo.

In questo saggio si proverà a considerare il *medialandscape* postmoderno e l'immaginazione mediale che produce facendo dialogare sociologi e filosofi dei media con le scritture letterarie di autori postmoderni come James Ballard, Thomas Pynchon, David Foster Wallace e Don DeLillo, con la finalità di ricercare alcune tendenze tematiche e formali che potrebbero definire l'*invenzione del mediale* nella letteratura postmoderna.

### ***Finestre, vetrine e schermi. La continuità tra spazi interni e spazi esterni***

La finestra è per Flusser una breccia creata sulla superficie di un muro pensato per proteggere l'individuo:

Le finestre sono dei buchi nei muri. I muri sono strumenti per la protezione. Le finestre sono, tra l'altro, strumenti per guardare fuori. Anche le porte sono dei buchi nei muri. Esse servono per il periodico andar fuori e tornare dentro. I tre strumenti devono essere sincronizzati se si vuole che funzionino in modo sensato [...] questo è il ritmo della vita umana e l'uomo non può vivere sensatamente senza pareti, porte e finestre. Esse sono strumenti di importanza vitale<sup>9</sup>.

"Poter vedere attraverso" significa attuare un processo per sua natura mediato di definizione di un nuovo spazio che con le sue soglie, i suoi buchi e le sue superfici trasparenti – finestre e vetrine – proietta l'esterno verso l'interno e viceversa, in altre parole, apre l'individuo verso una cultura della vita pubblica:

La maggior parte delle culture extraoccidentali e le culture occidentali del passato apprezzavano maggiormente la vita privata contemplativa rispetto a quella pubblica attiva. Così, a conferire senso ai giorni feriali è il sabato ebraico; la teoria greca è lo scopo dell'attività conoscitiva; la scuola claustrale è il fondamento e l'ideale della vita medievale. La morale del lavoro protestante ha rovesciato questi valori, per cui nella modernità il consumo serve alla produzione, la teoria alla prassi e il privato costituisce solo un punto di partenza per un impegno alla vita pubblica<sup>10</sup>.

Flusser riconosce in questo modo di procedere e di processare la realtà il programma basilare del medium televisivo: il suo divenire nuova porta e nuova finestra in grado far percepire il mondo attraverso "una forma di percezione post-storica"<sup>11</sup>. Significa andare oltre il mondo della linearità, della cronologia e della storia, dunque al di fuori di un mondo "testuale", e ridefinire il rapporto tra interno ed esterno grazie a immagini riprodotte da apparati – cinema, televisione, video – e confrontarsi con i nuovi sistemi culturali che generano.

Codeluppi ritrova nella nascita della vetrina nel XVIII secolo le grandi dinamiche che portano la società occidentale a mettere in relazione lo spazio privato della bottega con quello della strada, sottoponendo quello che stava dietro al vetro agli sguardi "consumatori" dei passanti, sancendo lo stretto legame tra vetrina e media attraverso il quale diviene possibile comprendere molto della fruizione e dell'uso degli apparati contemporanei<sup>12</sup>. Vetrine e media si basano sulla seduzione dello sguardo, esprimono il passaggio da una grammatica materiale degli oggetti a quella immateriale dell'immagine – la merce dietro la vetrina diviene immagine e i cartelloni pubblicitari che invadono la città non sono altro che vetrine bidimensionali –; essendo la vetrina uno spazio "che, pur essendo artificiale, coinvolge in profondità e invita a entrare al suo interno, perché si presenta ideale, perfetto e privo di problemi"<sup>13</sup>, diviene chiaro perché i media da essa originati creino un mondo rassicurante simile ad un sogno all'interno del quale desideri collettivi e desideri privati diventano le logiche emozionali di una cultura della visione di massa.

**CAMERA STYLÒ** Ed è infatti con l'invenzione del cinema che il mondo cambia aspetto diventando cosciente della propria modernità. Tale mutamento rivoluzionario sradica la tradizionale segretezza del mondo privato mettendolo alla ribalta, sullo schermo, rendendolo visibile a tutti e "abitabile" per tutti. Simone Arcagni<sup>14</sup> nel recente studio compiuto sul cinema, la metropoli e i media ricostruisce la tensione al visibile della metropoli moderna e la sua successiva intensificazione scopica capace di definire il sistema culturale postmoderno con i suoi nuovi legami sociali e le sue estetiche e geografie mediali. Sulla scia della *ri-locazione* del cinema osservata da Francesco Casetti<sup>15</sup> e del *mobile and virtualized gaze* di Ann Friedberg<sup>16</sup>, Arcagni dimostra come lo sviluppo tecnologico del digitale abbia reso il cinema una presenza forte quanto invisibile – dappertutto e da nessuna parte –, figlia del suo stesso codice – quello digitale – e in virtù di quest'ultimo di essere inglobato – come vedremo più avanti, *ri-mediato* – negli usi dei media digitali contemporanei. Il cinema dunque si ri-loca, sfonda il luogo culto della sua fruizione – la sala cinematografica – per estendere la sua esperienza visiva nei *superluoghi* della vita metropolitana: piazze occupate dagli *urban screen*, parchi a tema e musei che con l'utilizzo di schermi e giochi simulativi diventano luoghi dell'intrattenimento, aeroporti, stazioni e luoghi di transito adornati di schermi dove si trasmettono video e notiziari; tutti gli spazi del quotidiano e anche quelli che agli inizi degli anni Novanta del secolo precedente Marc Augé<sup>17</sup> definiva "non-luoghi" producono esperienze emozionali. Dunque, si tratta di considerare una geografia urbana che confonde il reale e il sogno. Ovviamente si tratta di luoghi che traggono ispirazione dal circuito scopico della vetrina, e più in generale di ambienti che hanno sostituito i muri che sancivano l'architettura del dimensione privata con superfici trasparenti – basti pensare all'idea della "casa" del *reality* televisivo del Grande Fratello. La metropoli è un insieme di questi spazi scanditi da flussi d'immagini, sguardi, fruizioni e visioni, in grado di proporre una "cartografia emozionale" dello spazio urbano postmoderno<sup>18</sup>:

Da quando Renzo Piano aveva pensato di fare della facciata del Beaubourg a Parigi una "media facciata" in grado di trasferire i contenuti dall'interno del centro culturale all'esterno (progetto mai realizzato per i costi troppo elevati, ma che ha dato ufficialmente inizio alle riflessioni sulla media architettura e sugli urban screen), creando una nuova dialettica tra interno ed esterno, tra architettura e urbanistica, tra installazioni e urban screen, ebbene, in quel momento il discorso sulla "medializzazione" e la "cinematografizzazione" della metropoli era già evidente<sup>19</sup>.

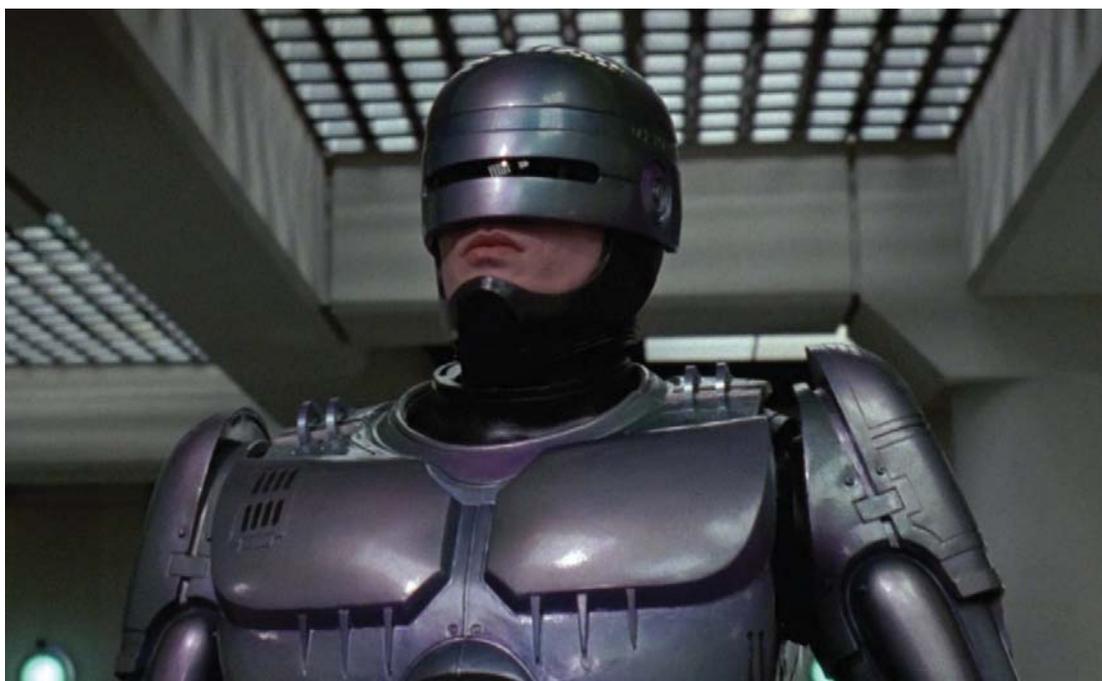
Ciò rappresenta un nuovo modo di vivere il mondo e di scriverlo, poiché i cambiamenti in atto, leggibili nelle varianti eccessive e ipertrofiche del Postmoderno nei confronti del Moderno – come ricorda Giuliana Bruno nel suo *Atlante delle emozioni*<sup>20</sup> la nascita e lo sviluppo del cinema segnano il regime scopico della modernità – non possono non essere raccolte come temi, argomenti, figure, ma anche come tecniche, strategie formali da parte della letteratura e delle altre scritture postmoderne.

### **Scritture postmoderne del medialandscape**

Il *medialandscape* è costituito da simulacri, supporti mediatici e fasci di sguardi; è un paesaggio di schermi e cartelloni, un luogo dove è possibile mostrare la continuità tra la domanda di sogni ed evasioni della massa e l'offerta di illusioni prodotte dalla società postindustriale. Alla base di questo mercato dei desideri e delle emozioni Jean Baudrillard<sup>21</sup> individua la sostituzione del tradizionale scambio commerciale basato sul valore d'uso della merce con la progressiva valorizzazione simbolica dello scambio. Il valore d'uso coinvolge le strutture rigide del reale e della stessa produzione come la macchina, la storia e il conflitto, mentre il valore simbolico coinvolge le categorie storiche, non logiche e irrazionali, dialoga con l'inconscio, il valore magico della merce e viene definito dai rituali del consumo. Con questa repentina sostituzione il mondo diventa immateriale, o come dimostra Paul Virilio<sup>22</sup>, "post-oggettuale";

**CAMERA STYLÒ** permettendoci di ritrovare nelle installazioni di un video-artista come Nam June Paik una forma d'arte espressiva adeguata all'esperienza mediale del quotidiano. L'artista statunitense crea installazioni che mostrano la disseminazione dello sguardo e del corpo tra gli apparecchi mediali. Installazioni di spazi mediali ispirati dall'osservazione dell'ambiente esterno e dall'emozione suscitata all'interno del soggetto attraverso un dialogo rilanciato dalla funzione pellicolare, cioè attraversabile, dello schermo elettronico sovraesposto nello spazio artistico.

Come scrive Antonio Caronia, "non ci stupisce quindi che il programma tradizionale interno/esterno salti, oggi, in modo particolarmente eclatante. L'uomo moderno dice McLuhan, vive 'col cervello fuori dalla testa e i nervi fuori dalla pelle'"<sup>23</sup>. Si sviluppa un'immaginazione mediale fondata sulla relazione tra tecnologia e corpi, inorganico e organico, che vede nel principio di trasparenza tra i due spazi la genesi di nuove corporeità mostruose, metamorfiche, veri e propri incubi che rivelano la complessa costruzione dell'immaginario contemporaneo. Viene subito in mente la figura del *cyborg* presentata in saghe cinematografiche di successo come *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984) e *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), il feticismo dell'ibrido uomo-macchina esplose con tutto la sua perversione nel film *Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1989)<sup>24</sup> di Shinya Tsukamoto; ben presto alla macchina e al suo codice analogico si sostituisce quello digitale della simulazione e della smaterializzazione del reale, una sostituzione ben raccontata dalla saga di *The Matrix* (1989) dei fratelli Wachowski e dal film *EXistenZ* (1999) di David Cronenberg, ma l'idea di un'immaginazione mediale trova la sua migliore espressione cinematografica in un film precedente dello stesso Cronenberg, *Videodrome* (1983), dove in alcune scene esplicite viene mostrata l'ibridazione del corpo del protagonista, Max, con apparati mediali (ad esempio quando il corpo di Max si "apre" per ricevere una Vhs al suo interno) o la "canalizzazione" dei media (quando Max spara al televisore e questo esplose rilasciando vere e proprie interiori organiche). Un'immaginazione mediale costruisce una dimensione onirica ormai inestricabile da quella reale, come dimostra uno dei recenti capolavori del cinema hollywoodiano, *Inception* (2010) di Christopher Nolan.



Robocop

**CAMERA STYLÒ** Nell'ambito della letteratura postmoderna emerge un'estetica della compresenza retta sulla sfumatura delle grandi opposizioni della tradizione. Come sintetizza Massimo Fusillo:

Una serie di grandi opposizioni del passato sembra dunque sfumare: quella fra essenza e apparenza, che proviene dalla dialettica marxista (legata quindi ai concetti di sovrastruttura e di ideologia); quella tra latente e manifesto, di derivazione freudiana; quella fra autenticità e inautenticità, di derivazione esistenzialista (legata al concetto di alienazione); infine a quella fra significante e significato, che ha animato la stagione semiotica e strutturalista<sup>25</sup>.

Già nel 1964 Philip K. Dick con il romanzo *I simulacri* (*The Simulacra*, 1964) aveva colto questa tensione al rovesciamento presentando all'interno di una società mediatica e accentratrice l'originale figura del musicista Kongrossiam, in grado con la sua "malattia" di inglobare l'esterno e restituendolo attraverso sezioni anatomiche e organi interni, vasi sanguigni, ecc.; una forma narrativa di quell'ossessione organica che si ritrova nelle metamorfosi e ibridazioni corporee dei film di Cronenberg.

Interno ed esterno, organico e inorganico ormai non si respingono più, bensì si attraversano di continuo, si sovrappongono, si scambiano sezioni e forme e corpi, come se si scambiassero informazioni. Questo dato emerge in tutta la sua schizofrenia postmoderna in un romanzo di James Ballard, *La mostra delle atrocità* (*The Atrocity Exhibition*, 2001)<sup>26</sup>. Protagonista del romanzo è una figura incerta, non definibile – non è mai chiaro se sia un paziente psichiatrico o uno psichiatra – che in ogni capitolo varia il proprio nome – Travis, Talbert, Talbot, Traven. Ballard proietta nella psiche del suo personaggio il catalogo degli orrori con il quale è possibile riconoscere il Novecento – la bomba atomica, l'assassinio di Kennedy, gli incidenti stradali di Albert Camus e James Dean –, sovrapponendoli a un "luna park" d'immagini e icone pop – Marylin Monroe, Liz Taylor – confondendoli con porzioni organiche e anatomiche:

As Catherine Austin walked around the converted gymnasium these bizarre images, with their fusion of Eniwetok and Luna Park, Freud and Elizabeth Taylor, reminded her of the slides of exposed spinal levels in Travis's office. They hung on the enameled walls like the codes of insoluble dreams, the keys to a nightmare in which she had begun to play a more willing and calculated role <sup>27</sup>.

Sovrapposizioni che vanno oltre il "libero associazionismo" alla base della costruzione romanzesca di Ballard (per ammissione dello stesso autore), interessate a segnalare la presenza di un nuovo spazio dell'azione, dove l'individuo e la sua immaginazione, intesa come processo di una grammatica neuronale, ingolfano il rapporto di scambio tra esterno e interno. Ballard produce immagini esplicite che racchiudono al proprio interno spazio, immagini e corpo; per intenderci, uno spazio costruito da "neuronic icons on the spinal highways"<sup>28</sup>, ovvero un ambiente dove "the nervous systems of the characters have been externalized, as a part of the reversal of the interior and exterior worlds. Highways, office blocks, faces and street signs are perceived as if they were elements in a malfunctioning central nervous system <sup>29</sup>". Il *medialandscape* di Ballard è un inferno, cioè lo spazio in cui l'individuo perde le proprie strutture soggettive profonde, la propria forma identitaria e confonde il corpo con immagini mediali difettose e ossessive:

During the past week a series of enormous signs had been built along the roads surrounding the hospital, almost walling it in from the rest of the world. A group of workmen on a scaffolding truck were pasting up the last of displays, a hundred-foot-long panel that appeared to represent a section of a sand-dune. Looking at it more closely, Dr Nathan realized that in fact it was an immensely magnified portion of the skin over the iliac crest. Glancing at the billboards,

## CAMERA STYLÒ

Dr Nathan recognized other magnified fragments: a segment of lower lips, a right nostril, a portion of female perineum. Only an anatomist would have identified these fragments, each represented geometric patterns. At least five hundred of the signs would be needed to contain the whole of this gargantuan woman, terraced here into a quantified sand-sea<sup>30</sup>.

Lo scopo del romanzo di Ballard è analizzare un immaginario mediale e le azioni che questo produce nel sistema nervoso dell'individuo mostrando il potenziale di nuovo lessico (esattamente come in *Videodrome* attraverso l'auspicio del Dr. O'Blivion della nascita di una "nuova carne") e di immagini in grado di restituire forme schematiche del mondo. In effetti, *La mostra delle atrocità* è un testo atipico, difficile da leggere, proprio perché non rispetta la tradizionale linearità narrativa, presentandosi come un insieme di *condensed novel* e dando così al romanzo una chiara conformazione ipertestuale (forma che rende pensabile un avvicinarsi a una struttura tecnologica del testo) con tanto di note e illustrazioni messe nel testo dallo stesso Ballard nell'edizione del 1990. Se il modello tecnologico è per Fredric Jameson la chiave per comprendere il caos e la complessità del mondo postmoderno<sup>31</sup>, *La mostra delle atrocità* "è la traduzione stilistica di quella rottura fra tecnologia e forma, di quell'ipertrofia della tecnologia, in cui Ballard individua uno dei problemi centrali dell'era postindustriale"<sup>32</sup> che si può esprimere attraverso la sovrapposizione tra immaginario mediale e rete neuronale, tra il corpo umano e il corpo oggettuale. Romanzi come quello di Ballard e di Dick indicano il rischio di una definitiva dispersione delle strutture soggettive profonde. Oltre a questa considerazione, emerge anche un altro dato: esiste un mondo che non può essere più raccontato mediante le strutture del testo poiché questo strumento non è più adeguato a tale fine. Questo dato emerge soprattutto leggendo le infinite narrazioni di romanzi come *L'arcobaleno della gravità* (*Gravity's Rainbow*, 1973)<sup>33</sup> di Pynchon, *Infinite Jest* (1996)<sup>34</sup> di Wallace, *Underworld* (1997)<sup>35</sup> di DeLillo, *Glamorama* (1998)<sup>36</sup> di Ellis che raccontano, tra le tante cose, i limiti del testo e la ricerca di una compensazione di tali deficit approdando alla sfera antiletteraria del visuale. Basti pensare al Razzo V-2 nel romanzo di Pynchon: metafora testuale e verbale che alla fine del romanzo necessità di altri codici e altre strutture formali per funzionare arrivando a sfondare nel suo ultimo lancio lo schermo di un cinema di Londra; una compensazione non del tutto distruttiva, come implicherebbe l'esplosione del razzo, bensì costruttiva, sintetizzata nella frase di Pynchon "lo schermo è una pagina oscura spiegata davanti a noi, bianca e silenziosa"<sup>37</sup>, ovvero la fusione tra medium letterario e visivo per poter raccontare il grottesco di una società sempre più industrializzata come quella restituitaci da Pynchon. Brian McHale nel famoso resoconto sulla *fiction* postmoderna ricorda il livello ontologico di quella che si potrebbe chiamare "l'invenzione del mediale" nella letteratura:

The movies and television appear in postmodernist writing as an ontological level: a world-within-the-world, often one in competition with the primary diegetic world of the text, or a plane interposed between the level of verbal representation and the level of the "real". Postmodernist fiction at its most mimetic holds the mirror up to everyday life in advanced industrial societies, where reality is pervaded by the "miniature escape fantasies" of television and the movies<sup>38</sup>.

McHale pone l'accento sulla circolazione di nuovi codici – cinema, TV, video – usati in letteratura per costruire forme del mondo più complete e mediate dagli stessi dispositivi narrativizzati; ciò incentiva quella che Flusser chiama tecnoimmaginazione. Secondo il filosofo ceco, nel mondo contemporaneo i messaggi ormai vengono veicolati dalle tecnoimmagini e non più dai testi, di conseguenza diviene evidente che "la tecnoimmaginazione, la capacità di produrre e utilizzare tecnoimmagini, diventa assolutamente indispensabile per la vita, anzi per la sopravvivenza"<sup>39</sup>. Ma quello che forse Flusser non immaginava era che la circolazione e la diffusione di tecnoimmagini adeguate alla tecnoimmaginazione avrebbero sviluppato, come indica Giorgio Agamben, un mondo desoggettivato, "narcotizzato" e abitato

**CAMERA STYLÒ** da un nuovo soggetto ricostruito “in forma larvata, per così dire, spettrale”<sup>40</sup>. La presunta libertà di scelta ascrivibile al medium televisivo, nel momento in cui riuscisse a riconfermare la sua non-linearità radiofonica e presentarsi come rete attiva di un sistema comunicativo orizzontale<sup>41</sup>, è una questione che procedendo dalle teorie della comunicazione di massa, ha riguardato e continua a riguardare anche la letteratura creando cortocircuiti tra il mondo letterari di carta, quelli catodici della televisione e quelli di celluloidi del cinema. È all’interno di un contesto in cui, come sottolinea McHale, “TV and the movies constitute a privileged source for the sort of conceits that threaten to overwhelm the primary, literal reality”<sup>42</sup> che i romanzi diventano scritture-montaggio, ad esempio, di programmi televisivi, come in *Vineland* (1991)<sup>43</sup> di Pynchon, o vere e proprie sceneggiature filmiche indistinguibili dalla realtà come in *Glamorama* di Ellis. Si tratta alla fine di confrontarsi con un mondo “altro”, abitato da soggetti spettrali che ormai hanno sviluppato una vera e propria dipendenza nei confronti del medium e del visivo che produce.

Per Wallace quella della dipendenza è un’affascinante sfida che coinvolge gli scrittori contemporanei, poiché analizzando il fenomeno televisivo come uno strumento per indagare a fondo l’immaginazione sociale del consumatore medio, non solo si ricavano i mezzi con i quali comprendere le patologie della realtà – paranoia, noia, nichilismo, dipendenza, ecc. –, ma diviene possibile comprendere lo statuto della letteratura postmoderna davanti all’invenzione dei media.

Partendo dalla dipendenza televisiva dell’ideal-tipo dell’americano medio, tale Joe Valigetta che passa in media sei ore al giorno davanti alla televisione, Wallace in *E Unibus Pluram* (1997)<sup>44</sup> traccia le coordinate di quella che definisce “narrativa d’immagine”, ovvero una scrittura capace di mediare tra *medialandscape* e racconto del mondo:

La narrativa d’immagine è in pratica un’ulteriore involuzione della relazione tra letteratura e cultura pop sbocciata negli anni ’60 con i postmodernisti. Se i padri della chiesa postmoderna pensavano che le immagini pop fossero validi referenti o dei simboli efficaci nella narrativa, e se negli anni ’70 e nei primi anni ’80 questo ricorso agli elementi della cultura di massa passò dall’utilizzo letterario al riferimento diretto – cioè, alcuni scrittori sperimentali cominciarono a trattare il mondo del pop e la televisione come materiale interessante di per sé – la nuova narrativa d’immagine usa l’effimera mitologia della cultura pop come se fosse un mondo in cui immaginare storie con personaggi “reali”, anche se mediati dall’immaginario pop<sup>45</sup>.

Per Wallace lo schermo televisivo, come quello cinematografico, è permeabile, crea dei mondi da sogno dove reale e finzione, immaginario mediale e immaginario collettivo diventano un’unica sostanza bidimensionale. Ciò produce l’idea di una società che deve essere nuovamente alfabetizzata ed educata alla tecno-immaginazione attraverso lo sviluppo di strutture mediali adeguate. Wallace affronta questo delicato quesito, che ad esempio in Flusser diviene necessario per poter vivere liberamente nel mondo dei media<sup>46</sup>, smorzando la giustificata carica utopica del filosofo ceco. In *Infinite Jest* il mondo è scandito da un “tempo sponsorizzato” dai prodotti più disparati (pannoloni per adulti, deodoranti per ambienti, polli confezionati, ecc.) e la televisione tradizionale è stata sostituita dal “teleputer”, un apparecchio che permette di scegliere cosa vedere tramite la circolazione di cartucce con al loro interno diversi programmi televisivi a tema<sup>47</sup>. Ma l’ideale democratico di poter gestire e controllare i propri sogni è l’ennesima illusione di un mondo medializzato, poiché come ricorda incisivamente Wallace “ciò da cui sono veramente dipendente sono le illusioni e le immagini che le rendono possibili, e quindi qualunque tecnologia che può mettermi a disposizione questo tipo di immagini illusorie. E state attenti: noi siamo dipendenti dalla tecnologia dell’immagine; e più è evoluta la tecnologia, più ne siamo schiavi”<sup>48</sup>. E in effetti, per quanto sia iperreale il mondo postmoderno è altrettanto surreale il *medialandscape* che lo rende riconoscibile.

## CAMERA STYLÒ *Ri-mediazioni e rimedi*

Il sogno o, come si è visto con Ballard, l'incubo per essere raccontato nella sua pienezza ha bisogno di dispositivi della visione e media. In *Fino alla fine del mondo* (*Bis ans Ende der Welt*, 1991) di Wim Wenders gli scienziati che lavorano nel deserto dell'Australia mettono a punto una tecnologia in grado di catturare i sogni degli individui e di poterli rivedere su degli schermi, ma la tecnologia proprio perché innovativa – Wallace *docet* – crea una fortissima dipendenza: infatti, la protagonista, Claire, diviene una drogata di immagini surreali: non riesce a smettere di vedere sullo schermo le immagini dei propri sogni. Sembra che dietro l'iperrealismo del Postmoderno si nascondano le tracce di un surrealismo "drogato". Allora, non è un caso che il mondo "sponsorizzato" e ossessionato dal visuale di *Infinite Jest* scivoli irrimediabilmente in una dimensione onirico-drogata, con i due personaggi di spicco, Hal Incandenza e Don Gately, entrambi in lotta contro la loro rispettiva dipendenza da sostanza; che sempre Wallace in *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (1997) abbia scritto uno dei saggi più belli, incisivi e completi riguardo al cinema surreale di David Lynch<sup>49</sup> e che in *La mostra delle atrocità* ci si ritrovi davanti a fulminee *ekphrasis* dei quadri surrealisti di Max Ernst. Ciò che è surreale è magico perché mette in relazione immagini, cose e persone grazie a modalità differenti da quelle consolidate dalla ragione; così, alla stessa maniera il miracolo dell'immagine pubblicitaria nella sua diffusione nella rete di dispositivi che la supportano ed espongono spazialmente ha del miracoloso.



Fino alla fine del mondo

Nel finale di *Underworld* DeLillo racconta il miracolo dell'apparizione del volto di una ragazza del Bronx, brutalmente uccisa, su un cartellone pubblicitario della Minute Maid. Ogni volta che i fari di un treno di passaggio colpiscono il cartellone pubblicitario all'immagine del succo d'arancia si sovrappone il volto della ragazza; un'apparizione che raduna ogni sera sotto il cartellone una gran folla di curiosi e credenti. La scena descritta da DeLillo ripropone il miracolo della visione costruita come una chiara performance

**CAMERA STYLÒ** cinematografica mettendo nella scena gli elementi fondamentali di un'esperienza filmica: la luce che proietta (i fari dei treni), lo schermo/supporto (il cartellone pubblicitario), l'immagine (il volto della ragazza uccisa, bensì sia già presente l'immagine pubblicitaria della Minute Maid) e il pubblico (la folla di curiosi e credenti che gridano al miracolo). Ma non solo, presto si scopre che la performance cinematografica del miracolo è contenuta in un altro media, cioè in un sito Internet, e il fruitore/navigatore ben presto scivolerà dal sito *miraculum* a quello della bomba H per vedere il catalogo delle esplosioni nucleari. La scena del miracolo descritta da DeLillo, messa a conclusione del lavoro enciclopedico di ricostruzione dell'immaginario americano dal dopo guerra alla fine del millennio, è ricca di spunti attraverso i quali poter leggere la realtà con un occhio mediale in grado di sollevare dal linguaggio letterario livelli di significato più ampi mettendo a nudo le grammatiche non lineari dei media. L'episodio del miracolo – ben presto si scoprirà essere frutto di un'illusione ottica – mette in scena importanti meccanismi tipici di una società mediale: il passaggio dall'immagine cartacea del cartellone pubblicitario a quella in movimento del cinema sino a quella digitale del monitor del computer, a ben vedere, mette ogni immagine in relazione al proprio schermo/supporto secondo quella logica della *re-mediation*<sup>1</sup> di Bolter e Grusin, riassumibile brevemente come processo dove le caratteristiche di uno o più medium vengono integrate in uno nuovo – così per il cartellone pubblicitario e le immagini in movimento che scivolano nella forma video rese fruibili dal *world wide web* – per raggiungere il mondo fisico che circonda il medium e modificarlo. Per gli studiosi della *re-mediation* ciò equivale a una vera e propria colonizzazione dello spazio reale da parte dei processi mediali: una riforma dello spazio esterno, una *ri-locazione*, come la definisce Casetti, del medium nello spazio. E del resto, DeLillo, con un procedere che si dimostra lontano dai viaggi infernali di Ballard, dalla malattia del cinematografico di Ellis, dal letteralismo senza fine che mette in crisi il concetto stesso di testo di Pynchon e di Wallace, dà conto del procedimento di costruzione di un *medialandscape* coinvolgendo i desideri, l'immaginario, i sentimenti collettivi, le biografie di personaggi storici – uno su tutti, il leggendario capo dell'Fbi Edgar Hoover – e non, cercando tra la selva d'immagini digitali e “rimediate” una strategia per cercare una continuità tra interno ed esterno, tra medium e ambiente esterno. Come scrive DeLillo, la parola sullo schermo diventa qualcosa di concreto – “the word on the screen becoming a thing in the world, taking all its meanings, its sense of serenities and contentments out into the streets somehow, its whisper of reconciliation”<sup>2</sup> –, capace di riconciliare la sua essenza virtuale, pulsante, che brilla sul monitor con lo spazio vivo della città. Ciò significa costruire un mondo dove interno ed esterno, immagine e parola siano riappacificate – non è un caso che l'ultima parola del romanzo di DeLillo, “PEACE”, sia impressa su un monitor di un computer. Ci si trova davanti a un mondo che ha bisogno di esser letto e osservato nella sua complessità, che ha bisogno di rendere visibili i suoi meccanismi e i suoi possibili sviluppi attraverso la coinvolgente grammatica mediale della spazialità contemporanea.

Mirko Lino

## Note

1. Vilém Flusser, *QUBE e la questione della libertà*, in *Id.*, *La cultura dei media*, Mondadori, Milano 2004, p. 139.
2. Ervin Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna 1969.
3. Vanni Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
4. Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practice of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001, cit. in Vanni Codeluppi, *op. cit.*, p. 8.
5. Vilém Flusser, *Per una fenomenologia della televisione*, in *Id.*, *La cultura dei media*, cit., pp. 114-28.
6. Vanni Codeluppi, *op. cit.*, p. 7.

- CAMERA STYLÒ** 7. Giovanni Boccia Artieri, *I media-mondo. Forme e linguaggi dell'esperienza contemporanea*, Meltemi, Roma 2004.
8. Vilém Flusser, *Per una fenomenologia della televisione*, cit., p. 114.
9. Vilém Flusser, *QUBE e la questione della libertà*, cit., p. 132.
10. *Id.*, *Per una fenomenologia della televisione*, cit., p. 117: "Se la 'percezione rappresentativa' è la forma di percezione 'preistorica' e la 'percezione processuale concettuale' è quella 'storica', con la televisione si può parlare della possibilità di una 'forma di percezione post-storica'".
11. Vanni Codiluppi, *op. cit.*, p. 9: "Tra vetrina e media si è creato un legame molto stretto e non è un caso perciò che anche i media siano passati da un modello di fruizione collettiva (il manifesto esposto nello spazio sociale della città, il cinema, la tv generalista) a uno che prevede un consumo sempre più solitario (Internet, la pay tv)".
12. *Ibidem.*
13. Simone Arcagni, *Oltre il cinema. Metropoli e media*, Kaplan, Torino 2010.
14. Francesco Casetti, "L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema", *Fata Morgana*, n. 4 (2008), pp. 23-40.
15. Anne Friedberg, *Window Shopping. Cinema and Postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993.
16. Marc Augè, *Nonluoghi: Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993.
17. Per Arcagni il modello di riferimento della metropoli postmoderna è Los Angeles: dedica infatti il capitolo di apertura del suo studio proprio alla città californiana, ricavandone un modello estetico di riferimento che si ripropone come mappa, cartina e orientamento per lo sviluppo dello studio del dialogo tra metropoli contemporanea, cinema e media. Cfr. Simone Arcagni, *op. cit.*, pp. 12-30.
18. *Ivi*, p. 33.
19. Giuliana Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006.
20. Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.
21. Paul Virilio, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina, Milano 2007.
22. Antonio Caronia, *Il cervello messo a nudo dai suoi scapoli virtuali*, in *Id.*, *Virtuale*, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 34.
23. Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 100-101.
24. Philip K. Dick, *I simulacri*, Fanucci, Roma 2005.
25. James Graham Ballard, *La mostra delle atrocità*, Feltrinelli, Milano 2001.
26. *Ivi*, p. 9.
27. *Ivi*, p. 68.
28. *Ivi*, p. 68.
29. *Ivi*, p. 20.
30. Fredric Jameson, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2007, pp. 53-54: "La tecnologia della società contemporanea dispone dunque di un fascino ipnotico non tanto per sé, ma perché sembra fornire uno schema rappresentativo sintetico e privilegiato per comprendere una rete di potere e controllo ancor più difficile da cogliere per la nostra mente e la nostra immaginazione: tutta la nuova rete globale decentrata della terza fase del capitalismo".
31. Antonio Caronia, *La morbida geometria di James G. Ballard*, in James Graham Ballard, *op. cit.*, p. 194.
32. Thomas Pynchon, *L'arcobaleno della gravità*, Rizzoli, Milano 1999.
33. David Foster Wallace, *Infinite Jest*, Einaudi, Torino 2006.
34. Don DeLillo, *Underworld*, Einaudi, Torino 1999.
35. Breat Eston Ellis, *Glamorama*, Einaudi, Torino 1999.
36. Thomas Pynchon, *Vineland*, cit., p. 967.

## CAMERA STYLÒ

37. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London-New York 1991, p. 128.
38. Vilém Flusser, *Produzione e consumo di film*, in *Id.*, *La cultura dei media*, cit., p. 87.
39. Giorgio Agamben, *Che cosa è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006, p. 31.
40. Vilém Flusser, *Per una fenomenologia della televisione*, cit., p. 124: “Se si prende sul serio il nome ‘televisione’ – e i nomi, da un punto di vista fenomenologico, vanno presi sul serio – allora la televisione, proprio come il telefono, è stata progettata per un sistema a rete”.
41. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, cit., p. 128.
42. Thomas Pynchon, *Vineland*, Rizzoli Milano, 1991.
43. David Foster Wallace, *E Unibus Pluram: Gli scrittori americani e la televisione*, in *Id.*, *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, Minimum Fax, Roma 1999, pp. 66-71.
44. *Ivi*, p. 66.
45. Vilém Flusser, *Per una fenomenologia della televisione*, cit., pp. 126-7: “Se dovesse riuscire la rivoluzione che portasse a una televisione a rete aperta, a cui partecipassero altrettanti partner quanti sono oggi i fruitori della radiotelevisione o gli odierni fruitori delle reti postali e telefoniche, allora la struttura della società muterebbe in modo fondamentale. Tutte le finestre sarebbero allora aperte a tutti, per parlare con tutti e certo per parlare di una realtà percepita in modo nuovo”.
46. Flusser, alla stregua di un futurologo, descrive un nuovo apparecchio mediale, un telefono munito di uno schermo o di una macchina da scrivere munita di schermo, insomma un qualcosa che, ancora negli anni in cui scrive, si sottrae alle attuali rappresentazioni. Cfr. Vilém Flusser, *Per una fenomenologia della televisione*, cit., p. 126. D'altro canto, è curioso notare come Wallace in *E Unibus Pluram* descriva l'idea di un futurologo dei media di professione, George Gilder, che profeticamente prevede l'esito dei più recenti sviluppi medialti, “il telecomputer”, fonte d'ispirazione per il teleputer di *Infinite Jest*.
47. David Foster Wallace, *Tennis, tv, trigonometria, tornado (e altre cose divertenti che non farò mai più)*, cit., p. 98.
48. Ci si riferisce al titolo *David Lynch non perde la testa*.
49. Jay David Bolter, *Richard Grusin, Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002.
50. Don DeLillo, *Underworld*, cit., p. 880.

## ART & MEDIA FILES **L'esposizione come "spazio aumentato": Hans RichtAR e l'exhibition design negli anni '20**

*Hans RichtAR* non è un errore di battitura, ma il titolo di un'opera d'arte in realtà aumenta (*augmented reality*, abbreviata con AR, da cui il gioco di parole)<sup>1</sup> realizzata nel 2013 da John Craig Freeman e Will Pappenheimer. Come metteremo in luce nel presente contributo, essa mira a rinnovare l'esperienza del fruitore non solo attraverso le peculiarità del dispositivo tecnologico, ma grazie a una ripresa e un ripensamento delle sperimentazioni sullo spazio espositivo e cinematografico delle avanguardie del primo '900. *Hans RichtAR* si rivela dunque interessante non solo in sé, ma anche nel quadro di una più ampia interrogazione sull'attualità di tali esperienze in relazione al variegato panorama delle pratiche installative contemporanee.

### **La Film und foto: Stoccarda/Los Angeles**

Dal 5 maggio al 2 settembre 2013, il Los Angeles County Museum of Art ha ospitato una mostra che ripercorreva la carriera del pittore e cineasta Hans Richter attraverso i suoi incontri e collaborazioni con altri artisti, intitolata *Hans Richter: Encounters*<sup>2</sup>. All'interno delle sale, con una serie di soluzioni d'allestimento ormai comuni, proiezioni di film in *loop* si affiancavano sulle pareti a quadri, dipinti e fotografie. Tuttavia, più che la produzione artistica di Hans Richter o il *display* della mostra nel suo complesso, a interessarci qui è una delle tappe del percorso cronologico tracciato lungo le gallerie del LACMA. Ci soffermeremo infatti sulla sala dedicata alla *Film und foto* (nota anche come *Fifo*), esposizione tenutasi a Stoccarda dal 18 maggio al 7 luglio 1929 con l'obiettivo di fare il punto sui più recenti progressi nel campo della fotografia e del cinema<sup>3</sup>. Se nell'ambito della *Fifo* le due forme espressive si trovavano a essere accomunate in un unico progetto espositivo, in termini di modalità di presentazione esse restavano radicalmente separate. Mentre le fotografie erano appese alle pareti in una serie di sale organizzate secondo un criterio tematico o nazionale, i film furono presentati in una sala cinematografica nel quadro di una rassegna curata da Hans Richter, intitolata *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen (Nemici del cinema oggi – amici del cinema domani)*<sup>4</sup>. Per quanto il contributo di Richter fosse circoscritto all'organizzazione delle proiezioni, i curatori di *Hans Richter: Encounters* hanno riproposto, oltre a proiezioni di spezzoni dei film mostrati nella rassegna, alcune fotografie esposte nelle altre sezioni della *Fifo*, tra cui quelle di Man Ray, del fotografo americano Edward Weston e dell'artista ungherese Moholy-Nagy, presentate più con l'intento di "ricreare lo spirito" dell'esposizione del 1929 che di effettuare una fedele ricostruzione del *display* originale<sup>5</sup>. Accanto ad esse, un ingrandimento a grandezza d'uomo di una foto d'epoca<sup>6</sup> mostrava l'allestimento della sala sovietica della *Fifo*, progettata dall'artista e architetto El Lisitskij. Il rilievo che questa scelta attribuiva alle modalità d'esposizione (e non solo alle opere esposte, come per le altre sezioni) richiama l'attenzione sull'importanza di questa sala nell'ambito della storia dell'*exhibition design*<sup>7</sup>. Vale dunque la pena soffermarsi, seppur brevemente, su di essa.

Nell'allestimento della *Fifo*, Lisitskij aveva sfruttato come superficie di esposizione non solo le pareti, ma anche un sistema di montanti in legno che, andando a comporre una struttura leggera e flessibile, organizzava lo spazio su più piani, in altezza e in profondità. I fotogrammi (nella fotografia sono ben visibili quelli di *La linea generale (Il vecchio e il nuovo)*, concluso da Ejzenštejn nel 1929), trasposti su carta e ingranditi a diverse dimensioni, erano disposti uno dopo l'altro verticalmente, in sequenze che da una parte evocavano la loro disposizione sulla pellicola, dall'altra riproponevano quel procedimento di montaggio che giocava allora un ruolo cruciale nella cinematografia (ma anche nella fotografia) sovietica<sup>8</sup>. Lo spazio concepito da Lisitskij rappresentava inoltre nel quadro della *Fifo* un'eccezione alla netta separazione di cinema e fotografia in termini espositivi, poiché spezzoni di film erano proiettati

## ART & MEDIA FILES

in *loop* all'interno di tre apparecchi simili a dei Mutoscope ma dotati di uno schermo frontale, i quali consentivano la visione di immagini in movimento in piedi e alla luce. È importante sottolineare che, se dispositivi di questo genere sono oggi pervasivi negli spazi espositivi, all'epoca essi costituivano, se non un'eccezione, certamente una presenza maggiormente insolita, più facile da incontrare nelle fiere o nei contesti educativi (cui del resto la *Fifo* è riconducibile) che nel quadro di allestimenti museali.

Ma torniamo alle gallerie del LACMA. Di fronte all'ingrandimento fotografico della sala sovietica, su un tavolo erano disposti tre iPad. Sollevandoli dal loro supporto e muovendoli nello spazio, i visitatori vedevano sullo schermo la sala circostante, cui man mano iniziavano a sovrapporsi una serie di immagini virtuali [fig.1]. Sui dispositivi era infatti installato un browser di realtà aumentata attraverso cui era possibile visualizzare, sovrapposta allo spazio fisico della sala, l'installazione *Hans RichtAR*, realizzata dai media-artisti John Craig Freeman e Will Pappenheimer (<http://www.youtube.com/watch?v=B2xaxwvOEp0>). *Hans RichtAR* riproduceva virtualmente una struttura simile a quella in legno realizzata da Lisitskij, evocando (per quanto solamente dal punto di vista formale) la medesima disposizione verticale di fotogrammi e spezzoni di film. Questi ultimi erano integrati alla struttura principale (e non più dunque negli ingombranti apparecchi) mentre, sganciati da essa, nello spazio si muovevano una serie di forme geometriche e di oggetti che riprendevano motivi iconografici dai film d'avanguardia, come la macchina da presa di *L'uomo con la macchina da presa* (1929) di Dziga Vertov, le forme a spirale di *Anémic Cinéma* (1926) e i *Rotorelief* (1935) di Marcel Duchamp, o ancora l'orologio e la bombetta di *Vormittagsspuk* (Hans Richter, 1927). Ad essi si aggiungeva un *frame* con i volti degli artisti (se anche essi non erano riconoscibili in quanto tali, l'immagine tradiva immediatamente la propria origine contemporanea), che contribuiva a dare all'installazione un taglio ludico su cui torneremo in seguito. In movimento nello spazio vi erano inoltre immagini di film che, come su schermi sospesi, si muovevano in diverse direzioni, ora lateralmente ora venendo incontro all'osservatore, a enfatizzare l'impressione di profondità e tridimensionalità della rappresentazione – con un evidente riferimento a *Rhythmus 21* di Hans Richter (1921), in cui una serie di forme rettangolari e quadrate grigie, nere e bianche si muovono sullo schermo a differenti velocità, avanti e indietro, orizzontalmente e verticalmente, rompendo con lo spazio prospettico e la bidimensionalità del quadro<sup>9</sup>.



Hans RichtAR, Courtesy gli artisti

## ART & MEDIA FILES

Com'è evidente, pur non potendo essere considerata un'applicazione strettamente didattica, e costituendo a tutti gli effetti un'opera autonoma, *Hans RichtAR* risente fortemente dell'occasione per cui è stata realizzata, e senza dubbio alcuni dei richiami alla produzione di Richter, soprattutto sul piano iconografico, sono motivati dal più ampio tema della mostra. Tuttavia risulta meno scontato il rimando alla spazializzazione del cinema messa in atto da Lisitskij nella sala sovietica – per cui, è bene ricordarlo, Richter non ebbe alcun ruolo organizzativo, e nella quale non fu presentato alcun suo film. Prima di soffermarci su tale aspetto, è tuttavia necessario precisare il concetto di “realtà aumentata”.

### **Lo spazio aumentato**

Con “realtà aumentata” (AR) si intende un sistema che “supplements the real world with virtual (computer-generated) objects that appear to coexist in the same space as the real world”<sup>10</sup>. Essa si colloca dunque nella zona intermedia di un ideale *continuum* che va dal reale agli ambienti virtuali<sup>11</sup> e, a differenza di questi ultimi, mantiene la compresenza dello spazio fisico con i livelli di informazione digitale. Pur non limitando il concetto di realtà aumentata a un singolo dispositivo tecnologico, le definizioni di ambito più strettamente tecnico-ingegneristico restringono la sua portata a un preciso insieme di condizioni: “1) Combines real and virtual 2) Interactive in real time 3) Registered in 3-D”<sup>12</sup>.

Per quanto *Hans RichtAR* possieda tutte queste caratteristiche, per comprenderne più a fondo il funzionamento e metterlo in relazione a un più ampio insieme di pratiche artistiche, preferiamo intendere la nozione di realtà aumentata in senso più ampio, mutuando da Lev Manovich il concetto di “spazio aumentato”<sup>13</sup>. L'autore definisce quest'ultimo come uno spazio fisico cui si sovrappongono informazioni multimediali dinamiche, e che si caratterizza come una pratica estetica e culturale piuttosto che come fenomeno tecnologicamente determinato. In questo senso per Manovich diventa possibile (pur non trascurando la specificità del contesto contemporaneo) individuare un legame tra i più recenti sviluppi nell'ambito della AR e le pratiche artistiche che nel corso del XX secolo hanno mirato all'appropriazione dello spazio reale, dalle sperimentazioni delle avanguardie degli anni '20 alle installazioni degli anni '80 e '90.

Come ha sottolineato Christine Ross, che come Manovich svincola il concetto di spazio aumentato dalla specificità della tecnologia digitale, al centro della riflessione sulla realtà aumentata deve essere posto il processo percettivo dello spettatore: ad essere “aumentato” non è lo spazio in sé, quanto piuttosto la percezione e l'esperienza che di esso fa lo spettatore<sup>14</sup>. Se nel caso della realtà aumentata tale esperienza non è necessariamente limitata alla vista, ma può comprendere anche altri sensi<sup>15</sup>, il richiamo all'espansione della percezione sensoriale, alla possibilità di far accedere a un nuovo livello di esperienza, ricorda molto da vicino il ruolo che proprio nel contesto delle avanguardie degli anni '10 e '20 veniva attribuito al cinema (ma anche alla fotografia e agli altri media), ritenuti in grado di estendere la sfera percettiva dell'uomo. Per limitarci ad artisti già menzionati (ma i riferimenti com'è noto potrebbero essere moltissimi altri<sup>16</sup>), basta ricordare la “nuova visione” inseguita da Moholy-Nagy grazie a un nuovo utilizzo della fotografia, o il “cine-occhio” di Vertov, occhio meccanico ritenuto più perfetto rispetto a quello umano.

È dunque possibile individuare anche alla base della ricerca delle avanguardie sullo spazio espositivo la tensione alla creazione di uno spazio in grado di “aumentare” la percezione del visitatore, lasciando emergere un'apprensione di tipo aptico? E ancora, quali sono (al di là del dispositivo tecnologico) le continuità e le rotture di questo tipo di ricerca sullo spazio espositivo con quella sulla realtà aumentata che, quasi un secolo dopo, vi fa esplicito riferimento?

## ART & MEDIA FILES "Lo spazio non esiste solo per gli occhi": gli allestimenti di El Lisitskij

Come abbiamo visto, per la *Fifo* Lisitskij aveva concepito un allestimento in cui la struttura in legno, andando a creare una nuova superficie d'esposizione, suscitava la sensazione di uno spazio in continua espansione, non più limitato a un unico piano. Tale struttura si richiamava con ogni probabilità a quella progettata nel 1924 dall'architetto austriaco Frederick Kiesler per la *Mostra internazionale della nuova tecnica teatrale* di Vienna<sup>17</sup>, e come quest'ultima rivelava la necessità di riscrivere la configurazione dello spazio così come era data dalla rigidità delle quattro pareti, per integrarvi una struttura leggera, mobile e flessibile. Il dispositivo messo a punto da Kiesler era composto da un sistema modulare di supporti orizzontali e verticali di diverse dimensioni, staccati dalle pareti e disposti a griglia, che sorreggevano i modellini e i pannelli espositivi su cui erano appesi fotografie, quadri e schizzi. Nell'allestimento di Kiesler, battezzato "sistema L e T" (*Leger und Träger*)<sup>18</sup>, così come in quello di Lisitskij, traspariva

the will to organize art works within three-dimensional space as a part of a total environment rather than simply to hang them along two-dimensional walls [...]. Liberating the painting from its traditional close relation to the wall allows 'endless' space to flow freely around both the object and its viewer<sup>19</sup>.

Se la struttura espositiva "invadeva" letteralmente lo spazio dello spettatore quasi circondandolo, come scrive Christoph Grunenberg l'installazione di Kiesler (ma, di nuovo, ciò è vero anche per quella di Lisitskij) "encourageait le visiteur à explorer l'espace, à examiner sous différents angles chaque objet exposé, à regarder les œuvres non pas simultanément mais l'une après l'autre [...]. Le spectateur devenait un protagoniste actif évoluant au sein d'une mise en scène élaborée"<sup>20</sup>.



Hans RichtAR, Courtesy gli artisti

## ART & MEDIA FILES

La questione dell'attivazione del visitatore assume dunque un rilievo fondamentale. Tornando a El Lisitskij, già nei suoi precedenti allestimenti l'artista sovietico aveva cercato di rinnovare il rapporto tra lo spazio e gli oggetti esposti, e tra l'esposizione e lo spettatore. Nello *Spazio Proun* (*Prounenraum*), realizzato nel 1923, o nella sala dell'arte astratta del Landesmuseum di Hannover (*Kabinett der Abstrakten*, 1927), la peculiare configurazione dello spazio determinava il venir meno dei punti di riferimento determinati dalla visione prospettica, da cui si originava uno spazio ambiguo che non solo metteva in discussione la posizione lo spettatore *di fronte* ai quadri esposti, ma lo svincolava da un punto di vista unico e da qualsiasi fissità nel posizionamento spaziale<sup>21</sup>. Attraverso un costante gioco tra superficie e profondità, gli allestimenti progettati da Lisitskij tendevano a mettere in discussione le normali abitudini percettive, confondendo, se non addirittura annullando, la distinzione tra percezione aptica e ottica.

Nel *Kabinett der Abstrakten*, ad esempio, l'artista sovietico aveva ricoperto le pareti con un sistema di sottili listelli in acciaio inossidabile posti in rilievo e di diverse colorazioni (bianchi e neri su ciascun lato, grigi sul dorso)<sup>22</sup>, in modo che lo sfondo su cui erano appesi i quadri cambiasse in continuazione con il movimento del visitatore (determinando quella che Lisitskij definì una *dinamica ottica*<sup>23</sup>). Come scrive Maria Gough, questa peculiare configurazione espositiva determinava una complessa relazione tra dimensione visiva e corporea, materialità e immaterialità. Secondo Gough infatti, facendo venir meno i punti di riferimento spaziali attraverso uno sfondo continuamente cangiante, l'allestimento del *Kabinett der Abstrakten* destabilizzava lo spettatore comunicandogli una sensazione di dissolvimento della sua integrità fisica. Ma era proprio questo senso di disorientamento a permettere al visitatore di recuperare quasi paradossalmente il senso della propria corporeità e di sentirsi chiamato in causa direttamente, di diventare pienamente attivo, secondo un principio il cui effetto Gough paragona allo straniamento del teatro brechtiano<sup>24</sup>. Eppure nel *Kabinett der Abstrakten* il visitatore era chiamato in causa in modo anche più esplicito: Lisitskij aveva previsto delle vetrine scorrevoli che egli doveva spostare per vedere i quadri che erano stati sovrapposti gli uni agli altri, ritrovandosi così "costretto fisicamente a discutere con gli oggetti esposti"<sup>25</sup>. Lo spazio espositivo si faceva dunque concreto, abitabile. Come scrisse lo stesso Lisitskij: "Lo spazio non esiste solo per gli occhi, non è un'immagine; lì dentro uno ci vuole vivere"<sup>26</sup>.

L'*exhibition design* di Lisitskij, così come quello di molti artisti e architetti suoi contemporanei<sup>27</sup>, segna dunque un momento fondamentale per il delinearsi di una rinnovata concezione dell'allestimento, in cui si fa strada non solo un inedito sfruttamento dello spazio, ma viene ripensato a fondo il rapporto con il fruitore.

### **"The heightened, weird universe of the iPad": Hans RichtAR**

A questo punto possiamo nuovamente prendere in considerazione *Hans RichtAR*. Come abbiamo visto, se all'origine dell'opera di Freeman e Pappenheimer vi è una precisa (e per alcuni versi vincolante) occasione espositiva, la ricerca sulla realtà aumentata trova nel contesto dell'*exhibition design* degli anni '20 una ricca serie di spunti a partire da cui concepire la configurazione dello spazio attraverso il nuovo dispositivo tecnologico. Secondo uno degli autori, *Hans RichtAR* "re-imagines" l'esposizione di Lisitskij "in response to the emergent technology of our time", con l'obiettivo di partecipare all'invenzione di "a new language for place-based virtual reality"<sup>28</sup>. Se dunque alcuni presupposti alla base del *design* della *Fifo* sembrano trovare un nuovo terreno di applicazione nella realtà aumentata, essi si declinano, come vedremo, in modi per alcuni versi estremamente differenti.

*Hans RichtAR* è visibile attraverso uno dei più comuni browser di realtà aumentata, Layar ([www.layar.com](http://www.layar.com)), che funziona attraverso un sistema di localizzazione GPS, un compasso e un accelerometro. Perché i dati diventino visibili il visitatore deve impugnare e muovere nello spazio un dispositivo mobile, in questo caso un iPad, attraverso cui egli ha una visione "in soggettiva" (si parla a questo proposito di "subjective view augmented reality", in contrasto con l'"objective view augmented reality", in cui l'utente

## ART & MEDIA FILES

vede se stesso interagire con gli elementi virtuali<sup>29</sup>). Per quanto l'accesso alla rappresentazione sia mediato da un dispositivo che si frappone tra essa e lo spettatore, esso appartiene ormai all'esperienza comune al punto da costituire un'estensione del corpo piuttosto che un elemento di rottura percettiva. Inoltre, poiché l'iPad è il mezzo attraverso cui l'osservatore ha accesso alla rappresentazione e nello stesso tempo il sistema che permette il rilevamento della sua posizione per la trasmissione dei dati<sup>30</sup>, come ha sottolineato William Uricchio questo tipo di dispositivo implica di per sé un punto di vista fisso, che corrisponde a quello del soggetto che vede: "we bridge the physical world with a virtual image-space that embodies one point of view: the algorithmically modulated viewing subject"<sup>31</sup>.

Tuttavia, pur non uscendo da tale paradigma, *Hans RichtAR* mira a frantumare questa fissità a livello della rappresentazione, ricorrendo alla scomposizione dei piani e alla spazializzazione del montaggio delle immagini, modellati sul *design* di Lisitskij, così come all'inserimento di elementi figurativi e di schermi che fluttuano nello spazio in tutte le direzioni e senza alcuna coordinata stabile, ma anche alla rapida successione delle immagini su questi ultimi, la quale somiglia più all'effetto di *flicker* ampiamente sfruttato nel cinema sperimentale che a un procedimento di montaggio accostabile a quello sovietico presentato alla *Fifo*.

Se dunque il movimento all'interno dello spazio virtuale va a sommarsi a quello dello spettatore nello spazio reale, egli avrà la sensazione di trovarsi immerso in uno spazio complesso e dinamico, in cui in definitiva reale e virtuale diventano indistinguibili [fig.2]. *Hans RichtAR* sembra così voler tendere a quello che è l'obiettivo della realtà aumentata stessa, quantomeno dal punto di vista tecnico: "Ideally, it would appear to the user that the virtual and real objects coexisted in the same space"<sup>32</sup>.

In questo quadro il cinema, svincolato dal dispositivo "classico" schermo/sala/proiezione (come già nella sala sovietica, dove esso veniva rimesso in questione), diventa da una parte un repertorio iconografico cui si attinge mirando a un'immediata riconoscibilità da parte dello spettatore (come abbiamo visto funzionale all'aspetto didattico dell'esposizione), dall'altra un serbatoio di sperimentazioni sul rapporto tra spazio (ma anche tempo) e movimento, quadro e profondità, attraverso cui costruire uno "spazio aumentato" non solo dal punto di vista tecnologico, ma letteralmente in grado di rendere più complessa la percezione dell'osservatore. Il quale può arrivare a non sapere più se ciò che lo circonda è reale o virtuale, venendo letteralmente destabilizzato, come rivela il commento di una visitatrice:

I felt a lost sense of space and gravity as I saw the world around me through the heightened, weird universe of the iPad. [...] I walked away from that point slightly dizzy, expecting to have a sphere throttle toward me at any moment, and nearly walked straight into a movie screen where giant black squares were zooming in and out of the frame at alarming speeds to quiet, dissonant music<sup>33</sup>.

Eppure siamo sicuri che tale spiazzamento sia dello stesso segno di quello che mirava a ottenere Lisitskij? Ci sembra piuttosto che esso chiami, più che a riflettere sulla configurazione e sul significato dell'esposizione, a esperire il piacere di esplorare lo spazio circostante lasciandosene quasi investire, con un tipo di ricezione dai tratti decisamente più ludici che critici.

### Conclusioni

Come abbiamo visto, lungi dalla pretesa di fornire una fedele "ricostruzione virtuale" della sala sovietica, né tantomeno di attuarne pienamente alcuni dei presupposti grazie alla nuova tecnologia, *Hans RichtAR* propone una rilettura dell'allestimento di Lisitskij che ne declina alcuni dei tratti in chiave ludica. Per quanto il recupero che Freeman e Pappenheimer compiono del contesto di cui fanno parte Richter e Lisitskij sia in parte dettato da ragioni esterne, *Hans RichtAR* dimostra come le sperimentazioni artistiche

## ART & MEDIA FILES

e cinematografiche delle avanguardie del primo '900 acquisiscano particolare rilievo nello scenario contemporaneo. Se dunque, come ha sottolineato Christine Ross, la produzione artistica in realtà aumentata intrattiene una relazione privilegiata con le pratiche installative così come si sono sviluppate a partire dagli anni '70, e può proficuamente essere messa in relazione a esse<sup>34</sup>, si rivela estremamente produttivo estendere il raggio della ricerca al contesto degli anni '20 che si è qui, pur brevemente, tratteggiato, in cui insieme a una rinnovata concezione del ruolo dell'arte (chiamata a consolidare il proprio legame con la vita quotidiana), si faceva strada un ripensamento della configurazione dello spazio (non soltanto) espositivo, così come del dispositivo cinematografico e più in generale della posizione cinema nel contesto delle arti. Un ampliamento ricco di implicazioni non solo per una ricerca che abbia come oggetto la realtà aumentata, ma in senso più ampio quel vasto e composito terreno della creazione artistica contemporanea in cui arte, cinema e questioni espositive si intrecciano inscindibilmente.

Elisa Mandelli

### Note

1. La realtà aumentata consente di sovrapporre e integrare allo spazio reale immagini e contenuti virtuali. Per una discussione del concetto di realtà aumentata si veda oltre in questo stesso contributo.
2. A cura di Philippe-Alain Michaud e Timothy O. Benson, LACMA, 5 maggio-2 settembre 2013.
3. Il catalogo della *Fifo* (1929) è stato ristampato nel 1979 a cura di Klaus Steinorth, con il titolo *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto: Stuttgart, 1929* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stoccarda, 1979). Sulla *Fifo* si veda almeno Ute Eskildsen, Jan-Christopher Horak (a cura di), *Film und Foto der zwanziger Jahre: Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung "Film und Foto" 1929*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1979.
4. La rassegna si tenne dal 13 al 26 giugno 1929, e rappresenta la prima grande retrospettiva dell'avanguardia degli anni '20, seguita pochi mesi dopo, nel settembre 1929, dal *Primo congresso del cinema indipendente* a La Sarraz. Una ricostruzione del programma, che includeva film dello stesso Richter, di Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Sergej Ejzenštejn, Dziga Vertov, René Clair, Fernand Léger e Charlie Chaplin, si trova in Ute Eskildsen, Jan-Christopher Horak (a cura di), *op.cit.*, pp. 198-201.
5. Come scrive l'assistente curatore Frauke Josenhans sul blog del Lacma: "We were inspired by the original display of art in the 1929 *FiFo* exhibition and took the challenge not to recreate it, but to convey the spirit of it". Cfr. <<http://lacma.wordpress.com/2013/08/06/fifo/>> (ultima consultazione 8 gennaio 2014). Salvo diversa indicazione la data di ultima consultazione delle fonti online citate è l'8 gennaio 2014.
6. I due documenti fotografici rimasti dell'allestimento della sala sovietica della *Fifo* sono conservati al Getty Research Institute di Los Angeles e riprodotti in Sophie Lisitskij-Küppers (a cura di), *El Lisitskij. Pittore, architetto, tipografo, fotografo. Ricordi, lettere, scritti* (1967), Editori riuniti, Roma 1992, tavola 210 e 211.
7. Sull'importanza delle innovazioni nell'*exhibition design* sviluppatasi a partire dagli anni '20, cfr. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1998.
8. Sul modo in cui le modalità espositive della sala sovietica riscrivono il dispositivo cinematografico si veda il fondamentale contributo di François Albera, *Les Passages entre les arts. Cinéma, architecture, peinture, sculpture*, in Jean-Christophe Royoux (a cura di), *Qu'est-ce que l'art au 20e siècle*, Fondation Cartier-Ensa, Jouy-en-Josas -Paris 1992, pp. 17-35.
9. Per una lettura dello spazio filmico di *Rhythmus 21* come "composizione architettonica", che aprirebbe la strada per la ri-spazializzazione del film compiuta dall'*expanded cinema*, si rimanda a Philippe-Alain Michaud, "Toward the Fourth Dimension: *Rhythmus 21* and the Genesis of Filmic Abstraction", in Timothy

## ART & MEDIA FILES

- O. Benson (a cura di), *Hans Richter: Encounters*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2013.
10. Ronald Azuma et al., "Recent Advances in Augmented Reality", *IEEE Computer Graphics and Applications*, vol. 21, no. 6 (2001), pp. 34-47, p. 34.
11. Cfr. Paul Milgram, Haruo Takemura et al., "Augmented Reality: A Class of Displays on the Reality-Virtuality Continuum", in *Proceedings of the SPIE Conference on Telemicroscopy and Telepresence Technologies*, vol. 2351 (1994), pp. 282-292.
12. Ronald Azuma, "A Survey of Augmented Reality", *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, vol. 6, n. 4 (1997), pp. 355-385, disponibile online all'indirizzo <<http://www.cs.unc.edu/~azuma/ARpresence.pdf>>.
13. Lev Manovich, "The Poetics of Augmented Space", in John T. Caldwell, Anna Everett (a cura di), *New Media: Theories and Practices of Digitextuality*, London, Routledge, 2003, pp. 75-92, disponibile online all'indirizzo <[http://www.manovich.net/DOCS/Augmented\\_2005.doc](http://www.manovich.net/DOCS/Augmented_2005.doc)>.
14. Christine Ross, "Spatial Poetics: The (Non) Destination of Augmented Reality Art (Part I)", *Afterimage*, vol. 38, n. 2 (2010), pp. 19-24, p. 19.
15. Cfr. Ronald Azuma et al., *op. cit.*, p. 34.
16. Cfr. Alberto Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 1998 e Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.<sup>17</sup>
17. Cfr. Ulrich Pohlmann, *El Lissitzky's Exhibition Design: The Influence of His Work in Germany, Italy, and the United States, 1923-1943*, in Margarita Tupitsyn, (a cura di), *El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet*, New Haven/Hanover, Yale University Press/Sprengel Museum, 1999, p. 52-64, p. 56. Entrambi gli allestimenti si rifacevano un'ideale costruttivista di funzionalità.
18. Cfr. Friedrich Kiesler, "Ausstellungssystem Leger und Träger", *De Stijl*, vol. 6, n. 10-11 (1925), p. 138-141.
19. Dieter Bogner, "Staging Works of Art. Frederick Kiesler's Exhibition Design 1924-1957", in Susan Davidson, Philip Rylands (a cura di), *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: the story of Art of this century*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2004, pp. 35-49, p. 36.
20. Cristoph Grunenberg, *Espaces spectaculaires: l'art de l'installation selon Frederick Kiesler*, in Chantal Béret (a cura di), *Frederick Kiesler: artiste-architecte*, Centre Georges Pompidou, Paris 1996, pp. 103-113, p. 103.
21. Secondo una ricerca che egli aveva condotto innanzitutto in pittura. Cfr. Yves-Alain Bois, "El Lissitzky: Radical Reversibility", *Art in America*, vol. 76, n. 4 (1988), pp. 161-181.
22. Cfr. Sophie Lisitskij-Küppers (a cura di), *op. cit.*, tavole 189-194. Una ricostruzione del *Kabinett der Abstrakten* si trova nella collezione permanente dello Sprengel Museum di Hannover.
23. "Optische Dynamik". Cfr. El Lisitskij, *Ambienti per mostre*, in Sophie Lisitskij-Küppers (a cura di), *op. cit.*, pp. 355-356, p. 355.
24. Maria Gough, "Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsräume*", in Nancy Perloff, Brian Reed (a cura di), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2003, pp. 77-125.
25. El Lisitskij, *op. cit.*, p. 356.
26. El Lisitskij, *Ambiente dei Proun*, in Sophie Lisitskij-Küppers (a cura di), *op. cit.*, p. 354.
27. Per cui si vedano Mary Anne Staniszewski, *op. cit.* e Olivier Lugon, "Dynamic Paths of Thought. Exhibition Design, Photography and Circulation in the Work of Herbert Bayer", in François Albera, Maria Tortajada (a cura di), *Cinema Beyond Film: Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010, pp. 117-144.
28. John Craig Freeman, <<http://johncraigfreeman.wordpress.com/2013/05/02/hans-richter-lacma/>>.
29. Cfr. Alan B. Craig, *Understanding Augmented Reality: Concepts and Applications*, Elsevier-Morgan Kaufmann, Waltham (MA) 2013, pp. 203-205.
30. Come scrive Manovich, "the delivery of information to users in space, and the extraction of information about those users, are closely connected. Thus, *augmented space is also monitored space*".

## ART & MEDIA FILES

Lev Manovich, *op. cit.*

31. William Uricchio, "The algorithmic turn: photosynth, augmented reality and the changing implications of the image", in *Visual Studies*, vol. 26, n. 1 (2011), pp. 25-35, p. 32.

32. Ronald T. Azuma, "A Survey of Augmented Reality", *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, vol. 6, n. 4 (1997), pp. 355-385.

33. Amy K. Spain, *Geometric Psychotropic: Hans Richter at LACMA*, <<http://art-nerd.com/losangeles/geometric-psychotropic-hans-richter-at-lacma/>>.

34. Cfr. Christine Ross, "The projective shift between installation art and new media art: from distantiation to connectivity", in Tamara Trodd (a cura di), *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*, Manchester University Press, Manchester/New York 2011, pp. 184-205.

## ART & MEDIA FILES **Spot.us: A Case-Study of A New Business Model for News and its Implications for Journalists**

This paper looks at crowdfunded journalism, one of the newest alternatives for funding the news during a time when traditional journalism in the U.S. is facing an economic crisis. Here, we examine the case study of Spot.us, the first crowdfunded online site specifically dedicated to news. This paper focuses on the implications of this new business model for journalists who have been able to use it for their work. A qualitative interview approach was used to garner empirical evidence about crowdfunding. The context for this work is situated within the changes to flexible labor as described by David Harvey.

She became known by mainstream media outlets and journalism blogs as the “Garbage Girl,” and Laura Hoshaw said she didn’t have a problem with the moniker<sup>1</sup>. Hoshaw’s pitch to the online, crowdfunded journalism organization Spot.us was for \$10,000. Her goal was to pay for a trip on a boat to investigate a large patch of “garbage” the size of Texas in the Pacific Ocean.

Hoshaw’s efforts on Spot.us to raise money online for her reporting got a boost from a column by the public editor of the *New York Times*, Clark Hoyt<sup>2</sup>, who noted that her efforts were part of a new way to create “stream of money” for embattled news organizations. Donations flowed in to Hoshaw, and her story appeared in *The Times*.

At a time when the traditional news industry in the U.S., the U.K., and across much of Western Europe faces serious challenges, many are looking for new business models for news<sup>3</sup>. Crowdfunded journalism is one such new model. Spot.us, the first entry into online crowdfunded news, acts as a platform that connects journalists’ pitches, or story ideas, with a larger public. Spot.us’s model was seen as so groundbreaking that in 2008, it was a winner of the prestigious Knight News Challenge, a five-year \$25-million contest to fund news innovation. Most discussions of new business models have taken place at the macro-level, addressing how the news industry might be transformed, this paper dials back some of the conversation about new news business models to focus on a more micro-level analysis. This paper specifically considers the journalists who have successfully used crowdfunding in order to understand the strategies, opportunities and challenges they face. The paper explores the following questions: When crowdfunding (via Spot.us) works, how does it affect the labor processes of journalists? How do journalists understand the new dynamics of the market for crowdfunded work and their professional identities?

### ***Crying out for New Business Models***

Most of the thinking about new business models focuses on trying to find a more robust way for traditional models of news-gathering to survive such as through subsidies, non-profit models, paywalls for access to news sites and endowments. However, Spot.us is different. Founder Dave Cohn draws inspiration from Obama’s model of crowdfunding, where many small donors came together online to fund more than half of his campaign with donations of under \$200 each<sup>4</sup>. Crowdfunding is a variant of crowdsourcing, where “instead of raising the money from a very small group of sophisticated investors, the idea of crowdfunding is to *obtain it from a large audience* (the ‘crowd’), where each individual will provide a very small amount”<sup>5</sup>. Popular online models elsewhere include Kickstarter, often used for creative projects, and Kiva, used for small NGO efforts. But Spot.us was the first news venture into this model. To be clear: crowdfunding is getting small payments from a wide distribution of people, many of whom may not donate.

## ART & MEDIA FILES

### Professionalism, Post-Fordism and Spot.us

From a theoretical vantage, Spot.us provides an entry-point to consider the relationship between work and professional identity; the market for journalism is weak and when journalists have to think about their own roles perceptions as they navigate this uncertain environment.

One way to look at these changes is within a much broader context about changes in post-modernity and the resulting transformations in labor conditions as a whole. In what Harvey<sup>6</sup> has described as the “post-Fordist” world, workers have an unsteady income because traditional institutions are no longer bulwarks of capitalist certainty. In a Fordist world, workers were paid a living wage through which they could then participate in the excesses produced by the market.

But in a post-Fordist economy, companies (and the larger institutions they represent) are destabilized. We see, for instance, the gradual erosion of the manufacturing sector in the West. There is increased flexibility in the labor process, labor markets, products and patterns of consumption. For journalism, we see some of these changes taking place on a grand scale. Flows of capital to media organizations are no longer secure, especially as readers flock online and revenue streams dry up. The result for the individual laborer, as Sennett<sup>7</sup> also explains, is profound. More and more people are flexible workers, with jobs that have variable hours and paychecks. They are unattached to traditional companies. Large numbers of journalists working for traditional news organizations can no longer rely on their newsroom for a secure job. In the digital age, more and more journalists work outside the traditional system and structure of the large news organizations, in part thanks to expansion of the networked public sphere<sup>8</sup>. This is the case for Spot.us.

#### **Spot.us**

Spot.us was founded in 2008 when David Cohn won the first Knight News Challenge, though as of today it is part of the American Public Media, a U.S. public radio network. By June 2011, Spot.us has produced approximately 200 stories and raised \$243,000 for journalism. It has generated stories that have appeared in *The New York Times*, *Miller-McCune*, *McSweeney's* and many alternative weeklies and local nonprofit news outlets and currently has 105 publishing partners. The Spot.us site can be viewed from two perspectives: as a reporter and as a reader and/or potential donor. A reporter looking to pitch a story on the site must fill out a brief profile listing their background and their story idea/pitch. The reader or donor may use the site for news and learn about stories they might be interested in seeing by making small contributions, which may be funded either through taking surveys or through small donations.

So far there have been over 11,000 contributors to stories.

Spot.us provided us with a dataset with pitch headlines that contained 106 pitches in total submitted by 83 unique reporters from the period of October 2008 to March 2010. Out of the 106 pitches, 47 reached their fundraising targets. Out of the 83 unique reporters, 37 reached their fundraising targets for the first pitch they ever put up on Spot.us. From the 37 journalists who reached their fundraising targets, we found 34 working e-mail addresses or Twitter handles, and these reporters were then e-mailed with an interview request. Twenty-two reporters agreed to interviews. Participants are only identified here by the date of their interview<sup>9</sup>.

Our focus here is on the people who were able to successfully use the crowdfunding method and their experiences with this new business model.

Semi-structured qualitative interviews were conducted. Questions were adapted as interviews continued, based on the grounded theory method of qualitative interviewing<sup>10</sup>. A qualitative thematic analysis was conducted to find common themes, which were organized into broader categories<sup>11</sup>, such as opportunities, strategies for funding, and difficulties with Spot.us.

## ART & MEDIA FILES **FINDINGS. Doing Something New and Getting The Funds**

One of the most optimistic trends observed in the data was the fact that that many journalists felt that Spot.us provided them with the opportunity to write stories that other news organizations were not interested in funding. As a result, they could touch on topics that were not being covered by mainstream media but were still interesting enough to the Spot.us community of readers.

For instance, one veteran, but part-time, freelance journalist from California noted: “Generally I am doing stories on Spot.us that the *L.A. Times* isn’t interested in doing. [...] If they wanted to do it they would do it themselves. [...] They don’t cover South L.A., much less poor people or African Americans”<sup>12</sup>. Here, this journalist is raising a critique about mainstream institutions, but the comments also reveal how this news would not have been possible without crowdfunding.

As a corollary to this new market for stories, Spot.us also provides a new entry point for many journalists to get started on their careers. Since anyone can be a Spot.us reporter, the public gets to decide on whether a journalist’s qualifications merit their donation. As a result, some people have found that Spot.us is an entry point to a more regular stream of freelance jobs. One journalist explained, “I didn’t have a huge amount of regular gigs, and Spot.us was available to get me a word of mouth reputation. [...] It is a good place to get started professionally”<sup>13</sup>.

The hope is still the traditional freelance model. Nonetheless, these findings speak to the openness created by this new model. The flexible worker choose his or her own stories without worrying about a newsroom’s editorial priorities, and he or she can have a shot at attracting public support regardless of prior journalism experience.

One of the challenges Spot.us journalists faced was asking for money to get their stories funded. For many, this meant putting time that they would have spent reporting the story (or pursuing other stories at the same time) into fundraising. Journalists said they didn’t like asking for funds for three reasons: first because it wasn’t what they saw as their jobs, second because some saw it as having unintended ethical consequences, and third, because they felt guilty about tapping out their social networks to raise funds. Journalists said they were frustrated by the prospects of getting cash from individuals for their stories. A junior journalist put it this way, “It’s a little like pan handling,” and it “feels very desperate [to have to do this]”<sup>14</sup>. A veteran journalist said: “I don’t want to go out and campaign to write a story. [...] That’s a pain in my ass and not what I want to do. I am a journalist not a fundraiser [...] but what choice do you have in the current milieu?”<sup>15</sup>. Other journalists underestimated how much time fundraising would take. Second, many journalists were disinclined to think of themselves as so directly connected to the business end of their work product. A more senior journalist put it this way, “[Asking for money] was the awkward part of it for me. [...] There were supporter comments that went with each donation. If someone’s interested, I don’t want to know what side of the issue they are on”<sup>16</sup>.

Therefore, getting funded reveals a number of important findings. First, journalists feel like fundraising is both uncomfortable and not what they expected to be doing as journalists. Second, fundraising makes journalists directly aware of who their donors are, and as a result, makes them especially on guard about potential ethical breaches that could result from appealing to donor interest.

The labor process is more open in crowdfunding, but it also demands new types of skills. Journalists are “reskilling” for this crowdfunded model, learning how to fundraise and how to promote their stories to the public before they are written—though at this point, for many, fundraising stops at their social networks. As a result, the market certainly leaves them vulnerable as flexible laborers not to traditional organizations but perhaps to something more fickle: the generosity of their friends, their social media networks, and the interests of Spot.US readers.

## ART & *Setting the Price* MEDIA FILES

One of the adjustments journalists had to make was how to calculate just how much their labor was worth. Notably, Spot.us standards are not calculated the way most freelance wages are — which are per word — as Spot.us tries to give reporters a guideline for fundraising time as well. Traditional rates are based on output per word, and don't take into account reporting. Based on our findings, it seems that the different methods for calculating rates meant that most journalists did not feel that Spot.us had compensated them as a traditional employer might have.

Some journalists said they had not taken into account the work that would go into promoting the story in addition to the reporting when they set a story price.

One journalist explained how he figured out his rate: He calculated the barebones for flights, hotels, gas, and an hourly rate. An experienced freelancer, he noted that he depended on this kind of income to pay his rent, and he was really asking the minimum he could for the story. Initially, he did not get many donors at all for his \$4,000 pitch, but he was able to use Spot.us to attract the attention of a major magazine, which then funded the story<sup>17</sup>. Another less experienced journalist said that that calculations about transportation and costs of reporting never entered into her fundraising goal, just what she was hoping to earn — “but I probably should be thinking about that”<sup>18</sup>. This means that unlike traditional freelance contracts, where these costs would be expensed, they may unintentionally be borne by the reporter.

In fact, the market was perhaps even more unstable for journalists via crowdfunding. As one journalist put it, “I asked for what I might have expected for funding in the old economy — a dollar a word— but I reduced my expectations quite a bit”<sup>19</sup>. This comment reflects that this journalist was unable to get the kind of support that she would get even in a traditional freelance market from crowdfunding. These fundraising concerns could be explained by a number of factors: that journalists are not efficient at harnessing funds; that journalists simply haven't figured out how to balance fundraising into their traditional work practices; or that crowdfunding simply doesn't pay enough, regardless. Crowdfunding was never intended to be the entire solution to the problem of funding the news. Nor was it intended to be a single supplement for a freelancer's income. These journalists may be frustrated because now that they have to work perhaps even harder to get money for these stories. But Spot.us is supposed to function as an alternative marketplace, and the experiences of these journalists suggests that although Spot.us facilitates a new marketplace for stories, in the eyes of many journalists interviewed, the price the public is willing to pay is much lower than what traditional institutions pay for newswork. Thus, journalists might get into a difficult position as they struggle to figure out an appropriate price to charge for their labor: They might price their stories based on a figure that is likely to get funded versus the costs of their labor.

### ***Crowdfunding and the Post-Fordist Economy Reconsidered***

Crowdfunding through the case of Spot.us illustrates the vagaries of being a flexible worker in a post-Fordist world. There are ways in which putting a pitch up on Spot.us gives journalists both more and less control over their own fate. On one hand, journalists can pitch stories that they really want to do — stories that do not have to go through the traditional gatekeeping of a mainstream news organization. This is freeing and allows journalists the flexibility to make choices about what to cover and how to cover it. The journalist can choose how much reporting to share with the public and how much to engage with potential donors.

On the other hand, journalists have a lot less control over their own work conditions. Journalists can set the price for their work, but there is no guarantee that they will be able to raise the money.

In the past, there was a flat no from an editor, and the journalist moved on, but now there is considerable ambiguity about whether a story will get published — a decision left up to the whims of the public.

## ART & MEDIA FILES

Journalists rely on their own networks across social media hoping for funding or an e-mail from Spot.us pumping the story, and so they may be working on the story without any assurance that they'll be fully compensated for their work. Similarly, journalists have to be directly engaged as fundraisers, selling their work. This reskilling is indicative of the challenges of a post-Fordist economy, but for many journalists, these new responsibilities are uncomfortable. They represent a distinct shift from the way that journalism has, in their minds, always been done — and represents a “new milieu” where more work is required for mere survival.

Crowdfunding is an important business model for us to understand, especially though its pioneering iteration with Spot.us. It teases out some of the difficulties of working as a journalist unaffiliated with a large institution at this time. And, significantly, looking at how journalists experience new business models brings some grounding and perspective to the much larger macro-level debate over the future of journalism. Crowdfunding is an alternative that has great potential, but journalists must learn to adapt to the new dynamics it demands of their work practices and their expectations.

### ***The Future of Crowdfunding***

The future of crowdfunding remains hazy. Spot.us was acquired by American Public Media, one of the public radio broadcasting networks in the US. So far, we have seen only a few examples of robust a crowdfunded site to scale that has been able to generate sufficient micropayments for news alone. We know less about why readers choose to fund stories. Two initial studies by Jian and Usher<sup>20</sup> as well as Aitamurto<sup>21</sup> suggested a few reasons why. Jian and Usher found that readers were more likely to support news that told them more consumer-related information; information about their daily lives rather than information about news and politics. This, though, told us what kind of information they might fund and less about donor motivations. Aitamurto's small sample of donors suggested that donors feel personally invested in stories, interested in the reporters, and interested in the topic. But we don't know whether this will translate on scalable initiatives.

Andrew Sullivan, a British-born well-known U.S. politics pundit, tried to make his site *The Dish* sustainable through micropayments from readers. Paul Farhi<sup>22</sup>, a Washington Post reporter, explained the experiment: “In effect, Sullivan established a “tip jar” format, with readers volunteering to pay him \$19.95 a year.” This is not a subscription because it is not required to access the content; there is no paywall; instead, Sullivan is relying on a series of crowd payments from fans with the hope that it will support his site. Sullivan notably does not take any advertising at this point and *just* takes this form of funding. However, Farhi hypothesizes that Sullivan's brand of assertive writing and commentary — and moreover, his personal brand—has made it such that he may be able to sustain his work. Sullivan has enough name recognition to prompt people to pay for his content simply because they like him and want to keep reading him, and do not want him to fail. Other prominent bloggers have not generally followed this model. So far, he has gotten 34,000 subscriptions and raised closed to a million dollars.

Much closer to the Spot.us funding model is Beacon. This site is a clearing house for journalists who may then write for any outlet. Beacon is premised on the idea that “loyal readers will pay for writers they like”<sup>23</sup>. Beaconreader.com says “Fund one writer for \$5 a month, get access to every story on Beacon”. The idea is that one can fund a single writer with a small donation, helping to pay both for reporting costs and living costs. Beacon, which has tried to amass a staff of talented writers, will make Beacon a clearing house for what these writers produce in one central place. Recently, they have made it possible to fund particular projects through small amounts. Some of these projects are small journalism non-profits simply hoping to get off the ground. The hope is that through a combination of small payments from ordinary people who believe in this work, the sites will be able to marshal this crowd funding with grants, corporate sponsorships, and other efforts.

## ART & MEDIA FILES

The issue with all of these sites is scale. Are there enough donors to support the activities of making journalism? As we noted here, these journalists are not nearly making enough money for the hours that they work. Some of them are very highly skilled at what they do. Paying for the project and paying for a living wage may not be possible unless you are a recognizable name with a wide readership like Sullivan. And as we have seen, crowdfunded sites tend to also be an open space for new journalists to try out their skills and learn. As a result, it may be that these journalists might have difficulty attracting donors because of their lack of name recognition. Beacon promises to have experienced journalists working for them, but the question remains that if these journalists are so well-known, why might they need Beacon? Thus, from what we have learned, crowdfunding is only one way to think about journalism's new business model. We have to think about the opportunities and the challenges when it comes to funding journalism in new ways. For one, we need to question the sustainability of a piece-by-piece payment system. Going back to a supply of donors may be difficult story after story, no matter how much the journalist is liked or admired. Getting paid a sufficient amount for effort may not be possible or sustainable for the journalist to do this kind of work. Attracting experienced journalists may be difficult, though given the uncertainty of the traditional journalism economy, this may be one small measure. The future remains to be seen about whether crowdfunding can be scalable across a variety of contexts. Regardless, we must consider the professional identity and the effects on labor conditions for the journalists.

Nikki Usher

### End Notes

1. Personal communication, 11 May 2011.
2. Clark Hoyt, "One Newspaper, Many Checkbooks", *The New York Times*. 18 July, 2009. Cfr. <<http://www.nytimes.com/2009/07/19/opinion/19pubed.html>> (last access: 16 March 2014).
3. Cfr. David A.L. Levy, Rasmus Kleis Nielsen, (eds), *The Changing Business of Journalism and its Implications for Democracy*, The Reuters Institute for the Study of Journalism, Oxford, 2010; Jeff Kaye, Stephen Quinn, *Funding Journalism in the Digital Age: Business Models, Strategies, Issues*, Peter Lang, New York, 2010; Megan Garber, "Trash Compactor: The NYT's 'Pacific garbage patch' story: a Spot.us 'deliverable' that doesn't quite deliver". *Columbia Journalism Review*, 10 November, 2009. <[http://www.cjr.org/the\\_news\\_frontier/trash\\_compactor.php?page=all](http://www.cjr.org/the_news_frontier/trash_compactor.php?page=all)> (last access: 16 March 2014).
4. Michael Isikoff, "Controversy Over Obama's Small Donors", 3 October 2008, *Newsweek*.
5. Paul Belleflamme, Thomas Lambert, Armin Schwiendbacher, "Crowdfunding: Tapping the Right Crowd", *Journal of Business Venturing*, Forthcoming; CORE Discussion Paper No. 2011/32, p. 2. Available at SSRN: <<http://ssrn.com/abstract=1578175>> (last access: 16 March 2014).
6. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*, Wiley-Blackwell, Malden 1991.
7. Richard Sennet, *The Cultures of the New Capitalism*, Yale, New Haven 2006.
8. Yochai Benkler, *The Wealth of Network: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, Yale University Press, Yale 2006.
9. With the exception of Hoshaw, who agreed to be identified and is now a public name associated with the project.
10. David Silverman (ed.), *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*, Sage, Thousand Oaks 2004.
11. Robert S. Weiss, *Learning from Strangers: The Art and Method of Qualitative Interview Studies*, The Free Press, New York 1994.
12. Personal communication, 5 April 2011.

## ART & MEDIA FILES

13. Personal communication, 25 March 2011a.
14. Personal communication, 24 March 2011 b.
15. Personal communication 25 March, 2011b.
16. Personal communication, 23 May 2011.
17. Personal communication, 24 March 2011.
18. Personal communication, 24 March 2011b.
19. Personal communication, 11 April 2011.
20. Lian Jian and Nikki Usher, "Crowd-funded Journalism", *The Journal of Computer-Mediated Communication*, 19(2), 155-170, 2014. <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jcc4.12051/abstract>> (last access: 14 March 2014).
21. Tanja Aitamurto, "The impact of crowdfunding on journalism: Case study of Spot.us, a platform for community-funded reporting", *Journalism Practice*, 1-17, 2011.
- 22 Paul Farhi, "Andrew Sullivan Recounts the Dish's struggles as journalist-entrepreneurs follow his lead", *The Washington Post*, January 23, 2014.<[http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/can-andrew-sullivan-keep-daily-dish-a-float/2014/01/23/3f850c48-83ab-11e3-8099-9181471f7aaf\\_story.html](http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/can-andrew-sullivan-keep-daily-dish-a-float/2014/01/23/3f850c48-83ab-11e3-8099-9181471f7aaf_story.html)>(last access: 14 March 2014).
23. Caroline O'Donovan, "Turn your followers into gold: Beacon might not be the Netflix of journalism, but it might help you make rent", *Nieman Journalism Lab*, September 23, 2013. <<http://www.niemanlab.org/2013/09/turn-your-followers-into-gold-beacon-wont-be-the-netflix-of-journalism-but-it-might-help-you-make-rent/>>( last access: 14 March 2014).

ART & MEDIA FILES **Can revolution be crowd sourced?  
Voicing discontent and building political participation through  
Indie Go Go campaigns**

Relying on the snowball effect inherent to the web as a network provided with “power of cumulative connections”<sup>1</sup> and unrivalled outreach potential to connect online and offline communities, many grassroots movements of our recent times have been self-producing documentary material on the ground. On the one hand, the process of documenting events that were witnessed in real time has contributed to increasing political the visibility of the movements. On the other hand, the act of spreading of the message through the web during dramatic political changes and upheavals has opened new communication avenues between activists and other less immediately engaged Internet users, merging communication techniques in unexpected ways. As testified by 2009 Green revolution Iranian protesters, through 2011 Arab Spring activists as well people in Spain and in Greece, to those involved in world-wide Occupy movement and recent Turkish protests, people have been using Internet tools, open source softwares and social media to spread their own messages across the world in order to create a space for connecting people in a new, horizontal, global, leaderless way<sup>2</sup> On the one side, voicing discontent techniques have been developing themselves in relation to the global context where political struggles were resonating. On the other side, they have been shaping up their own functioning modes in relation to the ever evolving web connection nodes as a way to increase their outreach scope on people and networks.

Departing from this set of preliminary considerations, I would like to analyse the characters and functioning modes of a new communication landscape where the practice of voicing discontent is immediately connected to the participation building moment as well as the fundraising phase. The continuity among the oppositional/propositional moment, the spreading of the message and the financing of the cause traces the borders of a new territory where media distribution models, political practices and advertising techniques are potentially overlapping and sharing common grounds. This process is testified by the very recent emergence of various crowdfunding initiatives<sup>3</sup> which are starting to be used as platforms to gather people around political issues as well as to collect funds for political events and groups. The continuity between the moment of participation building and the funds collection is particularly evident in the case I would like to analyse: the crowd funding campaign set up in Spring 2013 by some Turkish protesters, only three days after the protest had started fuelling the streets of Istanbul. The purpose of the campaign was at the beginning to help fund a full page advert on the New York Times in order to get the story known outside of the country. The actual results of the campaign (<http://www.indiegogo.com/projects/full-page-ad-for-turkish-democracy-in-action>) have massively outweighed the initial project, raising interesting questions related to contemporary interplays between traditional and new media<sup>4</sup>.

In the light of the Couldry’s concept of “media practices” as “open-ended range of practices focussed directly or indirectly on media”<sup>5</sup>. I would like to analyse this crowdfunding campaign’s case study as a specific kind of media process which needs to be understood within the ecology it develops in. The media process, a combination between the role of media and their relationship to the web of cultural phenomena with the form taken in the articulation made by specific individuals or in the context of local experiences, is a social experience and it needs an ethnographic approach in order to be understood. I therefore would like to describe it first and then argue, following Gerbaudo’s theory, that the whole question related to new forms of visibility circulation within the networks needs to be framed in terms of specific visibility regimes which are responsible for creating networks that are embracing both online and offline spaces, like the crowdfunding campaign we are analysing. In this process of re-territorialisation of the media processes, as displayed by crowd funding campaign like this one, new forms of power relationships are getting formed and new message geometries are getting designed, reshaping the traditional relationship between crowd and platforms in crowd funding campaigns.

## ART & MEDIA FILES

### *A revolutionary crowdfunding campaign*

To get in the heart of the question, let's take a step into 2013 Turkey. While thousands of people were marching across Turkey, building a spontaneous and progressively radical protest against Erdogan's authoritarian regime and getting an extremely violent and repressive response from the government, three New York-based members of "Occupy Gezi" set up a fundings collection on the well-known Indie Go Go crowd funding platform. In just a few days the campaign was able to mobilise thousands of people across the world, well beyond its own creators' initial expectations. The group posted on Twitter, asking followers for advice about the best online crowd-funding platform. Within the next 20 minutes after receiving an answer, they had already started the campaign on Indie Go Go and promoted it on social media. Donations started coming in almost immediately<sup>6</sup>. During the following 18 hours, people donated over 60.000 dollars to the their Indie Go Go campaign, possibly participating to the most successful – and second-fastest<sup>7</sup>- political crowd funding campaigns of all times. According to Indie Go Go website itself, the amount collected at the end of the campaign on June 9, 2013 was 103,371 dollars- more than double the amount required to reach the goal of 53, 800 dollars which the creators set in order to put a full page ad on the American newspaper<sup>8</sup>. This element is particularly interesting if we think of the role social media had already played during the Turkish protests and how the campaign intercepted the free-floating information flux conveyed by social media. If it's true that more than 2 million tweets were sent out in just eight hours on the first protest's Friday in Istanbul<sup>9</sup>, it is probably correct to think that the snowball effect created by social media was at its peak when the crowd funding campaign was put in motion. The big majority of the Indie Go Go campaign supporters had already been massively mobilised through social media. This element reveals partial independence of the audience's participation from the crowd funding platform itself, with people who participated to the campaign without necessarily knowing Indie Go Go as a platform. The element which made the campaign tap into the social media flux so successfully was instead the perfect timing as well as the emotional impact the images circulating on the web from within the process– as well as its lack of coverage on the national media – were generating around the world. Since the very beginning of the Turkish protests, social media played a huge role in the protests, especially because much of the Turkish media had clearly downplayed the protests themselves<sup>10</sup>. The idea of putting up a full page ad on New York Times was thus mainly directed at creating a link between information circulating on digital platforms and the traditional platforms – like newspapers or TV stations - where the impact of the protest had been visibly reduced. In the words of the Indie Go Go page creators Murat Aktihanoglu, Oltac Unsal and Duygu Atacan themselves, the media in Turkey had worked in reinforcing the official version by remaining silent on the events of Gezi Park during the first days of the protest and this has generated a strong emotional response from those who wanted the story to get quickly out of the country.

Arrests of numerous journalists, artists, and elected officials and restrictions on freedom of speech, minorities' and women's rights all demonstrate that the ruling party is not serious about democracy. Time and again, the Prime Minister has mocked and trivialised his nation's concerns while Turkey's own media have remained shamefully silent<sup>11</sup>.

The process of official negation of the Taksim Square facts was one of the factors putting in motion a unique social media coverage from the ground. This media coverage from the ground was actually very different from other recent similar episodes, like the ones related to 2011 Arab Springs uprisings. According to the statistics collected by Social Media Participation Lab at NYU, in fact, 90 percent of geo-localised tweets were coming from within Turkey and around 50 percent from Istanbul itself, while during the Egyptian uprising only 30 percent of the tweets were coming from inside the country and the majority

## ART & MEDIA FILES

was coming from outside. Moreover, 88 percent of the tweets which have been circulating were written in Turkish language, an element which implies that the main audience of those tweets was Turkish<sup>12</sup>.

The initial plan behind the crowd funding campaign was to bring together thousands of people in order to create impact through the help of international newspapers, in a way that could never be ignored by Turkish newspapers and TV stations. On the one hand, the funds would be collected on the web through a crowd which was already informed and engaged in spreading the message across social media networks. On the other hand, through the advert published on the front page, the story would make its way into mainstream news, reaching out to a different audience. But, way beyond page creators' expectations, the success of the campaign played itself out before the full page advert on The New York Times was even published. By the time the advert was published, the story of the campaign itself had already made its way into the news, revealing the 'contagion' was following a different route – especially after the media shutdown played by Turkish government had opened the way for a reflection on media censorship<sup>13</sup>.

### *Choreography of crowdfunded assemblies*

The interesting question regards here the dynamic which was created within the media world created by political crowd funding campaign like this one. As I said above, I would like to refer to these campaigns as “media practices”, an “open-ended range of practices focussed directly or indirectly on media”<sup>14</sup>. This concept, which is rooted at the crossroad between cultural studies, social science and media anthropology, proves extremely useful in analysing specific media processes which need to be framed specifically within the ecology they develop in. Media activists of our recent times have been using new media to both communicate their own message as well as constantly enlarge support, with the main goal of challenging mainstream political narratives with an action which would self-produce testimonies and memories of collective events in real time. Practices which had seen the light on the ground, have been transformed and translated into new evolving free-floating communication modes and opening new grounds of interaction between visibility, territoriality and communication. As Brighenti noticed, the main action of shaping the field of visibility has been pursued through the same type of regime in which media operate and thrive, rendering visibility a crucial notion to be taken account in the analysis of current media practices in order to understand contemporary public domain's construction and transformation<sup>15</sup>. Some media scholar have been incredibly enthusiastic of the possibilities opened by new media as a way of challenging traditional forms of authorship and the authority of point of view as displayed by linear storytelling as well as being a way to convey forms of direct democracy through non-representative means. The constant flux of information provided by social media in real time seemed to suggest the possibility of a space created by a multitude of voices which constantly loose and find their individual timbre within the stream, creating new interactions between individuals and collective. The debate has been polarised by positions that place themselves on either a very positive or very negative side of the spectrum, investing technology itself of some attributes that are, in fact, to do entirely with the use we make of them<sup>16</sup>.

Optimism or pessimism excesses, though, can lead into the dangerous territory of essentialism, where the role of social media and new media platform in the realm of contemporary media practices becomes important in itself rather than being articulated in the context of specific experiences. I would argue, following Gerbaudo's comments, that the question related to new forms of visibility circulation within the networks needs to be supported by the analysis of individual phenomena which display different forms of visibility and participation building. This is also the case of the ways in which visibility regimes are responsible for creating specific networks which are embracing both online and offline spaces, like the crowdfunding campaign we are analysing.

## ART & MEDIA FILES

The relationship between virtual and real world produced by digital communication is definitely changing the landscape of realism in many ways. If virtuality extends itself everywhere<sup>17</sup>, way beyond the digital world, creating an open system where online and offline spaces are overflowing into each other's original scope. In this sense, we could say that new media geographies are overlaying themselves onto physical spaces<sup>18</sup>, producing forms of re-territorialisation and extending themselves to the realm of symbolic reconfiguration. As it has been noticed by Gerbaudo' social media have been chiefly responsible for the construction of a choreography of assembly as a process of symbolic construction of public space which facilitates and guides the physical assembling of a highly dispersed and individualised constituency<sup>19</sup>. And way beyond the spontaneity and unrestrained participation assigned to social media and to digital activism in general, "influential Facebook admins and activist tweeps become 'soft leaders' or choreographers are involved in setting the scene, and constructing an emotional space within which collective action can unfold"<sup>20</sup>.

This is certainly true of the Turkish protest's crowd funding campaign, where the "soft" leadership played by the New York-based "Occupi Gezi" members who set up the campaign was fully accepted by the thousands of followers and funders across the world as a form of vehicle for a message that was already moving fast and intensely through the network. The violent images of the events happening in Istanbul had created a "choreography of assembly" based on strong emotional factors which made people all around the world frantically share images and videos, friends' Facebook updates, Tweets, pictures and everything they can to express solidarity with the protest.

A small group of people – regular citizens in their own definition but with a strong interest in technology<sup>21</sup> – who were based in the States, thousands of miles away from the centre of the protest, took initiative and spoke on behalf of thousands of people, giving voice to a feeling which proved to be widespread and fast growing. "Watching the events unfold in Turkey really really made us think we have to do something," Murat Aktihanoglu, one of the crowdfunding organisers. "We are regular citizens. We are not activists. We are not politicians. So we thought the best thing we could do is try to increase global visibility and attention on the situation in Turkey". "We want the government to start listening to people. We want the government to start respecting democracy in Turkey," said Aktihanoglu<sup>22</sup>.

Animated by an anti-hierarchical feeling which made them refused to be recognised as leaders, the three members interpreted the collective feeling they sensed on the web and wrote a collective statement as the tagline of the campaign<sup>23</sup>: "Activists - We hear you. Protesters - We are you. You have power. You can speak your mind at the New York Times!"<sup>24</sup>. They wrote the statement as *if* they were the whole collective, as though, according to a sort of synecdochical process, the part had become the whole. Their role proved to be essential to bring together onto an online space an existing physical crowd which was composed by completely different people, with a completely different degree of involvement into the event. The crowd who participated to the campaign was made out of Turkish activists which were out on the streets, Turkish indignant citizens, Turkish expats all across the world and general international public who was made aware of the events through web channels. Their call was effectively opened to anyone who believed in the idea of freedom of speech, facilitating the rise of "liquid"<sup>25</sup> forms of interaction between different platforms like social media, traditional media and crowd funding sites.

After a week of intensive crowd funding campaign, the advert was put on the New York Times. "Just picked up my NYTimes outside my door. \*\*\*\*Front page under the title with photo of Turkish protestors in the park\*\*\*. LEAD STORY of the NYTimes today! I assure you that it was triggered by the Ad. Congrats all! (the hard copy is far more impressive than online)"<sup>26</sup> recites ceo91, one of the supporters commenting on the crowd funding website. But what does it mean to use an advert to convey opinions or editorials? A traditional editorial space has been used for advertising for quite a long time already. So, what is the difference when it is used for opinions or editorials?<sup>27</sup>. The act of sponsoring a revolution on the full page advert on The New York Times opens a number of new questions on the relationships between medium and message .

## ART & MEDIA FILES

If we follow Gerbaudo's approach, we could say that contemporary popular movements are characterised by majoritarianism and an attention on creating unity<sup>28</sup> by adopting practices of "appropriation of public space" which are re-organising spatial and temporal scenes of social life and therefore projecting messages onto the virtual world as part of this process of re-shaping and re-organising. Advertising techniques seem to respond to this majoritarian attitude of creating unity and re-appropriation of the public space. This space is also the space of contemporary advertisement, where social messages are conveyed through marketing techniques, as it is for social advertising. In this case, it is not a non-profit organisation or an institution advertising its message, but a whole collective of people.

The whole question really revolves around the interplay among the crowd, the message conveyed/ shaped and the platform hosting it. The interplay among all these elements shapes the campaign itself, its dynamic and its impact, but also the vectorial relationships among these elements, namely where does the message come from and where does it go. In my opinion, the interesting question is whether the dynamic created by these elements is really giving voice to a message which is sourced from the crowd or whether the message is set *a priori* through advertising techniques and then supported by the crowd. Is it the use of advertising techniques conveyed by a campaign like this a form of communication which gives voice to the supporters' message or does it shape a language which then gets transferred back to the crowd and appointed to them through a form of "soft" leadership?

### **After crowdfunding**

It is undoubtable that the impact exercised by this Indie Go Go campaign was huge. Not only the story of what was going on in Gezi Park was successfully brought to American media, but the campaign also set a new record as fastest crowd funding campaign of all times. After reaching its set goal, the creators created a Reddit page [[http://www.reddit.com/r/activism/comments/1fnbj6/fullpage\\_nytimes\\_ad\\_project\\_what\\_should\\_we\\_do/](http://www.reddit.com/r/activism/comments/1fnbj6/fullpage_nytimes_ad_project_what_should_we_do/)] in order to develop the discussion on how to spend the excess money which had been continuing to pour in even after the New York Times ad had been fully funded. Many proposals were formulated - the creation of documentary material, films or web platforms to multiply the impact of crowd sourced news. In the end, the final decision reached through referendum – as stated on the Indie Go Go site- was to fund "a global coordination team of 10 experts, and provide a yearlong stipend/honorarium for their expenses". "Using advertorials on a variety of Internet platforms such as Facebook, Twitter, Google, etc. reach at least 1 million undecided voters and inform them". Reserve a sum "for the technical cross platform needs of the internet platforms such as security, hosting, etc"<sup>29</sup>.

As the decision made seem only to push back a more structured plan on the use of money, it is interesting to see how the campaign was used by participants and donors as a chance to launch proposals for new forms of online direct democracy and interactions between new media and traditional media. It is especially interesting to see how the discussion was based around ways to get the message out which could reach out to the maximum number of people – even in deep Anatolia where the use of internet is very limited – maybe by even creating new platforms which could be shaped on the need of open "collectives" like this one to develop their discussion online.

Activists' interest for shaping new platforms for political campaigns seem to be increasing and the practice of voicing discontent and building participation seem to be developing a progressively stronger relationship to the media which are used for each action, shaping the message of the campaign through the functioning modes of each platform. The question remains whether, in the re-territorialisation of the traditional crowdfunding dynamic into the territory of political communication, which invests the 'object of desire' in its shift from being a product into being a political event, the geometry of the 'crowd' is changing and so are the power relationships involved in this configuration.

Ludovica Fales

## ART & MEDIA FILES

### End Notes

1. Joss Hands, *@is for Activism – Dissent, Resistance and Rebellion in a Digital Culture*, London, Pluto Press 2011.
2. Paolo Gerbaudo, *Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism*, London, Pluto Press, 2011.
3. Other initiatives have been set up by political group like Egyptian collective Mosireen. For info about this campaign check Indie Go Go campaign, *Mosireen: Media Collective in Cairo*. <<http://www.indiegogo.com/projects/mosireen-independent-media-collective-in-cairo>>
4. Cfr. <<http://www.indiegogo.com/projects/full-page-ad-for-turkish-democracy-in-action>>.
5. Nick Couldry, "Theorising Media as Practice", *Social Semiotics*, 14 (2), 2004. p.4, republished in John Postill and Birgit Brauchler (eds.), *Media and Practice*, Oxford, Berghahn Books, 2010 and (in Polish) as "Media w kontekście praktyk: Proba teoretyczna" in *Kultura Popularna* 27(10), 2010.
6. Raja Jalabi, "Turkish trio who took out New York Times ad: 'It's really not about us'", *The Guardian*, 5 June 2013. <<http://www.theguardian.com/world/2013/jun/05/turkish-trio-protesters-new-york-times-ad>>
7. Cfr. <<http://www.indiegogo.com/projects/full-page-ad-for-turkish-democracy-in-action>>
8. *Ibidem*.
9. Social Media Participation Lab, "A Breakout Role for Twitter? The Role of Social Media in the Turkish Protests", Working paper, New York University. <[http://smapp.nyu.edu/reports/turkey\\_data\\_report.pdf](http://smapp.nyu.edu/reports/turkey_data_report.pdf)>. Also, James Devitt, "Turkish Demonstrators Turn to Social Media in Taksim Square Demonstrations", *New York University Web Journal*, 13 June 2013. <<http://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2013/06/18/turkish-protestors-turn-to-social-media-in-taksim-square-demonstrations.html>>.
10. Barçın Yinanç, *Turkish media's 'poor coverage' of Gezi protests slammed at EU Conference*, *Hürriyet Daily News*, 13 June 2013. <<http://www.hurriyetaidailynews.com/Default.aspx?pageID=238&nid=49139>>. Daniel Dombey, Funja Guler, "Turkish media criticised for muted response to protests", *Financial Times*, 5 June 2013. <<http://www.ft.com/cms/s/0/19fd3f64-cdfc-11e2-8313-00144feab7de.html>>. A.A.V.V., "Harmful for children": Turkish TV channels fined for live coverage of protests", *Russia Today*, 13 June 2013. <<http://rt.com/news/turkey-media-fined-protests-629/>>. Eric Pfanner, "Turks Angry Over Dearth of Protest Coverage by Established Media", *The New York Times*, 6 June 2013. <<http://www.nytimes.com/2013/06/07/world/middleeast/turks-angry-over-dearth-of-protest-coverage-by-established-media.html?pagewanted=all&r=0>>.
11. Jenna LaConte, "Indiegogo Users Set Record in Support of Turkish Protesters", *BostInno*, 5 June 2013, <<http://bostinno.streetwise.co/2013/06/05/indiegogo-users-set-record-in-support-of-turkish-protesters/>>
12. Social Media Participation Lab, *op.cit.*
13. Tom Mc Carthy and Rava jalabi, "Turkish protesters raise \$55,000 for full-page ad in New York Times", *The Guardian*, 3 June 2013. <<http://www.theguardian.com/world/2013/jun/03/turkey-new-york-times-ad>>. Alex Konrad "Full-Page Ad Inspired By Turkish Protests Is One Of Indiegogo's Fastest Campaigns Ever", *Forbes*, 4 June 2013. <<http://www.forbes.com/sites/alexkonrad/2013/06/04/full-page-ad-inspired-by-turkish-protests-is-one-of-indiegogos-fastest-campaigns-ever/>>. Huffington Post Live, "Turkish Protestors Use Indiegogo To Help Fund New York Times Ad", *Huffington Post*, 6 June 2013, <[http://www.huffingtonpost.com/2013/06/03/turkish-protestors-indiegogo\\_n\\_3381340.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/06/03/turkish-protestors-indiegogo_n_3381340.html)>.
14. Nick Couldry, *op. Cit.*
15. Andrea Mubi Brighenti, *Visibility and Social Theory*, Hampshire, Palgrave Macmillian, 2010, pp.103-110.
16. The debate between techno-pessimists like Evgenij Morozov and Malcolm Gladwell and techno-optimists like Clay Shirky is well reported by P. Gerbaudo in *op.cit.*, pp.11 -15.

## ART & MEDIA FILES

17. Anne Galloway, "Intimations of Everyday Life: Ubiquitous Computing and the City", *Cultural Studies*, 18(2/3): 383, 2004.
18. A. Mubi Brighenti, *op.cit.*, pp.103-110.
19. P. Gerbaudo, *op.cit.*, p.11.
20. *Ibidem*.
21. According to journalist Alex Konrad, the three members were all "tech geeks" with a strong interest in new media, in A. Konrad, *op.cit.*
22. Alanna Petroff, "Turkish protesters crowdfund for NYT ad", *CNN Money*, 5 June 2013. <<http://money.cnn.com/2013/06/05/technology/social/turkey-crowdfunding-nyt/index.html>>
23. P. Garbaudo. *Not fearing to be liked: the majoritarianism of contemporary protest culture*, *Open Democracy*, 20 January 2013. <<http://www.opendemocracy.net/paolo-gerbaudo/not-fearing-to-be-liked-majoritarianism-of-contemporary-protest-culture>>.
24. Cfr. <<http://www.indiegogo.com/projects/full-page-ad-for-turkish-democracy-in-action>>.
25. Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge, United Kingdom, 2000.
26. Cfr. <<http://www.indiegogo.com/projects/full-page-ad-for-turkish-democracy-in-action?c=comments>>.
27. Alizah Salario, "Crowdfunding the Revolution", *Alizahsalario.com*, 5 June 2013. <<http://www.alizahsalario.com/2013/06/crowdfunding-the-revolution/>>.
28. P. Gerbaudo, *op.cit.*, pp.19 and following.
29. Cfr. <<http://www.indiegogo.com/projects/full-page-ad-for-turkish-democracy-in-action>>.

## ORIENTI ***Gli aspetti rituali della narrativa fantastica e fantascientifica*** OCCIDENTI ***giapponese a disegni animati nella riflessione critico-teorica*** ***occidentale***

### **Dimensione istituzionale e ciclicità del rituale legato all'animazione seriale giapponese**

L'animazione seriale giapponese di genere fantastico e fantascientifico viene nella presente sede inquadrata dalla prospettiva del ragionamento su di essa fatto dai critici e dagli studiosi occidentali. Il rito si colloca non di rado al centro degli apparati concettuali elaborati dagli esperti europei o nord americani. Esso rinvia come vedremo al complesso sistema socio-culturale nipponico. A nostro avviso conviene procedere con ordine e osservare innanzitutto il tradizionale approccio teorico occidentale all'animazione fantascientifica (o fantastica) giapponese. Tale approccio prende con evidenza le mosse dalle ricerche universitarie sulla narrativa seriale condotte negli anni Ottanta, periodo in cui l'animazione nipponica conquista il successo internazionale.

In generale il disegno animato nipponico presenta dei caratteri il cui ordine è senza dubbio rituale. Questi caratteri riguardano, in primo luogo, la sua destinazione frequentemente televisiva e la sua quasi conseguente *natura* seriale. Essi sono relativi, in secondo luogo, allo stile adottato sia sul piano narrativo che su quello visivo dalla maggior parte delle produzioni animate provenienti dall'arcipelago nipponico. Gli aspetti rituali degli *anime* (ovvero le produzioni giapponesi a disegni animati) appaiono rinvenibili, in terzo e ultimo luogo, a livello contenutistico<sup>1</sup>.

Le qualità rituali innanzitutto derivano, come abbiamo in precedenza sostenuto, dal circuito televisivo nel quale un elevato numero di serie animate giapponesi risulta inserito. La televisione va intesa nell'accezione di dispositivo linguistico e comunicativo. Per l'esattezza bisogna qui considerare il mezzo televisivo una *istituzione*. Francesco Casetti e Federico Di Chio sono dell'opinione che la televisione costituisca tra le altre cose uno strumento attraverso il quale è possibile assegnare dei ruoli (dal punto di vista sociale), veicolare dei messaggi ideologici e dei valori, orientare il gusto estetico, influenzare lo stile di vita, fornire dei modelli di comportamento, definire una sorta di identità comune del pubblico<sup>2</sup>. Inquadrata da una simile prospettiva essa corrisponde a una istituzione, cioè a qualcosa di complesso, a un sistema o meglio a una *organizzazione sociale*<sup>3</sup>. Il discorso concerne dunque la relazione instaurata dal mezzo televisivo con il contesto sociale nel quale rientra.

L'*anime* equivale a uno dei prodotti culturali mediante cui la televisione assolve le funzioni da noi indicate sopra<sup>4</sup>. Le funzioni in questione sono peculiari dell'attività costituita dal rito. La visione televisiva delle opere nipponiche a disegni animati, soprattutto di genere fantastico o fantascientifico, va proprio delineandosi sin dagli anni Ottanta in Occidente come una di quelle azioni, uno di quei gesti carichi di significati più profondi recanti i tratti distintivi del rito. Si tratta di gesti elementari, ripetuti, conosciuti, abituali, per riprendere le considerazioni fatte tra gli altri da Adriana Destro<sup>5</sup>. L'attività di visione degli *anime* sembra proprio coincidere con il "comportamento simbolico ripetitivo e socialmente standardizzato" identificativo del rituale secondo David Kertzer<sup>6</sup>. Le nostre posizioni sono vicine a quelle espresse da Kertzer, da Victor Turner e da altri antropologi, le cui ricerche testimoniano decisamente in favore del fatto che il rito non sia inerente alla sfera religiosa o comunque del sacro (almeno non lo sia in modo esclusivo) bensì a quella sociale<sup>7</sup>.

Configurandosi come la componente principale di una attività o se si preferisce di una pratica dalle forti valenze simboliche, psicologiche e socio-antropologiche, le serie animate giapponesi palesano la dimensione istituzionale del rito a cui danno vita. Ciò condiziona l'articolazione narrativa e strutturale assunta dalle opere animate nipponiche.

Nei compiti che gli *anime* sono chiamati a svolgere sotto il profilo istituzionale risiede la ragione in base alla quale essi utilizzano con costanza procedure formali tendenti all'enfaticizzazione, alla schematizzazione e

## ORIENTI OCCIDENTI

alla ripetizione di situazioni e vicende illustrate. Jacques Aumont è giustamente dell'avviso che su queste procedure venga fondata la peculiare estetica dell'animazione nipponica diretta al mercato televisivo<sup>8</sup>. Lo studioso osserva che l'estetica esibita dal disegno animato giapponese, battezzabile con l'appellativo di industriale, è tipica delle produzioni di genere seriale, composte cioè "da episodi semiautonomi e nondimeno legati tra loro"<sup>9</sup>. Sia nel campo letterario che in quello fumettistico, cinematografico o addirittura folclorico le produzioni seriali innescano in coloro da cui sono fruite determinati meccanismi di partecipazione affettiva. Riguardo in particolare all'attività rituale costituita dal consumo televisivo del noto *anime* fantascientifico *Atlas Ufo Robot* (T. Katsumata, 1975-1977), avente per protagonista il gigantesco automa di nome Goldrake, Aumont asserisce quanto segue: "la rigidità della struttura degli episodi, le variazioni di ritmo, la ripartizione delle durate, concorrono a fare dei 26 minuti di programma un momento estremamente organizzato, con i suoi tempi deboli e i suoi tempi forti, che richiedono una risposta emotiva fissata una volta per tutte"<sup>10</sup>.



Atlas Ufo Robot

Giannalberto Bendazzi ritiene che *Atlas Ufo Robot* vada ritenuto un *serial* di tipo *eroico*, ovvero incentrato su di personaggio principale dotato di grande attrattiva<sup>11</sup>. L'esperto lascia balenare l'ipotesi che la serie animata giapponese si rifaccia dal punto di vista formale a modelli antichi e tradizionali quali il poema epico cavalleresco e il racconto mitico<sup>12</sup>. Egli rileva che il fascino esercitato sugli spettatori da *Atlas Ufo Robot*, e più in generale da numerose opere ascrivibili al filone robotico della fantascienza nipponica a disegni animati, dipende dall'invincibilità dell'eroe, sottolineata dalla costante riproposta "atti e situazioni imm modificabili"<sup>13</sup>. Il coinvolgimento emotivo del pubblico viene per Bendazzi, così come per Aumont, enormemente favorito dalla continua presentazione di schemi narrativi consolidati nonché di figure e di eventi archetipici.

## ORIENTI OCCIDENTI

Rita De Giuli si riallaccia idealmente a Aumont e Bendazzi e individua nella ripetizione, nella circolarità o con maggiore precisione nella *ciclicità* il principio compositivo seguito da buona parte delle serie animate realizzate in Giappone<sup>14</sup>. Il criterio della ciclicità rafforza inoltre il valore rituale dell'esperienza estetica, quindi sensibile prima ancora che cognitiva, fornita dalla fruizione televisiva degli *anime*. Nel dominio dell'animazione seriale giapponese il fenomeno viene esplicitato tramite l'espedito tecnico e retorico della sospensione temporale. Riassumendo la questione De Giuli scrive che il disegno animato nipponico di serie, soprattutto di genere fantascientifico, possiede:

una dimensione temporale ciclica, la stessa che regola l'esistenza delle comunità primitive. Tale tempo ciclico, dalle connotazioni mitiche, oppone la sua peculiare staticità alla dinamicità del tempo della società moderna. [...] Ogni episodio del *cartoon* [giapponese] ritorna all'inizio della storia, riproponendo la situazione mitica dell'origine; ogni episodio azzerà il tempo e lo fa ripartire, celebrando il rito dell'eterno ritorno. Tempo mitico, tempo ciclico, tempo rituale: il singolo episodio del *cartoon* [nipponico], il rito ripetuto, ripropone la situazione originaria conferendo nuova forza ad essa e alla comunità che la vive; rassicura il gruppo riaprendolo e ripreparandolo a ciò che lo aspetta nel tempo che verrà. Il continuo ritorno del tempo e del rito, porta al gruppo quella sicurezza e quella forza necessarie per affrontare la vita<sup>15</sup>.

Il principio della ciclicità va considerato insomma nei termini di immutabilità delle formule compositive (applicate al fine di suscitare sentimenti particolari nello spettatore), di sospensione del tempo diegetico e di qualità d'origine socio-antropologica in grado di conferire un significato rituale al consumo degli *anime* e più genericamente dei prodotti seriali. L'approccio all'esperienza di ricezione adottato dagli *anime* mira dunque senza dubbio al condizionamento in senso rituale. Le serie animate nipponiche tentano cioè di contribuire all'assimilazione, da parte degli spettatori, di norme sociali, di codici espressivi e di valori<sup>16</sup>.

### Ritualità e radici culturali

Come si evince il discorso condotto concerne, almeno a partire dalla metà degli anni Novanta, l'ambito della cultura giapponese. Per l'esattezza dalla seconda metà degli anni Novanta l'approccio metodologico adottato con maggiore frequenza dagli studiosi europei o americani non è più quello strutturale e narratologico bensì quello socio-antropologico. Il tema del rito continua in ogni caso a essere costantemente sviluppato dagli esperti occidentali.

Dalle opere a disegni animati in Giappone emerge il saldo, inestricabile legame instauratosi nel corso dei secoli tra l'apparato concettuale e le categorie estetiche nazionali di maggiore rilievo<sup>17</sup>. Antonia Levi constata che nell'arcipelago nipponico gli universi mitologici autoctoni vengono sovente attualizzati dalle produzioni animate. La studiosa rintraccia negli *anime* di genere fantastico alcuni dei più importanti avvenimenti e alcune delle più importanti figure appartenenti all'universo shintoista<sup>18</sup>. Lo shintoismo è un culto religioso politeistico risalente all'epoca preistorica praticato quasi esclusivamente dal popolo giapponese. Oltre a contemplare l'esecuzione di diverse azioni rituali esso prevede la venerazione di vari elementi naturali, dei defunti o meglio degli antenati e di numerose divinità indicate in lingua giapponese con la parola *kami*<sup>19</sup>. Tramite l'animazione le radici storiche, antropologiche e religiose della nazione sono secondo Antonia Levi riscoperte e al contempo rinnovate. L'esperta arriva ad affermare che gli autori dei lungometraggi e delle serie a disegni animati hanno la capacità di delineare gli odierni orizzonti mitologici<sup>20</sup>. A nostro avviso va rimarcato come tali orizzonti, peculiari per l'appunto dell'attuale società nipponica, poggino "non sulle parole, ma sull'immagine"<sup>21</sup>.

Susan Napier è convinta invece che alcuni *anime* rendano concreta la nozione di *matsuri*, equivalente

## ORIENTI OCCIDENTI

grosso modo a quella occidentale di carnevale<sup>22</sup>. Traducibile in lingua italiana con la parola “festività”, questa nozione ricopre in Giappone un posto fondamentale nel campo della cultura popolare. L’idea di *matsuri* racchiude lo spirito sovversivo, irrazionale e anarchico specifico della primitiva cultura nipponica. Napier cita non a caso *Sailor Moon* (J. Sato, 1992-1993), *Ranma ½* (T. Mochizuki, K. Sawai e J. Nishimura, 1989-1992) e *Lamù* (M. Oshii e K. Yamazaki, 1981-1986), celebri serie nelle quali componenti del genere fantastico si combinano a quelle della *soap-opera* e della commedia d’ambientazione scolastica. Nelle opere appena menzionate si assiste infatti non di rado a una ri-definizione radicale dei ruoli sociali e dell’identità sessuale. Il concetto di *matsuri* viene manifestato in *Sailor Moon* dagli iperbolici moduli narrativi, dai toni a volte caricaturali e dalla sensuale caratterizzazione grafica dei personaggi femminili. A materializzarlo, a donargli concretezza, sono in *Lamù* e *Ranma ½* piuttosto il registro comico-grottesco, l’andamento parossistico del racconto e l’intento dichiaratamente parodico<sup>23</sup>.



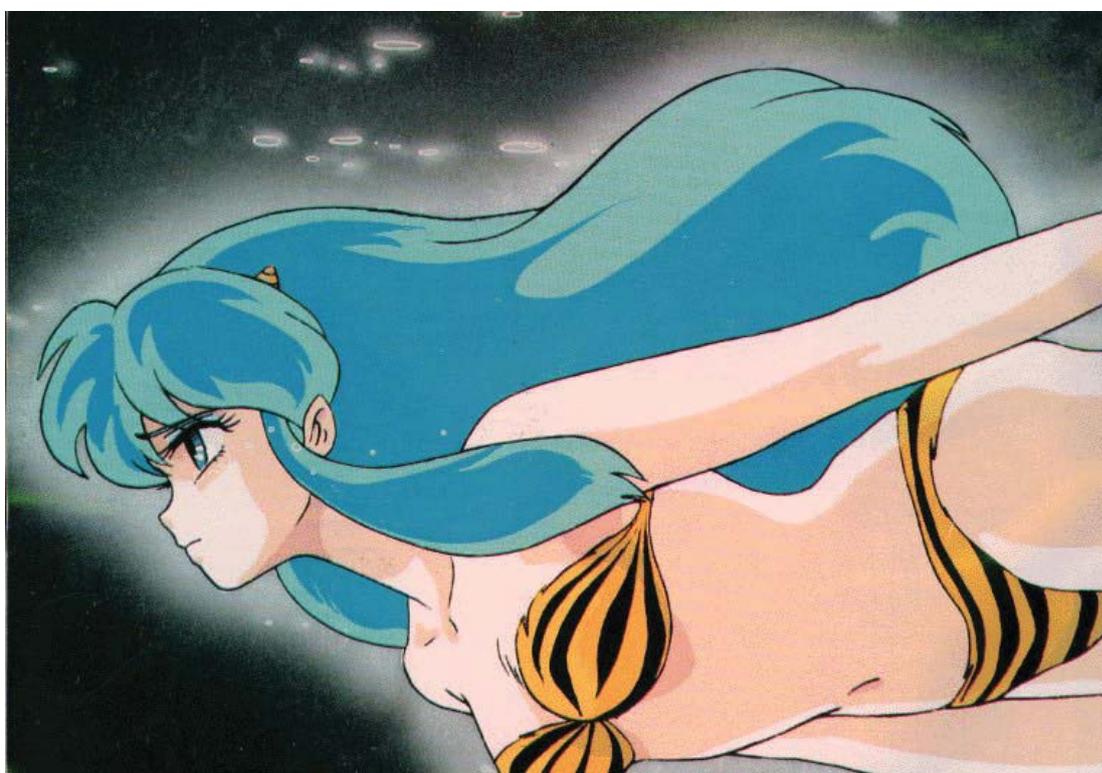
Sailor Moon

L’esagerazione, l’erotismo, la violenza e l’umorismo appaiono i tratti distintivi del *matsuri*, il quale va inteso come la contestazione del principio d’autorità, la trasgressione delle regole imposte all’individuo dalla comunità, il rifiuto del sistema gerarchico<sup>24</sup>. Napier dichiara, supportata da intelligenti e accurate indagini effettuate da critici e ricercatori, che esso si inserisce “integralmente nella vita religiosa e sociale giapponese”<sup>25</sup>. Il *matsuri* corrisponde al meccanismo di compensazione attivato con l’obiettivo di sciogliere o almeno di allentare la tensione, spesso enorme, causata dalla pressione psicologica esercitata sugli individui dal rigido (e gerarchico) sistema sociale nipponico. Tenuto conto di ciò la sua incidenza sul piano rituale risulta lampante. Napier lo ritiene addirittura “una celebrazione del regno del ludico e del rituale”<sup>26</sup>. Il *matsuri* esplicita precisamente la funzione svolta dal rito sul piano psicologico, rimandando alla nozione di *valvola di sfogo*. Le altre funzioni assolve dal rito verranno esaminate nel

## ORIENTI OCCIDENTI

prossimo capitolo. Noi segnaliamo adesso soltanto che esse sono di ordine simbolico e di ordine sociale<sup>27</sup>.

Napier utilizza il *matsuri* al fine di attribuire un compito, una dimensione e una origine a dei processi antropologici delicati e complessi avvenuti negli ultimi decenni in Giappone. *Sailor Moon*, *Lamù*, *Ranma ½* e un discreto numero di produzioni animate di genere fantastico o fantascientifico per la studiosa riflettono in modo più o meno consapevole sull'emancipazione femminile, sulla condizione giovanile e sul mutato rapporto di forza tra uomini e donne nella società nipponica contemporanea<sup>28</sup>. Nel capitolo successivo ci occuperemo delle soluzioni grafiche e delle modalità di ripresa tramite cui vengono tradotte visivamente queste riflessioni, cruciali nel dominio dell'animazione seriale ma anche in quello della cultura di massa giapponese.



Lamù

### Serie animate e sequenze esemplari

Dalla sequenza nella quale viene mostrata la trasformazione del protagonista è possibile cogliere, seppure a un livello di maggiore profondità, figurato, i principali argomenti affrontati negli *anime*, ai quali abbiamo sopra accennato. La sequenza in questione si ritrova in serie animate appartenenti a generi (o sottogeneri) narrativi molto differenti. Negli anni Settanta essa compare con regolarità in opere ascrivibili alla fantascienza robotica. A cominciare dagli anni Ottanta la sua presenza contraddistingue invece le produzioni rientranti nel cosiddetto genere di magia e in quello fantastico propriamente detto. I personaggi investiti dal processo di trasformazione sono sia automi che esseri umani.

*Atlas Ufo Robot*, *Mazinga Z* (T. Katsumata, 1972-1974), *Il Grande Mazinga* (T. Katsumata, M. Akihi, N. Onuki, T. Tamiya e T. Imazawa, 1974-1975) e *Jeeg Robot - Uomo d'acciaio* (M. Akihi, 1975-1976)

## ORIENTI OCCIDENTI

descrivono la scena come una sorta di fusione, intima e non priva di risvolti traumatici, tra gli eponimi automi giganti e gli uomini impegnati a pilotarli<sup>29</sup>. Nelle serie fantascientifiche uscite in seguito il cambiamento riguarda perlopiù la conformazione dei robot, i quali da veicoli di trasporto divengono, unendosi sovente tra di loro, delle creature meccaniche antropomorfe. Ciò è verificabile in *Voltus V* (I. Nagahama, 1977-1978), *Daltanious* (N. Nashima, 1979-1980), *Zambot 3* (1977-1978) o *Daitarn 3* (1978-1979). Le ultime due serie indicate vengono ideate e dirette da Yoshiyuki Tomino, il regista che a cavallo degli anni Settanta e Ottanta imprime una svolta decisiva nell'ambito del filone robotico in quanto pone l'accento sulla necessità di rappresentare realisticamente le vicende raccontate<sup>30</sup>.

Gli *anime* di magia descrivono invece le autentiche mutazioni fisiche subite da bambine in grado di assumere le sembianze di avvenenti ragazze grazie ai poteri donati da misteriose entità divine o extraterrestri. La scena della trasformazione, introdotta da *Il magico mondo di Gigi* (K. Yuyama, 1982-1983), costituisce il contrassegno visivo e tematico delle opere finanziate dallo Studio Pierrot, una compagnia specializzata nel disegno animato. Tra le serie animate di magia prodotte dallo Studio Pierrot bisogna ricordare almeno *L'incantevole Creamy* (O. Kobayashi, 1983-1984) e *Magica, magica Emi* (T. Ano, 1985-1986).

In produzioni come *Sailor Moon* o *Pretty Cure* (D. Nishio, 2004-2005) il cambiamento delle giovani protagoniste sembra inerente soltanto agli abiti indossati. L'acquisizione di nuovi indumenti e accessori (un passaggio immancabile delle storie illustrate negli *anime* fantastici destinati alle adolescenti) prelude per la verità a quella di risorse psichiche, fisiche e spirituali fuori dal comune. L'abbigliamento sancisce e fa da emblema al cambio di personalità e di *status* delle protagoniste, che da graziose e ingenuie studentesse liceali si tramutano in seducenti guerriere.

La sequenza della trasformazione ha in tutte le opere menzionate sopra un significato diciamo così metaforico. Susan Napier e Anne Allison sono del parere che la scena della trasformazione rinvii all'adolescenza o per meglio dire alla fase di passaggio dall'età infantile all'età adulta. La tesi delle studiose sembra suffragata dal fatto che il pubblico di riferimento delle serie animate nipponiche sia composto in prevalenza da bambini e da ragazzi, di entrambi i sessi. Le due esperte interpretano poi, sempre in chiave metaforica, la metamorfosi delle protagoniste degli *anime* di magia o fantastici (e il loro ruolo di combattenti) come il rimando al sopravvento preso dalle donne sugli uomini in Giappone negli ultimi decenni. Secondo Allison la sequenza della trasformazione lascia inoltre trasparire il processo di ibridazione dei generi ludici e sessuali rilevabile nell'universo giovanile giapponese a partire dagli anni Ottanta<sup>31</sup>.

Gli studiosi e i critici sono concordi nel giudicare di tipo *rituale* il significato ulteriore di cui la sequenza pare caricata. Gli esperti si soffermano innanzitutto sulla costanza con la quale essa viene mostrata e sulla posizione quasi centrale ricoperta all'interno del racconto<sup>32</sup>. La trasformazione degli automi, dei loro piloti oppure di ragazze all'apparenza fragili e innocenti segnala l'imminente scioglimento dell'intreccio, a cui dà in seguito il via un'altra scena dall'alto valore rituale, quella del combattimento<sup>33</sup>.

L'aspetto in primo luogo rituale di entrambe le sequenze è ravvisabile nelle tecniche di ripresa e di montaggio utilizzate. Queste tecniche puntano in modo deciso al coinvolgimento emotivo del pubblico. Le immagini si susseguono infatti a grande velocità, il punto di vista viene moltiplicato dai repentini cambi d'inquadratura, la macchina da presa possiede una notevole mobilità e avvolge fluidamente i personaggi, che spesso risultano inquadrati da prospettive insolite e suggestive<sup>34</sup>. Gli stilemi grafici tipici dell'animazione seriale nipponica aumentano la forza evocativa delle immagini. Ci riferiamo in particolare agli elementi, lineari e curvilinei, che restituiscono convenzionalmente il movimento oppure accentuano la plasticità della posa assunta dal protagonista circondandone il corpo. Il fascino emanato dalle immagini viene infine rafforzato dal tono delle frasi pronunciate dai personaggi, enfatico e solenne, e dal tratto grafico da essi esibito, poco realistico e molto espressivo. I personaggi femminili vengono con più precisione resi graficamente mediante un tratto sensuale e morbido mentre le creature meccaniche esibiscono di consueto contorni netti e spigolosi.

## ORIENTI OCCIDENTI

La spettacolare rappresentazione della metamorfosi del protagonista o del suo scontro con l'avversario di turno (riducibile nelle serie animate di magia ad un confronto privo di connotazioni violente) ha l'obiettivo di avvincere il pubblico. L'evidente e riuscito tentativo di fidelizzare il pubblico manifesta il carattere sociale e quello simbolico dell'attività rituale costituita dalla visione di un *anime*. A nostro avviso conviene parlare di funzione piuttosto che di carattere.

Le produzioni animate giapponesi hanno il compito di *spiegare* le dinamiche che regolano i fenomeni socio-antropologici e di aiutare lo spettatore a comprendere meglio la realtà circostante rendendola meno ambigua. Le opere giapponesi a disegni animati sono configurabili come lo strumento mediante il quale, per usare una metafora inventata da Gilbert Lewis e relativa al rito, la società comunica con i propri membri<sup>35</sup>. Esse forniscono dei modelli, dei valori fondamentali e soprattutto un profondo senso di appartenenza. La cosa può essere con facilità riscontrata nelle serie di genere sportivo o ricavate dai romanzi d'appendice di provenienza europea. Gli *anime* sono la base sulla quale poggia l'identità comune costruita dal pubblico.

L'animazione seriale nipponica dà l'impressione di contribuire alla nascita di una *communitas*. Dario Zadra sostiene che la *communitas* corrisponda a una "situazione di relazioni sociologicamente indifferenziate, egualitarie, dirette, con un "rapporto dialogico" [...] spontaneo, immediato". Si tratta di "una situazione in cui è possibile l'espressione totale dei valori individuali e collettivi attraverso tutto il complesso di simboli e di azioni simboliche della società"<sup>36</sup>. Il disegno animato giapponese si colloca in definitiva al centro di una pratica rituale la cui funzione sociale, esplicitata anzi *visualizzata* nelle scene della metamorfosi e del combattimento, sembra consistere nell'istituzione di un gruppo molto ampio di persone contraddistinto dalla condivisione non soltanto di una passione ma di un sistema di valori, di un credo diciamo così ideologico e di una identità culturale<sup>37</sup>.

Tale funzione, com'è deducibile dai passi riportati sopra, ha uno stretto legame con quella simbolica, che non concerne un astratto, figurato rimando al contesto socio-antropologico. La visione degli *anime* è una delle azioni tramite cui l'individuo (in questo caso lo spettatore) entra *simbolicamente* in relazione con la società e cerca di soddisfare dei *bisogni* psicologici profondi. Alcuni studiosi occidentali fanno coincidere questi bisogni con la risoluzione, seppure simbolica, per l'appunto, di un aspro conflitto generazionale scoppiato in Giappone negli anni Settanta e riconducibile sul piano psicanalitico a quello edipico<sup>38</sup>. La sequenza del combattimento appare una chiara *rappresentazione per immagini*, di tipo allegorico, del conflitto generazionale. I personaggi principali delle produzioni animate che la comprendono ritraggono non a caso degli adolescenti sovente in contrasto (soprattutto nell'ambito della fantascienza robotica) con la propria figura paterna, vera o putativa, e con l'intera categoria degli adulti.

Anne Allison collega invece le istanze psicologiche avanzate soprattutto dai giovani e dalle donne al desiderio di evitare l'adempimento degli obblighi imposti dal rigido, normativo apparato socio-culturale nipponico e alla conseguente volontà di rifugiarsi idealmente nei mondi immaginari offerti dal disegno animato di serie<sup>39</sup>.

Marco Teti

### Note

1. La parola *anime* viene creata e introdotta in Giappone a cavallo degli anni Settanta e Ottanta. Essa nasce dalla contrazione del termine inglese *animation* e designa in particolare le serie animate (realizzate nell'arcipelago nipponico) indirizzate alla televisione oppure al mercato dell'*home video*.
2. Cfr. F. Casetti, F. Di Chio, *Analisi della televisione. Strumenti, metodi e pratiche di ricerca*, Bompiani, Milano 2001, p. 250 e seg.
3. Casetti propone un analogo concetto di organizzazione sociale riferendosi al cinema. A tal proposito cfr. F. Casetti, *Teorie del cinema: 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, pp. 124-128.

## ORIENTI OCCIDENTI

4. Cfr. S. J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, Palgrave-Macmillan, New York 2001, *passim*.
5. Cfr. A. Destro, *Complessità dei mondi culturali. Introduzione all'antropologia*, Pàtron Editore, Bologna 2001, p. 124.
6. D. I. Kertzer, *Riti e simboli del potere*, Laterza, Roma-Bari 1989, p. 18.
7. Cfr. V. W. Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, tr. it., Morcelliana, Brescia 1972. Cfr. anche C. Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, New York-Oxford 1992; I. M. Lewis, *Social Anthropology in Perspective. The Relevance of Social Anthropology*, Cambridge University Press, Cambridge-New York-Melbourne 1985.
8. Cfr. J. Aumont, "Un'estetica industriale (a proposito di *Goldrake*)", in . Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, p. 108.
9. *Ivi*, p. 109.
10. *Ivi*, p. 111.
11. Cfr. G. Bendazzi, *Atlas Ufo Robot contro il signor Rossi*, in "CinemaSessanta", n. 135 (1980), p. 25 e seg.
12. A uno specifico genere di racconto mitico Roger Caillois attribuisce proprio la denominazione di eroico. Com'è risaputo esso rappresenta l'elemento fondamentale di una pratica rituale vissuta in collettività. Cfr. in proposito R. Caillois, *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 13-20. Relativamente ai debiti su diversi piani contratti dall'animazione seriale nipponica nei confronti del mito rinviamo a M. Teti, *Lo specchio dell'anime. L'animazione giapponese di serie e il suo spettatore*, CLUEB, Bologna 2009, p.59 e seg.
13. G. Bendazzi, *Atlas Ufo Robot contro il signor Rossi*, *op. cit.*, p. 26.
14. Cfr. R. De Giuli, *Big in Japan. Industria, serialità e cultura nei cartoons giapponesi*, in G. Bendazzi, G. Michelone (a cura di), *Il movimento creato. Studi e documenti di ventisei saggi sul cinema d'animazione*, Pluriverso, Torino 1993, p. 83.
15. *Ibidem*.
16. L'approccio rituale pare prescindere dalla piattaforma mediale attraverso cui le serie animate giapponesi sono fruite, ci teniamo a puntualizzarlo. Non bisogna dimenticare infatti che negli anni Ottanta e Novanta un importante canale di diffusione diviene il video (domestico) mentre nell'ultimo decennio il consumo avviene spesso mediante la rete informatica Internet. L'esperienza di visione diventa sempre più individuale e personalizzata e sempre meno collettiva. Noi abbiamo tuttavia l'impressione che sia possibile riscontrare al massimo un mutamento di portata, di ampiezza del fenomeno, non certo un cambiamento di segno, di natura, di scopo perseguito a livello sociale e antropologico.
17. Cfr. l'imprescindibile A. Levi, *Samurai from Outer Space. Understanding Japanese Animation*, Open Court, Chicago 1996, S. J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, cit. e M. Ghilardi, *Cuore e acciaio. Estetica dell'animazione giapponese*, Esedra, Padova 2003.
18. Cfr. A. Levi, *New Myths for the Millennium: Japanese Animation*, in *Animation in Asia and the Pacific*, a cura di J. A. Lent, John Libbey Publishing, Eastleigh 2001.
19. La traduzione letterale di *Shinto* è in italiano proprio "via degli Dei" o "via dei kam". Lo shintoismo dimostra d'essere allo stesso tempo una fede religiosa e una filosofia di pensiero. Esso propone il raggiungimento dell'*armonia*, di un equilibrio cosmico se possiamo così dire, attraverso l'ideale unione tra uomini e creature divine
20. Cfr. A. Levi, *New Myths for the Millennium: Japanese Animation*, cit., pp. 38 sgg.
21. *Ivi*, p. 47.
22. Cfr. S. J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, cit., pp. 13-14.
23. *Sailor Moon, Lamù e Ranma ½* adattano dei *manga*, delle serie a fumetti concepite e realizzate

## ORIENTI OCCIDENTI

nell'arcipelago giapponese, al pari della maggioranza degli *anime*. La prima delle tre produzioni animate è tratta dal fumetto *Sailor Moon – La combattente che veste alla marinara* di Naoko Takeuchi; le altre traspongono due omonime opere firmate da Rumiko Takahashi, la più famosa e autorevole disegnatrice nipponica di fumetti. Gli *anime* subiscono l'influenza dei *manga* sotto il profilo stilistico, grafico e tematico. L'espressione nipponica *manga*, indicante lo ribadiamo le produzioni a fumetti, è traducibile letteralmente in italiano come "immagine divertente", "immagine di svago" o "immagine satireggiante".

24. Cfr. S. J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, cit., p. 30.

25. *Ibidem*.

26. «The *matsuri* is an integral element of Japanese religious and social life, a celebration of 'the realm of play and ritual'», *ibidem*.

27. Cfr. P. Scarduelli, "Introduzione", in Id. (a cura di), *Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 8 sgg.

28. Cfr. S. J. Napier, *Anime from Akira to Princess Mononoke. Experiencing Contemporary Japanese Animation*, cit., *passim*.

29. *Atlas Ufo Robot, Mazinga Z, Il Grande Mazinga e Jeeg Robot – Uomo d'acciaio* adattano gli omonimi fumetti scritti e disegnati da Go Nagai, uno degli autori nipponici più prolifici, provocatori e innovativi.

30. Con il celeberrimo *anime* intitolato *Gundam* (1979-1980), di cui cura la regia e la sceneggiatura, Tomino inaugura la cosiddetta *riaruha*, la "scuola realistica" della fantascienza giapponese a disegni animati. Cfr. F. L. Schodt, *Inside the Robot Kingdom*, Kodansha International, Tokyo-New York 1988, p. 86 e seg.

31. Cfr. S. J. Napier, *Vampires, Psychic Girls, Flying Woman and Sailor Scouts. Four faces of the young female in Japanese popular culture*, in *The Worlds of Japanese Popular Culture. Gender, Shifting, Boundaries and Global Cultures*, a cura di D. P. Martinez, Cambridge University Press, Cambridge 1998 e A. Allison, *Sailor Moon. "Japanese Superheroes for Global Girls"*, T. J. Craig, M. E. Sharpe (a cura di) in *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*, New York 2000, p. 263 e seg.

32. Cfr. tra gli altri F. L. Schodt, *Inside the Robot Kingdom*, cit., pp. 84-85 e A. Allison, *Sailor Moon. Japanese Superheroes for Global Girls*, cit., *passim*.

33. Cfr. J. Aumont, *Un'estetica industriale (a proposito di «Goldrake»)*, cit., pp. 111-112.

34. Noi facciamo notare che sono i personaggi a ruotare e non la cinepresa a girargli intorno. I movimenti della macchina da presa rendono per l'esattezza più dinamica e fluida l'animazione dei disegni raffiguranti i personaggi.

35. Cfr. G. Lewis, *Giorno di rosso splendente. Saggio sul rituale*, tr. it., Franco Angeli Editore, Milano 1983, p. 56.

36. D. Zadra, *Introduzione*, in V. W. Turner, *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, cit., p. 9.

37. Episodi di trasformazione compaiono in numerosi racconti mitologici giapponesi. Il concetto di metamorfosi è dunque radicato nella cultura popolare nipponica. Cfr. F. L. Schodt, *Inside the Robot Kingdom*, cit., p. 84.

38. Cfr. L. Raffaelli, *Le anime disegnatte. Il pensiero nei cartoon da Disney ai giapponesi*, Castelvechi, Roma 1994, *passim*, M. Pellitteri, *Il Drago e la Saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Tunué, Latina 2008, p. 170 e seg., A. Allison, *Millennial Monsters. Japanese Toys and the Global Imagination*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2006, pp. 128-162, M. Teti, *Generazione Goldrake. L'animazione giapponese e le culture giovanili degli anni Ottanta*, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 65 e seg. e A. Gomasasca, "Robottoni, esoscheletri, armature potenziate. Le metafore del meka-corpo nell'animazione giapponese", in Id. (a cura di) *La bambola e il robottono. Culture pop nel Giappone contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 236-242.

39. Cfr. A. Allison, *Sailor Moon. Japanese Superheroes for Global Girls*, cit., p. 268 e seg.

## ORIENTI OCCIDENTI *Man/Ei-GA: intermedialità fumetto-cinema nel Giappone contemporaneo*

### Premesse

In linea con il clima di permeabilità intermediale che anima la cultura del Giappone postmoderno nel suo insieme, anche il cinema si è dimostrato, nel corso degli ultimi anni, particolarmente ricettivo rispetto all'influenza da parte di altri media e, in particolare, del *manga*. La complessità e la peculiarità di questa relazione esige tuttavia alcune premesse fondamentali, qualora ci si proponga di fare luce sull'effettivo apporto del fumetto giapponese nei confronti del panorama cinematografico contemporaneo. Occorre innanzitutto sottolineare, da un lato, le dimensioni e l'eterogeneità del fenomeno *manga*; dall'altro, la sua forte incidenza sul più ampio spettro della cultura e della comunicazione giapponesi<sup>1</sup>, nonché di tutto un apparato dei consumi a esse intimamente collegato. Assolutamente rilevante ai fini di questa analisi è il fatto che il Giappone sia il primo paese al mondo tanto nella produzione di fumetti quanto



Air Doll

nel loro consumo, e lo sia di gran lunga<sup>2</sup>. Le mastodontiche dimensioni di questo mercato editoriale si accompagnano a una notevolissima varietà di generi, contenuti e stili di cui la pur vivace esportazione estera fornisce una rappresentazione solo parziale. Ciò comporta una prima difficoltà nel definire, a

## ORIENTI OCCIDENTI

livello contenutistico e formale, il rapporto tra *manga* e cinema, in quanto l'immagine che deriva dai fumetti importati in Italia e in Occidente, il cosiddetto "stile *manga*", risulta assai riduttiva e spesso limitata a determinate tipologie di pubblicazione: in prevalenza quelle che orbitano intorno a due macro-generi fortemente codificati, ovvero i fumetti indirizzati rispettivamente a un pubblico adolescenziale maschile (*shōnen manga*) e femminile (*shōjo manga*). Senonché, negli oltre sessant'anni trascorsi dalla nascita del *manga* moderno<sup>3</sup>, esso ha subito significative evoluzioni, di pari passo con l'invecchiamento del suo pubblico fidelizzato e i cambiamenti dell'assetto sociale, diversificandosi in una costellazione di generi e sotto-generi, per lo più strettamente legati a bacini di utenza anagraficamente e socialmente definiti, ciascuno dei quali possiede una chiara cifra tematica e stilistica a sua volta declinabile in un'ampia gamma di sfumature. Premesso ciò, possiamo comunque identificare come stile "medio" del *manga*, adottandolo come termine di riferimento per l'analisi a seguire, quello codificatosi nel tempo nell'ambito delle serie adolescenziali e post-adolescenziali che tuttora rappresentano la porzione più influente del mercato del fumetto giapponese.

Consequente è la forte incisività del *manga*, sia a livello estetico che di contenuti, non solo sul cinema, ma su tutti i campi della cultura e della comunicazione locali, senza esclusioni. Citando Jean-Marie Boissou, il Giappone è "l'unica nazione al mondo nella quale il fumetto è divenuto un medium di massa propriamente detto, onnipervasivo, uno strumento di apprendimento e di socializzazione, un vettore privilegiato d'espressione del subconscio collettivo, e perfino un vero e proprio metodo per conoscere il mondo".<sup>4</sup> Non solo: a sua volta il *manga* si è dimostrato un efficace ricettacolo di culture e linguaggi diversi, nel suo attingere tanto dalle tradizionali arti figurative cinesi e giapponesi quanto da quelle sceniche, oltre che dal fumetto e dall'animazione occidentali e dal cinema stesso.<sup>5</sup> Ciò rende più complicato districare la matassa di contaminazioni intermediali per isolare lo specifico contributo del *manga* nei confronti del cinema, in quanto alcuni codici che istintivamente individuiamo come appartenenti al *manga* (anche in ragione della loro estraneità alla sfera culturale nostrana), sono in realtà stati assunti dal cinema per via indiretta, già ibridati e filtrati attraverso il linguaggio degli *anime*, dei videogame, della pubblicità, della televisione.

In quest'ottica, particolarmente significativorisulta l'ascendente che proprio il cinema ha esercitato sul fumetto giapponese sin dalla sua nascita, un legame che sta all'origine del *manga* stesso in quanto è proprio l'impressione di dinamismo conferitagli dall'assunzione delle tecniche di inquadratura e montaggio del linguaggio cinematografico, operata dal "dio del *manga*" Tezuka Osamu nell'immediato dopoguerra, a essere considerata uno dei tratti distintivi del *manga* moderno, non solo rispetto alle forme del fumetto giapponese dei decenni precedenti, bensì anche rispetto a quelle del fumetto americano ed europeo.<sup>6</sup> Nelle parole di Frederick L. Schodt: "Japanese *manga*, in fact, have deliberately incorporated nearly every camera technique ever invented, from wide angles to close-ups and montages. Many artists also create their stories as if they were film directors, treating their characters as actors and constructing carefully followed scenarios. Understandably, many artists fantasize about being film directors".<sup>7</sup> Nel corso di questa analisi bisogna quindi tenere conto del fatto che, da sempre, quello tra *manga* e cinema è stato un rapporto bilaterale basato su reciproci scambi che continuano tuttora.<sup>8</sup>

A conclusione di queste premesse, occorre naturalmente menzionare il fatto che il cinema giapponese non è l'unico a trarre linfa dal fumetto, anche a livello formale. Senza addentrarsi in profondità in territori vasti e complessi che non sono competenza di questo saggio, basti citare opere come *Dick Tracy* (1990) di Warren Beatty, *Sin City* (2005) di Robert Rodriguez o il fenomeno dei film tratti da *comics* targati Marvel o DC Comics che negli anni Duemila sono diventati la forma dominante di mainstream hollywoodiano. Nel mondo globalizzato e della rete non si può non tenere conto degli scambi che intercorrono tra le varie cinematografie nazionali, né quindi immaginare il cinema giapponese come un universo interamente chiuso su se stesso e rivolto unicamente a forme di contaminazione autoctone. Basti pensare agli echi del cinema di Tarantino, a sua volta estimatore della cultura pop orientale e vicino al mondo del fumetto,

## ORIENTI OCCIDENTI

nelle opere d'esordio di Ishii Katsuhito, che pure attinge a piene mani dal *manga* e che in seguito ha donato, di rimbalzo, il proprio apporto *made in Japan* a *Kill Bill* (2003), in qualità di direttore della sequenza animata ambientata in Giappone. O ancora ai riflessi dell'estetica deformante e iperbolica de *Il favoloso mondo di Amélie* (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, 2001), così vicina a quella del fumetto, su alcuni film di Nakashima Tetsuya, che ne ha estremizzato le forme in maniera del tutto personale, realizzando un cinema barocco che si arricchisce dell'iconografia dello *shōjo manga*. Nondimeno, crediamo che, per dimensioni, eterogeneità e pervasività, l'influsso del *manga* sulla cultura giapponese, e quindi sul cinema, costituisca un fenomeno così unico e a sé stante, da meritare uno studio specifico.

### **Dal manga al cinema: il boom delle trasposizioni**

La fecondità che ancora oggi, nonostante la crisi che lo attraversa, caratterizza il mercato del *manga*, trova un corrispettivo nella vivacità della produzione cinematografica giapponese (per lo meno di quella commerciale) dell'ultimo decennio<sup>9</sup>, di cui il *manga* stesso è in parte responsabile. I due *report* del *Manga to Movies Project*<sup>10</sup> (<http://www.mangamoviesproject.com/publications.html>) attribuiscono il merito di questo successo all'istituzione delle *seisaku-iinkai* (commissioni di produzione), un sistema produttivo e distributivo basato sulla collaborazione tra società diverse che ha preso piede a partire dagli anni Ottanta per poi farsi gradualmente tendenza dominante dalla metà degli anni Duemila in poi. Se il fenomeno delle trasposizioni di *manga* in film non è nato certamente con le commissioni di produzione (i primi esempi risalgono infatti agli anni Trenta), è stato sicuramente alimentato dal clima di transmedialità da esse favorito. Le *seisaku-iinkai* nascono solitamente intorno a un unico progetto specifico, allo scopo di sfruttare su più fronti uno stesso soggetto, massimizzando i profitti e riducendo al minimo i costi e, soprattutto, i rischi. Oltre alle case di produzione e distribuzione cinematografica, entrano solitamente a far parte delle *seisaku-iinkai* case editrici, studi di animazione e di effetti speciali, agenzie di attori, produttori di giocattoli e videogame, emittenti televisive, distributori di supporti home-video, case discografiche, agenzie pubblicitarie, banche, giornali e sponsor vari<sup>11</sup>. Questo sistema di "franchising", unitamente alla creazione di saghe strutturate su più episodi, genera lunghe e complesse catene mediatiche che si snodano, si diramano e rimbalzano da un supporto all'altro, garantendo al progetto di partenza una maggiore longevità<sup>12</sup> o, in alternativa, una maggiore esposizione qualora le sue singole emanazioni vengano realizzate e distribuite non sequenzialmente bensì simultaneamente.

Centrale è, dato questo contesto produttivo, il ruolo delle case editrici di *manga* nel fornire "storyboard" originali già confezionati e rodati, e pertanto rassicuranti agli occhi degli investitori.<sup>13</sup> In passato il fenomeno degli adattamenti da fumetto riguardava principalmente le serie animate e le fiction televisive. Tuttavia, a partire da poco prima della metà degli anni Duemila<sup>14</sup> le trasposizioni cinematografiche di fumetti hanno gradualmente assunto un ruolo di primissimo piano, occupando il podio delle classifiche annuali degli incassi, a fianco dei loro parenti più prossimi, i film d'animazione.<sup>15</sup> Alla regia di queste opere non troviamo solo una moltitudine di semi-esordienti intenti a farsi le ossa con film su commissione dopo aver mosso i primi passi nella televisione o nel videoclip, o veterani e artigiani del cinema commerciale come Kaneko Shūsuke (*Azumi 2*, 2009; i due *Death Note*, 2006; *Pride*, 2009), Kitamura Ryūhei (*Alive*, 2002; *Azumi*, 2003; *Sky High*, 2003), Inudō Isshin (*Touch*, 2005) e Takenaka Naoto (*Nowhere Man*, 1999). Troviamo bensì anche "autori" affermati quali Koreeda Hirokazu (*Air Doll*, 2009), Kurosawa Kiyoshi (*House of Bugs*, 2005), Sono Sion (*Himizu*, 2011), Toyoda Toshiaki (*Blue Spring*, 2001; *Crows Explode*, 2014), Ishii Katsuhito (*Shark Skin Man And Peach Hip Girl*, 1998; *Smuggler*, 2011), Yamashita Nobuhiro (*Ramblers*, 2003; *A Gentle Breeze in the Village*, 2007), Shiota Akihiko (*Moonlight Whispers*, 1999; *Dororo*, 2007), Kumakiri Kazuyoshi (*The Ravaged House*, 2004), Anno Hideaki (*Cutie Honey*, 2004) e soprattutto Miike Takashi (*Fudoh – The New Generation*, 1996; *Ichii the Killer*, 2001; *Crows Zero 1 & 2*, 2007-2009; *The Mole Song*, 2013, solo per citare alcune delle molte opere tratte da *manga* che

## ORIENTI OCCIDENTI

compaiono nella sua sterminata filmografia). A questi si aggiungono alcuni cineasti promettenti che proprio a partire da traduzioni molto personali di *manga* hanno avviato la loro carriera nel terzo millennio, come Suzuki Matsuo (*Otaku's Love*, 2004) e Ninagawa Mika (*Sakuran*, 2006; *Helter Skelter*, 2012).



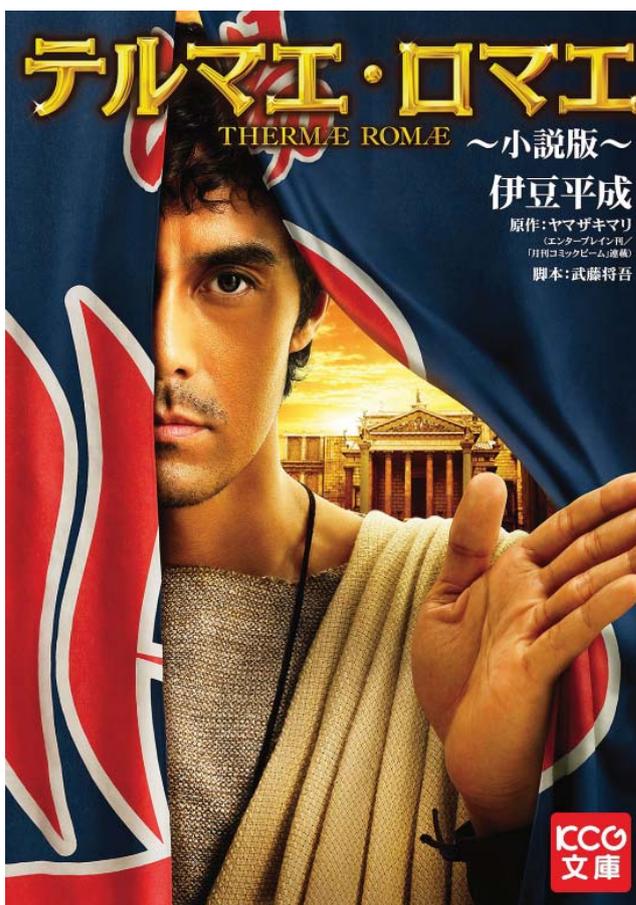
Crows Zero

Gli autori del *Manga to Movie Project* individuano le ragioni di questo cambiamento di tendenza a favore del cinema in diversi fattori: innanzitutto, nel fatto che un adattamento dal vero (come nel caso dei *tv drama* ma diversamente dalle versioni animate) offre maggiori spunti promozionali nel suo differenziarsi dal medium di partenza. Per esempio, un fattore di attrazione aggiuntivo può risultare dalla presenza di divi in carne e ossa come Abe Hiroshi (*The Sword of Alexander* [Tsutsumi Yukihiko, 2007], *Thermae Romae* [Takeuchi Hideki, 2012]) o Matsuyama Ken'ichi (il ciclo *Death Note* e quello di *Gantz* [Sato Shinsuke, 2010-2011]) a incarnare i protagonisti dei *manga*. Ma soprattutto, è rilevante che i film siano rivolti a una platea più vasta e diversificata rispetto a quella che segue le serie animate, che viceversa sono indirizzate a un bacino d'utenza per molti aspetti sovrapponibile a quello dei *manga*. Ne consegue che potenzialmente, nell'ottica delle commissioni di produzione, un buon adattamento cinematografico garantisce anche maggiori margini di incremento delle vendite del *manga* da cui è tratto.

Un altro fattore che ha favorito l'aumento delle trasposizioni cinematografiche basate sui *manga* è costituito dalle nuove opportunità offerte dalle tecnologie digitali, che il cinema consente di sfruttare più efficacemente rispetto alla televisione. Il naturale legame che il fumetto nutre con l'universo del fantastico, la cui rappresentazione su carta non soffre di limiti tecnici e finanziari significativi essendo vincolata unicamente alla fantasia e all'abilità del *mangaka* stesso, ha viceversa rappresentato un ostacolo considerevole alla traduzione dalla pagina allo schermo, in passato. I recenti sviluppi della *computer graphics*, invece, pur non raggiungendo sempre i risultati conseguiti dalle produzioni statunitensi, aprono nuove vie al cinema, facilitando in particolare l'acquisizione di soggetti fantascientifici e

## ORIENTI OCCIDENTI

fiabeschi.<sup>16</sup> La grafica digitale consente inoltre di riprodurre su schermo alcune specificità del linguaggio visivo del *manga*<sup>17</sup>, come le deformazioni dei corpi e le esagerazioni della realtà impiegate per rendere più “cinetiche” le tavole (ciò avviene per esempio nelle opere di carattere sportivo), o certe soluzioni metalinguistiche ricorrenti nel fumetto comico.



Thermae Romae

Se queste strategie di produzione e marketing donano ossigeno alle case cinematografiche, il rischio è naturalmente che il cinema giapponese si appiattisca su prodotti di facile presa a discapito di forme di cinema più personali e meno vincolate. Ciò nonostante, la varietà di generi e registri insita in un universo così ricco di sfumature e opposti come quello del *manga*, ugualmente prossimo al quotidiano quanto all'eroico, al presente quanto al passato, al triviale quanto al nobile, alla realtà quanto al sogno, garantisce un certo grado di vitalità al fenomeno. È infatti proprio l'estrema eterogeneità del *manga* (che ne differenzia le trasposizioni rispetto a quelle derivanti dai *comics*, pur costituendo questi un fenomeno per certi versi analogo) a generare uno degli aspetti più interessanti e peculiari di questo che ci sembra essere, al di là della qualità dei singoli film, il fenomeno commerciale più significativo della cinematografia giapponese degli anni Duemila, ovvero la nascita di un vero e proprio macro-genere all'interno del quale convivono sottogeneri differenti che spesso hanno più da spartire con quelli propri del *manga*, ciascuno recante un proprio bagaglio di codici estetici e narrativi ben definiti, che non con quelli tradizionalmente

## ORIENTI OCCIDENTI

associati al cinema.<sup>18</sup> Solo per citare alcuni dei filoni più battuti, ne sono un esempio le storie di teppisti ambientate nei licei<sup>19</sup> e le storie, rivolte a un pubblico femminile (in crescita nelle sale) che trattano di amori adolescenziali<sup>20</sup> o delle travagliate vicende amorose di giovani donne alle prese con l'inseguimento di ideali artistici o professionali.<sup>21</sup> A queste si aggiungono storie dai toni fiabeschi legate alla tradizione e indirizzate a un pubblico infantile<sup>22</sup>; quelle che mescolano fantastico e storico<sup>23</sup>; quelle che mostrano un Giappone post-bellico idealizzato con nostalgia<sup>24</sup> a cui si contrappongono le rappresentazioni di un immediato futuro distopico<sup>25</sup>; quelle che rivisitano il *jidai-geki* in chiave postmoderna<sup>26</sup>, o ancora quelle che si basano su sfide sportive e professionali come metafora di rivalsa sociale o di crescita personale, spesso contrapponendo un personaggio geniale e fuori dagli schemi a un altro che si conforma all'etica dell'impegno<sup>27</sup>; senza dimenticare, concludendo, il peculiare e variegato filone dell'horror.<sup>28</sup>



Tomorrow's Joe

### ***Prestiti linguistici e altri elementi di contiguità***

Per quanto significativo possa essere, per la cinematografia giapponese, l'apporto delle trasposizioni da fumetto, non è detto che l'adozione dei contenuti e del linguaggio del *manga* sia sempre e solo riconducibile a tale fenomeno. Paradossalmente, film come il dittico *Nana* e *Nana 2* di Ōtani Kentarō, tratti dall'omonima e fortunata serie a fumetti di Yazawa Ai, spartiscono con il linguaggio e le atmosfere dello *shōjo* e del  *josei manga*<sup>29</sup> molto meno di quanto non facciano opere basate su soggetti originali o letterari quali *Kamikaze Girls* (2004) di Nakashima Tetsuya o, in generale, i film di Iwai Shunji<sup>30</sup>. Ōtani si limita a portare sullo schermo la trama e i personaggi del fumetto e a riprodurne il più fedelmente possibile tutto l'apparato scenico, altamente codificato, delle ambientazioni, dei costumi, del trucco e delle acconciature. È questa una tendenza comune a numerosi adattamenti che riflettono una maggiore attenzione, da parte degli autori, alla fedeltà all'iconografia dell'originale che non alla verosimiglianza del risultato finale. In molti di essi, tra i quali potremmo annoverare opere pur pregevoli come *Tomorrow's Joe*, *Death Note* e *20th Century Boys*, a questa minuziosa ricostruzione della diegesi del fumetto non corrisponde sempre un'adeguata traduzione del linguaggio del media d'origine, il quale non viene né completamente tradito "a favore del cinema", né pienamente abbracciato tramite un'operazione di stilizzazione e citazione scopertamente e pienamente autoreferenziale come accade invece in analoghe produzioni hollywoodiane (i già citati *Dick Tracy* e *Sin City*). Ne consegue un vago effetto di straniamento prodotto dal divario che si crea tra il registro formale adottato, sostanzialmente piano e realistico, e un rappresentato fortemente iconico e stereotipato come è norma, se non necessità, nel medium *manga*.<sup>31</sup>

## ORIENTI OCCIDENTI

Nondimeno, alcuni registi adottano un approccio più radicale che consiste nella riproduzione di un vero e proprio “stile *manga*” che coinvolge gli ambiti dell’inquadratura, della direzione degli attori, del montaggio e delle altre fasi di post produzione. Questo processo di stilizzazione del reale non è tuttavia percepibile solamente come un’operazione artificiosa e di natura squisitamente eccezionale (come era per i due film americani sopra citati), in quanto è agevolato e reso familiare dalla già menzionata pervasività del bagaglio estetico del *manga* e delle sue emanazioni intermediali rispetto all’immaginario comune in cui si bagnano quotidianamente tanto gli autori quanto il pubblico giapponesi. Si tratta quindi di un fenomeno relativamente diffuso, e non limitato a pochi “eccentrici” autori isolati; un fenomeno che riguarda un consistente numero di opere diverse e su diversi livelli. È sufficiente gettare lo sguardo sull’opera complessiva dei due autori più seminali e celebrati all’estero del cinema giapponese contemporaneo, Tsukamoto Shin’ya e Kitano Takeshi, per rinvenirvi “tracce” di *manga* senza troppa difficoltà.<sup>32</sup>

Tali elementi di contiguità con il *manga* sono riscontrabili in maniera più evidente in alcuni dei registi più interessanti degli anni Duemila, come Ishii Katsuhito, Sono Sion, Nakashima Tetsuya, Suzuki Matsuo, Matsumoto Hitoshi, Yamashita Nobuhiro, Yoshida Daihachi e Ninagawa Mika. A questi si aggiunge il caso del regista di *anime* Anno Hideaki, passato occasionalmente dietro la macchina da presa, e soprattutto quello di Miike Takashi, il quale, oltre ad aver tradotto in film un considerevole numero di *manga* nel corso degli anni Novanta e Duemila, ha saputo interiorizzarne il linguaggio forse più di chiunque altro in maniera efficace e inventiva. Nelle opere di questi autori, insieme a quelle di una schiera di casi minori che ne hanno seguito occasionalmente la scia, il *manga* non fornisce soltanto *storyboard* pronti da adattare. Oltre a servire occasionalmente da soggetto, esso può infatti assumere un ruolo chiave nel film fornendo spunti su diversi piani. Il grado più elementare di contaminazione tra i due media è costituito dalla presenza dei *manga* a livello di intreccio, come nel caso di *Otaku’s Love* di Suzuki, ambientato nel mondo dei *mangaka*, oppure quello di *Funuke: Show Some Love, You Losers!* (2007) di Yoshida, la cui protagonista è una liceale che aspira a diventare fumettista.<sup>33</sup> Nei film di Ishii, invece, riveste un ruolo particolarmente importante il disegno animato, ma realizzato secondo modalità artigianali e canoni estetici più vicini alla sfera dei *manga* che non a quella degli *anime*.

Un altro punto di congiunzione con il fumetto è costituito dall’acquisizione, da parte del cinema, di temi, contesti, ambientazioni e personaggi di chiara derivazione *manga*. Il ricorso ad archetipi definiti da specifici tratti iconografici (pettinatura, fisionomia, accessori) risulta essenziale in un supporto come il *manga*, in cui una notevole quantità di informazioni tende a passare attraverso l’immagine, piuttosto che tramite la parola.<sup>34</sup> Ciò favorisce la nascita, soprattutto in prossimità dei generi d’azione e introspezione per eccellenza, ovvero *shōnen* e *shōjo manga*, di personaggi-icona (ma anche di ambientazioni, situazioni ed espressioni visualmente stereotipate) che, risultando familiari al lettore, consentano all’autore di tralasciare tutta una serie di dettagli per entrare subito nel vivo dell’azione o di meglio concentrarsi sui travagli interiori dei protagonisti.

Il trasferimento dei luoghi comuni del *manga* nel contesto cinematografico avviene a partire da tutto quanto gravita intorno all’universo delle scuole superiori, onnipresente nei *manga* per ragazzi in quanto vi si rispecchia il loro lettore medio. Tra i soggetti non tratti da fumetto che si occupano del mondo dei liceali, menzioniamo, tra i tanti, *Linda Linda Linda* (2005) di Yamashita e, soprattutto, *The Kirishima Thing* (2012) di Yoshida, nel quale ritroviamo molti personaggi e situazioni tipici del *manga* a partire dal protagonista stesso, basato sull’archetipo del ragazzino occhialuto, timido e goffo ma interiormente animato da una forte passione per qualcosa.

Tipici del *manga* sono anche le bande di motociclisti e le pettinature rockabilly di *Kamikaze Girls* e *Hazy Life* (Yamashita Nobuhiro, 1999), l’orfanotrofo di *Party 7* (2000) di Ishii Katsuhito e i buffi caschetti di certi suoi personaggi, che ritroviamo anche nel protagonista di *Symbol* (Matsumoto Hitoshi, 2009). E ancora il bel professore gentiluomo di *Memories of Matsuko* (2006) di Nakashima, le sfere infuocate lanciate dagli *yakuza* di *Dead or Alive: Hanzaisha* (1999) di Miike, il riporto da *salaryman* dei bizzarri

## ORIENTI OCCIDENTI

alieni di *Big Man Japan* (Matsumoto, 2007) e *Funky Forest: The First Contact* (Ishii Katsuhito, Ishimine Hajime e Miki Shun'ichirō, 2005), le ragazzine gravemente malate di *Memories of Matsuko* (2006) e *Paco and the Magical Picture Book* (2008) di Nakashima, i personaggi con le orecchie da gatto in stile *moe* presenti in quest'ultimo film, gli *otaku* e i *cosplayer* che compaiono nelle opere di Suzuki, e infine il duro addestramento da prostituta della Matsuko di Nakashima e quello da pervertiti cui si sottopone strenuamente il protagonista di *Love Exposure* (Sono Sion, 2008) al fine di apprendere l'acrobatica arte di fotografare le mutandine delle ragazze (altro luogo comune del *manga*): entrambi parodia dell'etica del *ganbaru* (impegnarsi) e del *gaman* (sopportare), onnipresente nel fumetto giapponese. Un particolare posto occupano infine i supereroi sui generis, ritratti con un'ironia velata di tristezza e squallore che li distanzia dai loro colleghi d'oltreoceano. Tra di questi, ricordiamo il bistrattato "Big Man Japan" di Matsumoto (che ritorna sul tema del superuomo in *Symbol*, in cui compaiono simultaneamente una sorta di assurda e inconsapevole divinità in pigiama e un fantomatico lottatore di wrestling messicano chiamato Escargot Man), il professore in crisi che veste i panni di Zebraman nell'omonimo dittico (2004-2010) di Miike Takashi (il quale si è cimentato anche con due celebri eroi degli schermi giapponesi: Yattaman e Ultraman), il pervertito Captain Banana di *Party 7* e naturalmente l'ambiguo e pericolosissimo otaku-supereroe-assassino Ichi "the Killer" (questo si tratto da un *manga*, portato al cinema, ancora una volta, da Miike). Per concludere, citiamo, più in generale, il gusto di tutti i registi citati per il non-sense, l'onirico, il demenziale, il triviale, lo scatologico, il *kawaii* (carino) e, occasionalmente, il *gore*: tutti elementi non di rado accostati e mescolati tra loro in quel clima di compresenza degli opposti che è un altro tratto tipico del fumetto giapponese, in cui spesso il tragico e il comico vanno a braccetto.

Sul piano delle tecniche narrative, forse il prestito più evidente si formula nell'uso frequente di un espediente non così comune al cinema quanto nei *manga*, ovvero quello della narrazione in prima persona, tramite la quale la voce *over* dei protagonisti commenta le immagini del film al passato o addirittura al presente.

Per quanto concerne gli stilemi registici, invece, possiamo individuare alcuni tratti ricorrenti di vicinanza al *manga* (sempre al netto della "visual diversity"<sup>35</sup> che caratterizza la sfera dello stesso). Innanzitutto l'utilizzo di immagini statiche, non solo sotto forma di *stop frame* che solitamente congelano l'immagine sui volti degli attori, ma anche attraverso una formula più efficace che consiste nel fermare l'azione della scena in divenire, mentre la macchina da presa continua a girare. Questo effetto, che rileviamo anche nel cinema di Kitano e che vanta origini antiche nelle *mie* del *kabuki*, pose dinamiche assunte dagli attori che "come un punto esclamativo visuale (...) arrestano l'azione dello spettacolo e ne intensificano l'emozione"<sup>36</sup>, carica le inquadrature di una particolare tensione dinamica, analogamente alle tavole del *manga* che sono immobili eppure animate da elementi grafici interni alle vignette (linee cinetiche, deformazioni ottiche, onomatopée ad alto impatto visivo) e strutturali (cornici sformate, sfondate, diseguali).<sup>37</sup> Un altro modo in cui il cinema si avvicina al fumetto, soprattutto nei film di Miike e in quelli di Ishii, riguarda il montaggio, impiegato, attraverso ellissi e *jump-cut*, per frammentare la continuità del flusso temporale, come avviene giocoforza nel fumetto in cui la figura dell'ellissi è intimamente legata alla natura del mezzo.<sup>38</sup> Ulteriore meccanismo comune al *manga* consiste nella dilatazione temporale, soprattutto in occasione di momenti chiave ai fini di una "rappresentazione del tempo interiore del personaggio".<sup>39</sup> Ciò può avvenire sia, come si è detto, attraverso l'uso del fermo-immagine, sia attraverso la moltiplicazione dei quadri e l'uso insistito di dettagli<sup>40</sup>, ripetizioni e inserti di vario genere (talvolta animati). Infine, è da notare come certi effetti di montaggio che suggeriscono una contiguità tra campi diversi e distanti, come avviene per esempio in *Matsuko*, ricordino strategie analoghe caratteristiche della composizione delle tavole dello *shōjo manga*, in cui le vignette sfumano le une nelle altre invece di essere rigidamente separate.

## ORIENTI OCCIDENTI



Funuke: Show Some Love, You Losers!

A livello di inquadratura, è degna di menzione la cospicua ricorrenza di effetti di distorsione dell'immagine, che enfatizzano l'impressione di inverosimiglianza, operati attraverso lenti grandangolari o con l'ausilio del digitale (che consente di rimpicciolire e modellare i personaggi come in *Welcome to the Quiet Room* [2007] di Suzuki o ingrandirne la testa con effetto "super deformed"<sup>41</sup>). Spesso tali effetti entrano in risonanza con una recitazione fortemente improntata all'eccesso, e con una organizzazione in chiave iperbolica del profilmico (trucco esagerato, acconciature improbabili, moltiplicazione degli oggetti di scena, colori accesi – nonostante il *manga* sia di per sé in bianco e nero). Il più delle volte questi effetti producono, come è tipico nel *manga*, una "comicità fortemente grafica, corporea, basata in gran parte sullo stesso impatto delle immagini"<sup>42</sup>. Allo stesso tempo, il senso di stilizzazione ed eccesso che essi trasmettono va a compensare il divario ontologico che separa il fumetto dal cinema, allontanando quest'ultimo dal realismo suggerito dalla fotografia verso forme di astrazione che invece sono connaturate al disegno.<sup>43</sup> Ugualmente presente è, infine, la suddivisione dell'inquadratura attraverso l'uso dello *split screen* o di simili tecniche digitali di montaggio simultaneo, che riproducono l'effetto delle vignette sulla pagina. Particolarmente evidente il rimando intertestuale nel finale di *Funuke*, in cui l'immagine viene frazionata in riquadri separati da linee bianche, in una esplicita riproduzione delle vignette di un *manga*. Per concludere, un altro chiaro riferimento al *manga* è presente nell'impiego degli sfondi, che nel fumetto giapponese si caricano spesso di funzioni aggiuntive, enfatizzando il tono della scena, ospitando rappresentazioni grafiche dello stato d'animo dei personaggi o suggerendone il movimento tramite l'utilizzo di linee cinetiche. Questa particolare relazione tra personaggio e sfondo (che per esempio può farsi improvvisamente nuvoloso accogliendo allo stesso tempo elementi estranei alla diegesi come il suono del mare in un interno e il vento che scompiglia i capelli del personaggio, colto in un momento di enfasi), spesso assume al cinema connotati di ironico svelamento della finzione, ma talvolta è anche funzionale alla creazione di atmosfere sospese (si pensi per esempio alla scena di *Ping Pong* in cui, durante un incontro, il tempo si sospende e si dilata, facendosi soggettivo e adattandosi così alla velocità dei pensieri e dei sentimenti che affollano i cuori dei protagonisti, mentre tutto intorno a loro scompare colorandosi di bianco).<sup>44</sup> Espedienti simili rientrano nel più generale utilizzo di un ricco bagaglio "ideografico" precipuo del *manga*, attraverso il quale il fumetto giapponese esprime, con la capacità di sintesi che lo contraddistingue, concetti complessi in forma stilizzata, così da renderli

## ORIENTI OCCIDENTI

istantaneamente fruibili dal lettore avvezzo a interpretarli. I registi summenzionati giocano con questo insieme di codici sforzandosi di riprodurli sullo schermo, talvolta integrandoli nella diegesi (pensiamo al corpo del protagonista di *No One's Ark* di Yamashita che si sgonfia letteralmente per la vergogna; alla luce rossa che, come una fiammata, illumina il volto della dottoressa-vampiro di *Paco* quando si arrabbia, accompagnata da grida extradiegetiche; ai motivi floreali e agli spazi mentali nei quali registi come Iwai, Nakashima o Ninagawa inseriscono i loro personaggi in momenti di particolare introspezione). Più spesso, i codici iconografici del *manga* vengono giustapposti in sovrimpressione o accostati tramite montaggio, sotto forma di disegni o animazioni digitali (simboli, scritte, motivi floreali, scintillii, bolle di sapone, "gocce della vergogna", lacrime, fulmini, fumo), assumendo funzioni metaforiche o didascaliche.



Kamikaze Girls

Non tutti gli espedienti di questo genere sono direttamente riconducibili al *manga*: si pensi, a proposito di *Memories of Matsuko*, all'impiego di sottotitoli da *karaoke* durante le sequenze musicali, o all'esternazione dei sentimenti dei protagonisti tramite riprese di talk show o di telefilm immaginari che compaiono sugli schermi televisivi (in maniera analoga a quanto accadeva in *Amélie*). È tuttavia lo stesso ricorso a mezzi grafici e simboli iconici al fine di caricare l'immagine di significati ulteriori, a costituire uno dei legami più forti instaurati, da questa generazione di registi, con la sfera del *manga*.

Giacomo Calorio

### Note

1. Emblematiche in questo senso le parole dello scrittore Takahashi Gen'ichirō: "In Giappone, quando si pensa di inserire in un romanzo qualcosa che ogni lettore conosca, vengono subito in mente i *manga*. Se Kafka e *Dr. Slump* fossero letti nella stessa misura, non mi farei problemi a servirmi anche del primo", Gianluca Coci, *Takahashi Gen'ichirō: il romanzo giapponese tra postmoderno e avant-pop*, in (a cura di) Matteo Casari, *Culture del Giappone contemporaneo*, Tunué, Latina 2011, p. 127.
2. "Un mercato enorme, che da solo è dieci volte maggiore di quello del resto del pianeta", Jean Marie.

## ORIENTI OCCIDENTI

Boissou, *Il manga – Storia e universi del fumetto giapponese*, Tunué, Latina 2001, p. 68.

3. Sebbene la nascita del manga moderno venga fatta risalire al 1947, data di pubblicazione di *La nuova isola del tesoro* di Tezuka Osamu, quella del fumetto giapponese nelle sue forme più primitive è di per sé collocabile intorno ai primissimi anni del Novecento, e vanta inoltre precedenti più antichi risalenti al secolo precedente. Per una storia più esaustiva del fumetto giapponese, si rimanda al sopraccitato testo di Boissou.

4. Jean-Marie Boissou, *op. cit.*, p. 55.

5. “I *manga* costituiscono un caso particolare di un fenomeno più generale che coinvolge molti aspetti dell’arte e della cultura tra Giappone e mondo occidentale. Certo è che per la loro fruizione da parte di larghe fasce della popolazione, per la diffusione su scala planetaria non solo delle storie, ma anche dei gadget, dei giochi, del merchandising e delle mode, i *manga* sono diventati quasi per antonomasia l’elemento che ha potuto produrre forme di ibridazione tra le più imponenti ed efficaci, emblemi della società multiculturale e multimediale in cui viviamo.”, Marcello Ghilardi, *Filosofia nei manga – Estetica e immaginario nel Giappone contemporaneo*, Mimesis, Milano 2010, p. 39.

6. “His first contribution, and what made him a staggering force well before his flirtations with animation, was Tezuka’s revolutionary “cinematic” visual style. Pre-war *manga* magazines, like their ukiyo-e and kibyoshi predecessors, had a characteristically static panel structure. [...] Today many American newspaper comic strips employ a similarly static, theatrical visual frame. Tezuka’s *manga* were not theatrical, but cinematic. His point of view did not remain static but zoomed in, looked up, down, peered through foreshortened cracks, whooshed through motion-blurs, showed close-ups, panoramas, characters reflected in dripping blood or staring eyes, all the dynamic visual tricks which separate film from stage”. Ada Palmer, “Film is Alive: The manga Roots of Osamu Tezuka’s Animation Obsession”, 2009, p. 2 <[http://www.asia.si.edu/film/tezuka/essays/Tezuka\\_Palmer.pdf](http://www.asia.si.edu/film/tezuka/essays/Tezuka_Palmer.pdf)> (ultimo accesso 20 febbraio 2014).

7. Frederik L. Schodt, *Dreamland Japan – Writings On Modern Manga*, Stone Bridge Press, Berkeley, 2011, p. 282.

A proposito della rivoluzione formale attuata da Tezuka, Schodt nota anche: “Osamu Tezuka helped revolutionize the art of comics in Japan by decompressing story lines. Influenced by American animation in particular, instead of using ten or twenty pages to tell a story as had been common before, Tezuka began drawing novelistic *manga* that were hundreds, even thousands of pages long, and he incorporated different perspectives and visual effects—what came to be called ‘cinematic techniques.’ Other artists in America, such as Will Eisner, had employed camerallike effects a decade earlier, but combining this technique with the decompression of story lines was new.”, *Ivi*, p. 25.

8. Possiamo ritrovare esempi recenti di scambi bilaterali, da un lato, nelle numerose citazioni cinematografiche del *mangaka* Oku Hiroya, autore di *Gantz* (serie a sua volta adattata per il cinema), che si spinge a “rubare” i volti di star hollywoodiane come Angelina Jolie e George Clooney, o giapponesi come Kitano Takeshi e Yakusho Kōji, per applicarli ai suoi personaggi. Dall’altro, nella carriera stessa di un autore come Ishii Takashi, che nasce come *mangaka* per poi passare a una proficua attività di regista. Schodt gli dedica il capitolo *Manga Artista as Film Director*, *Ivi*, pp. 282-286.

9. Dal 2002 al 2012, le produzioni locali hanno subito una graduale impennata, passando dai 293 film realizzati nel 2002 (una cifra grosso modo in linea con quelle dei due decenni precedenti) al picco di 554 raggiunto nel 2012, con una media annuale stabile intorno ai 400. Per i dati a partire dal 1955: *cfr.* “Statistics of Film Industry in Japan”, <[http://www.eiren.org/statistics\\_e/index.html](http://www.eiren.org/statistics_e/index.html)> (ultimo accesso 20 febbraio 2014).

Per un confronto, si vedano inoltre i dati relativi alle produzioni italiane nel medesimo periodo, la cui media annuale si aggira intorno al centinaio: *cfr.*, “Dati sul cinema italiano”, <<http://www.anica.it/online/index.php/studi-anica/dati-sul-cinema-italiano.html>> (ultimo accesso 20 febbraio 2014).

## ORIENTI OCCIDENTI

10. Woojeong Joo, Rayna Denison, Hiroko Furukawa, “Transmedia Japanese Franchising (2013) e Japan’s manga, Anime and Film Industries”(2013), University of East Anglia/Arts & Humanity Research Council, *passim*. <<http://www.mangamoviesproject.com/publications.html>>(ultimo accesso 20 febbraio 2014).

11. Cfr. Maria Roberta Novielli: “Un sistema estremamente complesso che, per contro, comporta la parcellizzazione e diminuzione dei capitali destinati a ciascun prodotto, richiedendo di conseguenza l’apporto economico di nuove sfere esterne a quelle di diretta pertinenza, cioè gli sponsor. È per questo che si moltiplicano in questi anni le cosiddette “produzioni satellite”, legate cioè a un singolo titolo e destinate poi a svanire dopo la sua distribuzione. Ma è anche a causa di questo nuovo sistema vagamente ‘usa e getta’ che diventa sempre più difficile la realizzazione di opere di importante impegno di budget e stile.”, *Il cinema giapponese nell’era multimediale*, in Matteo Casari (a cura di), *Culture del Giappone contemporaneo*, Tunué, Latina 2011, p. 140.

12. Cfr. “Da un punto di vista tecnico, la traduzione dall’uno all’altro medium induce a un alto livello di sofisticazione, così come l’incipit artistico, dovendosi reinventare a seconda del contenitore, troverà nuove ispirazioni e nuovi linguaggi con cui arricchirsi – finché il soggetto, passato nel frattempo attraverso l’ultimo frantoio dei remake-prequel-sequel, non si sarà del tutto inaridito. Tale sistema non stupisce se si pensa che, tradizionalmente, l’arte giapponese non solo non teme l’imitazione, ma da secoli la esalta perché indice della capacità tecnica dell’artista di riprodurre un oggetto con l’unica variante della sfumatura emotiva.”, *Ivi*, 135-136.

13. Cfr. “[Manga] is routinely used as a source material for anime, film, TV dramas, games and ancillary merchandise. There are several reasons why the adaptation of manga has become such a popular custom. Firstly, manga sources can save time and money by acting as blueprints for the planning and development of a franchise. Secondly, a manga original can act as a storyboard during the production process, allowing investors and production staff to easily create adaptations and advance towards a clear collective goal. Thirdly, manga originals with established popularity can be effective tools for starting a new transmedia project, reassuring potential partners about the pre-existing market for the selected material. In other words, the established popularity of a manga original can function as a standard for predicting the commercial viability of adapted works and can guide seisakuiinkai partners in making appropriate investment and marketing decisions”. Woojeong Joo, Rayna Denison, Hiroko Furukawa, *Transmedia Japanese Franchising* (2013), *cit.*, p. 16.

14. In concomitanza con la maggior visibilità acquisita dalle proiezioni di film giapponesi grazie anche all’aumento dei multi-sala, cfr. *Ivi*, pp. 19, 37 e *passim*.

15. Cfr. “Movies With Box Office Gross Receipts Exceeding 1 Billion Yen”, <[http://www.eiren.org/boxoffice\\_e/index.html](http://www.eiren.org/boxoffice_e/index.html)> (ultimo accesso 20 febbraio 2014).

16. Per esempio, rispettivamente, *Gantz*, *Kyashan – La rinascita* (Kazuaki Kiriya, 2004) e *Returner* (Yamazaki Takashi, 2006), e i due *Kitarō* (Motoki Katsuhide, 2007-2008), *The Great Yokai War*, (Miike Takashi, 2005) e *Ninja Kids* (Miike Takashi, 2011).

17. Cfr. Elisabetta Di Stefano, *Cinema, fumetto e videogioco: per un’estetica del divertimento*, in *The Rope 4/5 – Ritorni al Neofigurativo*, Falsopiano, Alessandria 2010, pp. 76-78.

18. “This suggests that *manga* ‘jishsha eiga’ (live action *manga* films) – are emerging as a dominant new meta-genre within Japanese film production. These live action adaptations do not follow the logic of a single *manga* genre, nor do they adhere to film genres per se; instead, they work across a plethora of popular genres that span across contemporary Japanese culture. These include genres that are less common in Hollywood cinema, such as ‘gourmet’ *manga* adaptations, which focus on aspects of global culinary culture, or film adaptations from the salary man genre. In this regard, the use of *manga* as content for film adaptations has been reshaping the generic content of Japanese cinema. This means that everything from art cinema to the most populist of Japanese films can be made from *manga* sources,

## ORIENTI OCCIDENTI

and it also means that film genres are changing, becoming more closely aligned to genres popularised elsewhere in Japanese culture.”, Woojeong Joo, Rayna Denison, Hiroko Furukawa, *Japan's manga, Anime and Film Industries* (2013), cit., p. 40.

19. Tra i tanti, citiamo *Crows Zero*, *For Love's Sake* (Miike Takashi, 2012), *Blue Spring*.

20. Tra i tanti, *Love.Com* (Ishikawa Kitaji, 2006), *Last Quarter* (Nikai Ken, 2004), *A Gentle Breeze in the Village*.

21. Tra i tanti, i due *Nana* (Ōtani Kentarō, 2005-2006), *Strawberry Shortcakes* (Yazaki Hitoshi, 2006), *Honey and Clover* (Takada Masahiro, 2006), i due *Nodame cantabile* (Takeuchi Hideki, 2009-2010), *Love My Life* (Kawano Kōji, 2006).

22. I due *Kitarō*, *The Great Yokai War* (tratto da un romanzo di Aramata Hiroshi ma evidentemente ispirato all'opera del mangaka Mizuki Shigeru, che compare in un cameo), *Ninja Kids*, *Nin x nin: Ninja Hattori-kun* (Suzuki Masayuki, 2004).

23. *Thermae Romae 1 e 2*.

24. Le serie *Always* (Yamazaki Takashi, 2005-2012) e *20th Century Boys* (Tsutsumi Yukihiko, 2008-2009).

25. Ancora *20th Century Boys*, *Death Note*, *Ikigami: The Ultimate Limit* (Takimoto Tomoyuki, 2008).

26. *Sakuran*, *Azumi*, *The Sword of Alexander*.

27. Tra i tanti, citiamo *Ping Pong* (2002) e *Tomorrow's Joe* (2011) entrambi di Sori Fumuhiko, *Touch*, *The Prince of Tennis* (Abe Yūichi, 2006), *Space Brothers* (Mori Yoshitaka, 2012), la serie *Sea Monkeys* (Hasumi Eiichirō, 2004-2012).

28. Significative le trasposizioni di *manga* di Itō Junji, Umezū Kazuo e Hino Hideshi.

29. Il primo indirizzato alle adolescenti, il secondo alle giovani donne, ma spesso i due generi sfumano l'uno nell'altro.

30. Cfr. Jose Montaña Muñoz, “Un cine contaminado de cómic: el manga-eiga de Shunji Iwai”, *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* n. 17, gennaio 2014, pp. 102-109, <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=187>> (ultimo accesso 20 febbraio 2014).

31. Sul carattere iconico dei personaggi dei fumetti, e dei *manga* in particolare: cfr., Cristian Posocco, *MangArt*, Costa & Nolan, Milano 2005, pp. 66-74.

32. Per esempio, in Tetsuo la contiguità con il fumetto giapponese si esprime nella prevalenza di azione e immagine sulla parola; nella frammentazione visiva operata dal montaggio frenetico; nell'uso frequente del dettaglio; nelle dilatazioni e contrazioni temporali; nella densità dei parossismi; nelle atmosfere cyberpunk, apocalittiche e surreali; nel suo affrontare temi cari al *manga* quali quelli della mutazione, del superomismo, della perdita dell'identità; nella spregiudicatezza di alcune soluzioni visive a forte impatto (specialmente in riferimento alla violenza e alla sessualità). Per quanto riguarda il cinema di Kitano, esso presenta punti in comune con il *manga* sia a livello tematico (si pensi alla prossimità de *Il silenzio sul mare* [1991] e *Kids Return* [1996] con le situazioni del *manga* sportivo, o agli sketch surreali e infantili di *Getting Any?* [1994], *Takeshi's* [2005] e *Kantoku Banzai!* [2007] che richiamano invece il *gag manga*), sia soprattutto a livello stilistico nella composizione di quadri statici eppure carichi di tensione che sembrano vignette; nel frequente ricorso a un montaggio ellittico che riproduce una delle caratteristiche obbligate del fumetto, ovvero il frazionamento dell'unità temporale in riquadri; e infine nell'uso di didascalie ed elementi ideografici in sovrapposizione, nonché nell'importante ruolo conferito al disegno, in *Hana-bi – Fiori di fuoco* (1997), *L'estate di Kikujiro* (1999) e *Achille e la tartaruga* (2008).

33. Vale la pena ricordare che il mondo dei mangaka è al centro anche di *Tokiwa: The Manga Apartment* (1996) del compianto Ichikawa Jun.

34. “In Giappone, a raccontare, a parlarci, sono tutti gli elementi costitutivi della pagina del fumetto, non solo il testo”. Cristian Posocco, *op. cit.*, p. 109.

## ORIENTI OCCIDENTI

35. Frederik L. Schodt, *op. cit.*, p. 26.
36. James R. Brandon, William P. Malm, Donald H. Shively, *Studies in Kabuki. Its Acting, Music and Historical Context*, East-West Center, Honolulu 1978, p. 84.
37. Cfr. Marcello Ghilardi, *op. cit.*, pp. 55-57.
38. "Limite invalicabile (...) del suo peculiare linguaggio", Alessandro De Filippo, Ivano Mistretta, *Sequenze – Tempo e movimento nella narrazione tra cinema e fumetto*, Bonanno Editore, Roma 2009, p. 271.
39. *Ivi.*, p. 275.
40. Circa l'uso del dettaglio in Miike: cfr. Dario Tomasi, *Frammenti di stile e scritture d'autore*, in Giovanni Spagnoletti e Dario Tomasi (a cura di), *Il cinema giapponese oggi – Tradizione e innovazione*, Lindau, Torino 2001, pp. 72-73; Marco Dalla Gassa, *Lo spillo nell'occhio. La violenza e le sue "forme"*, in Dario Tomasi (a cura di), *Anime perdute – Il cinema di Miike Takashi*, Il Castoro 2006, *passim*.
41. Stile di disegno caricaturale che accentua il lato "kawaii" (carino) dei personaggi esagerandone i tratti infantili, ovvero ingrandendone la testa e rimpicciolendone il corpo.
42. Cristian Posocco, *op. cit.*, p. 95.
43. Seguendo quanto scritto, a proposito del processo di "cartooning" e dell'estetica "dell'artificio", da Michael Cohen in *Dick Tracy – In Pursuit of a Comic Book Aesthetic*, in Ian Gordon, Mark Jancovich, Matthew P. McAllister (a cura di), *Film and Comic Books*, *op. cit.*, *passim*.
44. Circa l'omissione degli sfondi nel *manga*, cfr. Cristian Posocco, pp. 75-76.

## SATTO ANALISI **Mappare le reinvenzioni culturali intorno a “The Hunger Games”**

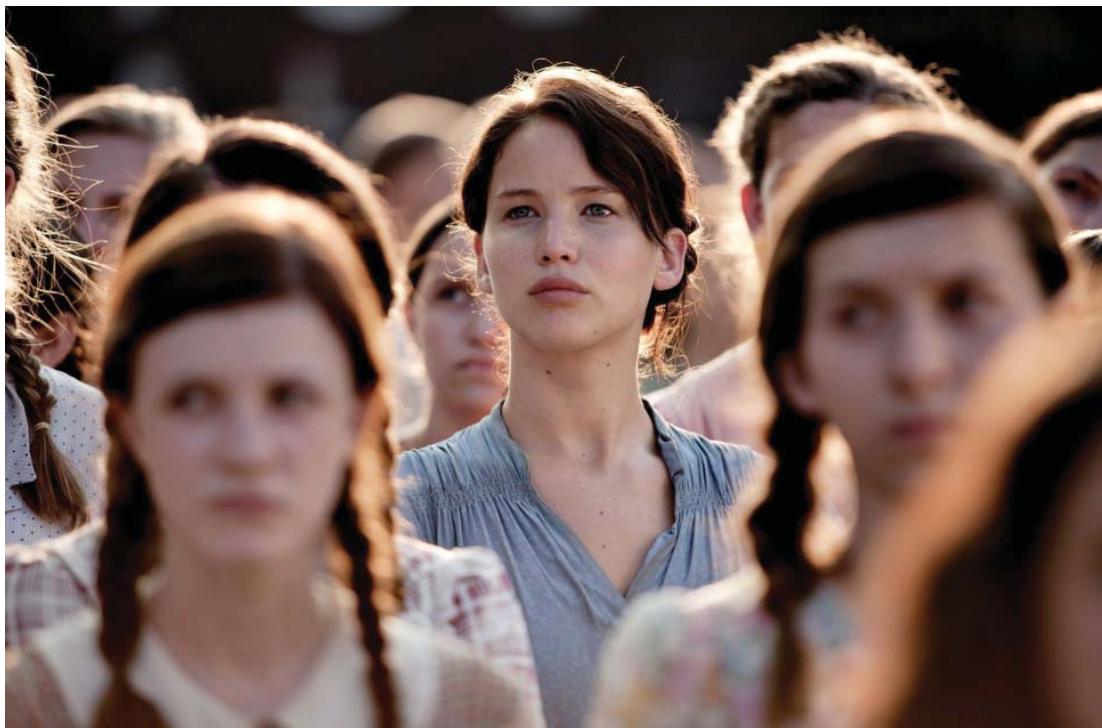
21 novembre 2013: il fenomeno Katniss Everdeen è al suo culmine. *The Hunger Games – La ragazza di fuoco* (*Catching Fire*, Francis Lawrence, 2013) esce in contemporanea nelle sale di cinquanta paesi, creando “un evento di proporzioni epiche” (<http://www.broadwayworld.com/bwwmovies/article/THE-HUNGER-GAMES-CATCHING-FIRE-to-Be-Released-in-China-1121-20131120>). Il lungometraggio è primo per incassi il 26 novembre 2013. Si tratta del secondo capitolo della serie di film adattati dalla saga di romanzi per adolescenti (*young adults*) di Suzanne Collins, di cui Katniss è la protagonista. La vicenda si svolge in un futuro post-apocalittico: Panem, un’America del Nord divisa in dodici distretti, è sottomessa a un governo totalitario che si garantisce una stabilità fondata sul terrore. Gli Hunger Games, giochi al massacro trasmessi in diretta televisiva, sono l’annuale celebrazione del potere: ventiquattro “tributi” scelti tra gli adolescenti maschi e femmine di ogni distretto, condotti in un’arena, devono combattere fino a che non ne resti in vita uno solo. “Hunger Games”<sup>1</sup> costruisce il suo fandom su una già nutrita base di lettori e intreccia spettacolo, violenza, un triangolo amoroso, un sottotesto politico flessibile e un discorso sulla messa in scena di sé: tutti elementi che gli hanno permesso di diventare un monumento sacro della cultura adolescente.

Siamo di fronte a un fenomeno di saturazione mediatica: best-seller letterario in tre tomi, due film (più altri due in produzione), una serie di spazi interattivi sul web (dalle pagine Facebook al finto sito ispirato alle riviste patinate che riporta le novità della moda di Capitol City) e innumerevoli artefatti di natura paratestuale: un *casual game* scaricabile su iTunes, spille con la ghiandaia imitatrice portafortuna, libri di ricette. Negli anni, “Hunger Games” è stato esplorato, remixato, parodiato. Se ne parla in un numero crescente di spazi online e offline. Sulla pagina ufficiale di Facebook, i fan superano i 12 milioni: essi hanno un nome (“tributi”) e un gesto di riconoscimento (le tre dita della mano sinistra sollevate). L’*hashtag* #capitolstyle aggrega, su Twitter, le foto di spettatori in attesa all’entrata dei cinema, vestiti come i personaggi.

Alla proliferazione di “Hunger Games” nella cultura popolare non corrisponde, per il momento, una produzione accademica di grande respiro. Si segnalano analisi del film o del libro, studi sulla capacità di Katniss Everdeen di definirsi al di fuori dagli schemi di genere o, ancora, lavori sociologici che esplorano il modello sociale rappresentato<sup>2</sup>. Manca un’esplorazione del fenomeno da un punto di vista intermediale, che è invece giustificata dalla pervasività del mondo di “Hunger Games” nella sfera pubblica. In questa sede, l’obiettivo non sarà la ricerca di una definizione di un’identità dei fan, ma piuttosto la proposta di un metodo per la classificazione delle loro pratiche, al fine di fare emergere l’identità del mondo di “Hunger Games”, inteso come narrazione estesa che tiene insieme e organizza una complessità di elementi di natura variabile, sovrapposti nel tempo. Se non è possibile racchiudere tale fenomeno in un unico testo, non è possibile stabilire un’unica definizione degli spettatori connessi in rete che rispondono al mondo di “Hunger Games”. Scegliendo di seguire un percorso centrato sullo studio delle attività degli spettatori connessi sul web, ci avviciniamo all’obiettivo, parte di un progetto più ampio, di abbracciare il fenomeno “Hunger Games” come mondo.

Oggetto di questo studio saranno le appropriazioni testuali, audiovisive e su vari supporti realizzate sul web (sarà necessario, in uno studio ulteriore, fare chiarezza sull’impatto delle pratiche dei fan non connessi in rete). Un fenomeno come “Hunger Games” può essere un punto di partenza per trovare risposte sulla negoziazione fra spettatori e media in un contesto digitale, soprattutto per la sua capacità di riunire gruppi di individui fisicamente distanti che creano una “comunità di sentimento” transnazionale. Il fatto che l’origine di queste pratiche non sia sempre verificabile non è da considerarsi come un limite dell’analisi: al contrario, esso prova l’interconnessione di agenti interni ed esterni al sistema di produzione. Invece di impiegare criteri di autenticità o falsità, è più rilevante stabilire uno “stile in cui la comunità è

## SATTO ANALISI



Hunger Games

immaginata<sup>3</sup> e quindi capire in che modo ognuno di questi frammenti si articola agli altri, generando delle forme destinate a trasformarsi nel tempo. Tali frammenti non saranno da studiare esclusivamente come tracce di atti interpretativi, ma come artefatti culturali o forme di conoscenza, storicamente situati, che permettono a loro volta di generare una serie di interpretazioni di un mondo. Seguendo questa prospettiva, “Hunger Games” emerge come uno spazio di discorso in continua evoluzione, un sistema complesso all’interno del quale è necessario individuare la posizione dei molteplici frammenti mediatici.

### ***Per una tipologia delle pratiche degli spettatori***

La co-creazione del mondo di “Hunger Games” da parte dei produttori ufficiali e degli utenti si manifesta su più livelli: la delimitazione di uno spazio di discorso, la rivendicazione del valore dell’oggetto del fandom, l’esclusione di ciò che non è pertinente, la presa di distanze da altri mondi (facile bersaglio degli anti-fan è un’altra celebre saga per adolescenti, “Twilight”), fino ad arrivare alla creazione di nuovo materiale. Gli utenti danno vita a reinvenzioni, secondo la logica certaldiana del bracconaggio<sup>4</sup>, abitando i testi e trasformandoli a loro immagine, o ricercando il piacere dell’incontro e del meticciamiento.

Se il concetto di bracconaggio, o appropriazione indebita, può spiegare un certo tipo di pratiche, è tuttavia necessario notare che i comportamenti che dipendono dalle strategie degli attori industriali e quelli propriamente *grassroots* sono sempre più spesso interconnessi. Le recenti strategie ufficiali tendono a servirsi delle appropriazioni dal basso al fine di favorire la circolazione di discorsi nella sfera pubblica, e quindi il rafforzamento dell’immagine di marca del prodotto. Per esempio, Twitter, Facebook, e la piattaforma *The Hunger Games Explorer* (<http://www.thehungergamesexplorer.com/it/epk/catching-fire/>) aggregano una varietà di informazioni, ufficiali e apocriefe, allo scopo di costruire o consolidare un sentimento di appartenenza e di costruire una comunità (vedi, sulla pagina Facebook ufficiale, il concorso per eleggere “il fan della settimana”). YouTube, Tumblr, i forum, le community e i blog personali

**SATTO ANALISI** sono i trampolini di lancio per esercizi più marcatamente amatoriali, che vanno dalla parodia all'omaggio; dalla curatela dei contenutiali discussioni; dalle mini-critiche a testi più strutturati. Ci sono poi gli archivi di fanfiction, in cui "Hunger Games", al pari di innumerevoli altri mondi di finzione, diventa la materia prima per la creazione di nuovi racconti. Tutte queste attività, che servono allo spettatore connesso in rete a trasportare il mondo della finzione nel mondo reale e farne un uso quotidiano, saranno considerate come delle performance poiché la risposta al testo coinvolge altri spettatori, in un contesto determinato, secondo forme di espressività e di costruzione del senso condivise. È per un piacere personale che il fan pubblica il risultato del suo lavoro, ma anche per il desiderio di adeguarsi a una comunità. Il consumo è relazionale. Ogni individuo mette in scena se stesso, come su una scena teatrale, riprendendo la nota metafora di Goffman<sup>5</sup>, in un contesto di cui conosce le regole e i cui limiti egli stesso, con la sua pratica, contribuisce a definire. L'efficacia della propria performance viene verificata attraverso i commenti degli altri utenti; attraverso di essa l'utente misura l'intensità della propria coesione all'interno del *fandom*. Se la constatazione di una proliferazione di usi diversi, in una molteplicità di contesti, contribuisce a mettere in evidenza la natura mutevole di queste pratiche, è tuttavia possibile estrarre dei caratteri comuni e stabilire una griglia di analisi. Seguendo Jenkins "i testi generati dai fan non possono essere interpretati semplicemente come le tracce materiali degli atti interpretativi, ma devono essere compresi in termini propri come artefatti culturali"<sup>6</sup>. Gli strumenti sviluppati nel campo dell'analisi letteraria ci permettono di mettere in evidenza fenomeni di rimando, di imitazione e di trasformazione fra testi diversi. La classificazione delle pratiche ipertestuali sviluppata da Gérard Genette è utile per descrivere il legame tra l'ipotesto e il nuovo testo, che non è un commento, ma un testo derivativo che coinvolge diversi supporti<sup>7</sup>. Le categorie genettiane di trasformazione e di imitazione saranno estese a pratiche che vanno al di là del campo letterario: interazioni tra flussi medialità eterogenei, forme interconnesse, migrazioni tra supporti diversi. Il film diventa video o fanfiction, muta secondo il contesto e le tecniche, si trasforma. Al fine di adattare la griglia genettiana al materiale osservato, è necessario costruire nuove categorie capaci di descrivere il fenomeno di costruzione di un mondo. Genette identificava due pratiche derivate principali: la trasformazione, che coinvolge un testo, e l'imitazione, che coinvolge lo stile o un genere. Entrambe possono declinarsi secondo intenzioni diverse, dal ludico al serio passando per il satirico. Tuttavia, nel caso di mondi come "Hunger Games", la fedeltà al singolo testo viene messa in secondo piano rispetto alla necessità di organizzare e rendere visibile un insieme di informazioni complesse. Le riscritture intermediali si rivelano anche fondamentalmente transmediali, in quanto risultato di reinvenzioni convergenti, ciascuna delle quali svela in modo autonomo una parte del tutto. In una prospettiva sistemica, ogni testo diventa infatti il nodo di una rete che contribuisce alla visibilità e alla comprensione dell'insieme: per gli stessi fan, è necessario poter pensare un substrato trascendente, al quale il testo si riferisce e che ognuno dei testi contribuisce a delineare<sup>8</sup>. È utile, a questo proposito, parlare di "subcreazione"<sup>9</sup>: i diversi testi, frammentari ed eterogenei, sono implicati nella creazione di un mondo (all'interno di un mondo concepito da una serie di autori "ufficiali"), di cui il pubblico fa l'esperienza, contribuendo in modo partecipativo alla sua espansione. Si distingueranno pratiche cartografiche, che hanno la funzione di dare un senso alla complessità, alleviando lo sforzo cognitivo degli spettatori in rete; e pratiche mimetiche, che aggiungono elementi alla saturazione mediatica attraverso la riproduzione o la trasformazione di frammenti del mondo.

### **Pratiche cartografiche**

Le pratiche cartografiche consistono nell'organizzare le informazioni riguardanti un mondo di finzione attraverso la produzione di materiale di varia natura. Il web è ricco di testi, grafici o prodotti audiovisivi che addomesticano il mondo in questione, stabilendone il ruolo nella cultura dell'utente, e che allo stesso tempo contribuiscono alla costruzione di un sapere partecipativo, colmando i vuoti cognitivi del testo.

## SATTO ANALISI *Domesticazione, Traduzione*

La domesticazione è quel fenomeno in cui lo spettatore si appropria del mondo immaginario di “Hunger Games” e lo importa nel proprio mondo, estraendone gli elementi più significativi, secondo criteri che dipendono da un contesto determinato. Essa passa generalmente per una giustificazione della propria scelta, che serve a determinare lo spazio di discorso. “Di solito, sono abbastanza severo con gli adattamenti di saghe fantastiche per giovani adulti, ma questa volta è successo qualcosa di diverso” (<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-196666/critiques/spectateurs/>). Secondo dei tradizionali criteri di distinzione, l’utente ha bisogno di spiegare il proprio entusiasmo per un prodotto “per adolescenti”, marchiato in modo negativo dal fenomeno “Twilight” e che non rientra nel canone dei prodotti culturali di qualità (“una tendenza alla telenovela da multisala”) (<http://ilmanifesto.it/storia/neologismo-della-settimana/>). Una volta stabilita la legittimità dei propri gusti, il fan potrà offrire il suo contributo alla comunità di spettatori, partecipando alle discussioni e creando materiale inedito.



Hunger Games

Tipico dei commenti nei forum è il confronto dell’adattamento cinematografico con il libro, quest’ultimo solitamente ritenuto superiore: le somiglianze e le differenze sono misurate in una logica di fedeltà o di tradimento dello stile o della lettera del testo. Numerose analisi sottolineano la natura intertestuale del mondo, proponendo dei confronti con riferimenti mitologici o con altri film, tentando di chiarire i pregi o difetti di ciascun adattamento. Discorso politico, morale ed estetico si intrecciano costruendo un sapere spesso modellato su quello ufficiale (accademico o giornalistico), che va a sommarsi al testo originale: i fan valutano le scelte di montaggio, l’interpretazione degli attori, sottolineano i rimandi intertestuali o il ruolo del film nella cultura contemporanea.

I commenti servono soprattutto a produrre informazione: essi sono i frammenti di un’inchiesta collettiva

**SATTO ANALISI** che serve a tenere sotto controllo una molteplicità mediatica in rapida espansione. I fan più esperti forniscono spiegazioni che permetteranno ad altri utenti di orientarsi all'interno del mondo. In molti casi, l'obiettivo è "risolvere l'ermeneutica del testo"<sup>10</sup>, e spianare i dubbi sulla trama: le recensioni degli utenti condensano le informazioni considerate utili, aggiungendo, nella maggior parte dei casi, un commento sullo stile o un giudizio globale sull'esperienza, come nella pratica giornalistica. È necessario notare che, diversamente da quanto accade per le serie televisive, nel caso dell'adattamento dal romanzo al film le difficoltà cognitive non riguardano veri e propri cliffhanger o momenti di suspense, perché la comunità di lettori possiede comunque una risposta sull'evoluzione della trama. L'attività speculativa si concentra quindi sulle scelte di scrittura e di regia, sulla scenografia e gli effetti speciali e, più in generale, sullo stile. Appare quindi naturale che alcuni siti, come Mockingjay.com, abbiano come obiettivo di raccogliere informazioni sulla trama, sulle psicologie dei personaggi e sull'avanzamento della produzione dei film, con una preoccupazione che emerge fra tutte: le scelte di casting.

In molti casi, tale attività è spiegabile in termini di traduzione, linguistica o culturale. I siti di fan italiani e francesi hanno infatti come scopo principale quello di tradurre le notizie provenienti dal mondo della produzione, quindi dagli Stati Uniti: interviste, informazioni sul capitolo successivo della saga, nomination ai Critics Awards o agli Oscar. In questi spazi, i commenti degli utenti non sono presenti (o sono estremamente rari e poco significativi). Si tratta di "comunità immaginate", dal momento in cui i fan non hanno interesse a incontrare o conoscere i nomi dei membri che le compongono, ma sono in ogni momento consapevoli dell'"immagine della loro comunione"<sup>11</sup>.

### **Mappatura**

Talune di queste tendenze trovano una rappresentazione visiva nella produzione di grafici e carte, rivelando che la natura di "Hunger Games" non risiede nella nozione di testo o opera, ma in quella di vero e proprio mondo. Da un lato, numerose rappresentazioni grafiche, come gli *infographic*, sono condivise sul web con lo scopo di esprimere visualmente, nel modo più chiaro possibile, le principali caratteristiche del mondo di "Hunger Games". Poster minimalisti, frasi, elenchi e cronologie della storia di Panem illustrano lo svolgimento della trama, con un uso ridotto di testi: tali artefatti testimoniano la volontà di racchiudere in un'unica immagine un insieme troppo ricco di informazioni. Essi hanno anche una funzione decorativa o ludica, che giustifica la loro circolazione su *social media*. Delle vere e proprie mappe (Panem con i suoi dodici distretti, cartine delle arene in cui si svolgono i giochi) sono elaborate individualmente o collettivamente, e vanno a sopperire a quella che è percepita come un'incompletezza della mappa ufficiale proposta da Lionsgate (<http://petrosjordan.wordpress.com/2013/11/17/mapping-panem-world-of-the-hunger-games/>). L'ipotesi alla base di queste pratiche è che "Hunger Games" non sia semplicemente un testo, di cui è possibile evidenziare, secondo tipologie tradizionali, i personaggi, le loro azioni, i luoghi, ma allo stesso tempo un luogo reale o un evento, di cui si può tracciare una linea di sviluppo cronologica e, seguendo una prospettiva "distante", il ruolo nella cultura contemporanea (un grafico, per esempio, mostra la posizione del romanzo di Suzanne Collins all'interno della letteratura "distopica" degli ultimi cento anni).

La natura necessariamente incompleta del testo è compensata dall'idea che il mondo immaginario può essere esplorato attraverso le stesse categorie che applichiamo al mondo reale. Il piacere della mappatura è intrinsecamente legato al fatto che possiamo immaginare un mondo che eccede le capacità dei consumatori di farne l'esperienza nella sua interezza, a causa della sua saturazione. Come nota Richard Saint-Gelais, se sappiamo che è inutile interrogarsi sulle porzioni di diegesi sulle quali il racconto tace (per esempio il nome, l'infanzia etc. della moglie del farmacista Homais), accettiamo volentieri che i mondi di finzione abbiano una consistenza comparabile al nostro mondo, e quindi non è per nulla vano porsi domande che vanno al di là della lettera del testo<sup>12</sup>.

**SATTO ANALISI** È proprio questa idea che giustifica, lo vedremo, la produzione delle fanfiction. Ricordiamo, prima di concludere questa sezione, che la pratica di mappatura, finalizzata a organizzare la quantità di informazioni, a incanalarla e renderla intelligibile, è anche prerogativa di “The Hunger Games Explorer”, piattaforma sviluppata da Lionsgate che organizza in modo interattivo diverse pratiche discorsive, ufficiali e apocriefe.

### **Pratiche mimetiche**

I fan non si limitano a elaborare interpretazioni su uno dei testi e a scambiarsi informazioni sulle fasi della produzione o sugli attori, ma prendono piacere a confezionare prodotti inediti che ricontestualizzano, espandono o propongono punti di vista secondari sulle vicende. Numerose produzioni invertono il senso e le intenzioni dei personaggi, o aggiungono erotismo laddove esso non sia presente, in modo simile alle pratiche di riscrittura studiate da Jenkins. Si tratta di testi comparabili a quei “raid” in un territorio altrui che Certeau definiva braccionaggi e che svelerebbero la capacità dei fan di liberarsi dagli strumenti della dominazione, di “pensare se stessi invece di essere pensati da altri”<sup>13</sup>. Tuttavia, una spiegazione in termini di lettura opposizionale non è sufficiente<sup>14</sup>. Sia le pratiche di imitazione che quelle di trasformazione sembrano investite dal desiderio degli utenti di imitare personaggi e caratteristiche del mondo di “Hunger Games”. Innumerevoli attività, come l’aggiunta, sulla pagina Facebook, di citazioni delle battute più celebri dei personaggi, i concorsi fotografici (<http://www.distretto13.it/>), fino alla pratica del *cosplay* passando per la creazione di *fanvid*, sono caratterizzate dal piacere di riprodurre, di imitare, di materializzare un mondo immaginario, senza la necessità di alterare il messaggio del testo di partenza. Per interagire con un mondo saturato di dettagli, il fan mette in atto pratiche di condensazione, di estrazione di un’essenza, di uno stile, dell’atmosfera, o di gesti ricorrenti, tutte pratiche ascrivibili all’imitazione; in quest’ottica, anche le trasformazioni genettiane sono parte di un processo che serve a concretizzare parti del mondo di finzione. Il desiderio di imitare è il risultato di un’attività universale: ricordiamo che, secondo Piaget, esso corrisponde a riprodurre per imparare, per appropriarsi di una tecnica o di una forma di conoscenza. Si tratta in molti casi dell’importazione di “tecniche del corpo” che già negli anni trenta l’antropologo Marcel Mauss notava nelle strade di Parigi, e che offre un interessante spunto epistemologico per l’analisi della ricezione come forma di scambio culturale<sup>15</sup>. Il cinema è sempre stato un fatto sociale totale, capace di produrre una modificazione del nostro stare al mondo : “Andate ovunque, in qualsiasi città del mondo, e vedrete donne che imitano il trucco e il taglio di capelli di Greta Garbo; giovanotti vestiti con il taglio di sartoria di George Raft, vetrine che pubblicizzano il tipo di sapone usato da Claudette Colbert o la linea di cosmetici preferita di Mae West, mentre elegantissimi giovani continentali vi salutano con la stretta di mano di Gary Cooper”<sup>16</sup>.

### **Trasformazione**

Nelle pratiche di trasformazione, il testo originale è usato dagli autori del web come materiale scomponibile: ricomposto, esso viene messo in circolazione in una forma differente, spesso integrando tecniche diverse e contenuti esterni al testo. I *fanvid* caricati su YouTube sono un buon esempio della varietà di queste pratiche. Alcuni video propongono un’alterazione sintattica, con trasformazione totale o parziale del senso. In molti casi, il fan estrae frammenti significativi da uno dei due film e ne propone un montaggio alternativo. Tali operazioni accentuano uno dei significati del testo, per esempio nel caso di un omaggio che celebra l’amore di Katniss e Peeta (<https://www.youtube.com/watch?v=IFZ8rblG77K>) o le prodezze della protagonista (<https://www.youtube.com/watch?v=jpJdFCdZKUo>), grazie all’aggiunta di musiche scelte per il loro potere di suggestione, accompagnate da un lavoro sull’immagine (alterazione del colore, effetti di moviola).

In modo simile, i remix sono video di circa tre minuti, in cui il film diventa una fonte di immagini e suoni,

**SATTO ANALISI** scelti per la loro efficacia plastica e rimodellati a finalità ritmiche ed emotive. Tali esperimenti, spesso proposti come trailer alternativi, sconvolgono la capacità del trailer di restituire il senso della trama, ma hanno in compenso l'effetto di condensare certe azioni e di mettere in risalto alcuni gesti aventi un profondo valore simbolico (la mano con le tre dita alzate), le frasi o espressioni di un personaggio (<http://www.youtube.com/watch?v=iU5h7q3PbBA>). Il testo si consolida come mito, inteso come "contrazione o implosione di un processo"<sup>17</sup>. Le versioni del film "in cinque minuti" condensano in una forma breve il film, aggiungendo un commento ironico in *voice over* (<https://www.youtube.com/watch?v=pn0LXWaPxnQ>), con un effetto parodico.

Il doppiaggio, o *fundub*, che consiste nell'aggiungere nuovi dialoghi a una sequenza originale, può rispettare o stravolgere la lettera del testo (<http://www.youtube.com/watch?v=o50YoXiGuWl>) proponendo così una trasformazione con o senza intenzione satirica. Molti doppiaggi, nati dalla volontà di produrre un effetto comico, si basano sull'uso del dialetto e riferimenti extratestuali, o sulla trasposizione dei dialoghi in contesti triviali (<http://www.youtube.com/watch?v=-V0Hak0bSs>). Un doppiaggio del Québec traspone i dialoghi nel contesto della trasmissione del reality tv *Occupation Double* (<http://www.youtube.com/watch?v=NKuwJrVzNr8>), giocando sulla somiglianza del programma con gli *Hunger Games*. Gli autori di un doppiaggio prodotto in Italia, immaginano che Katniss, Peeta e Haymitch abbiano un'animata discussione riguardante gli addobbi dell'albero di Natale ([www.youtube.com/watch?v=t\\_AVtfSbPA4](http://www.youtube.com/watch?v=t_AVtfSbPA4)). Siamo di fronte a esempi di travestimento burlesco, l'operazione che consiste nel "far parlare i re e le principesse con il linguaggio dei popolani"<sup>18</sup>. In questo caso, né la fedeltà al testo originale né la qualità dell'immagine o dell'audio sono criteri pertinenti per giudicare la riuscita dell'esperimento, che si basa sulla rapidità degli scambi e sull'uso di riferimenti culturali condivisi.

### **Imitazione**

Se la presenza di frammenti del testo originale giustifica una classificazione delle pratiche descritte nel paragrafo precedente all'interno della categoria della trasformazione, le pratiche di imitazione consistono nella creazione *ex novo* di un testo, di un video o di un artefatto di altra natura ispirato al mondo di "Hunger Games". L'intenzione dell'autore può essere quella di riprodurre una sequenza o un aspetto del mondo immaginario, coinvolgendo un flusso intermediale di discorsi. Come per l'attività della creazione di mappe, si tratta per il fan di stabilire i minimi termini entro cui la coerenza di "Hunger Games" può considerarsi intatta, e di darle forma con mezzi propri. In altre situazioni, come per la costruzione di oggetti simili a quelli impiegati dai personaggi (la ghiandaia imitatrice), o per la fabbricazione di omaggi (ricami, dolci) il fan non fa altro che dispiegare un insieme di arti varie per comunicare a una comunità di fan la sua passione per quel mondo.

### **Parodia**

La parodia consiste, secondo Linda Hutcheon, nel riprodurre i tratti salienti del testo di partenza, con un'intenzione satirica: così facendo, essa contribuisce a farne apparire i caratteri essenziali<sup>19</sup>. Anche in questo caso, come per il remix, un'operazione di condensazione è necessaria. Per molti fan, infatti, pochi elementi come qualche linea di dialogo o l'azione di un personaggio sono sufficienti: la scena dell'arrivo nell'arena e l'inizio della lotta che coinvolge i "tributi" sono imitate in parodie che accentuano la goffaggine o momenti di comicità involontaria di Katniss. Alcune parodie, come un *Honest Trailer* ([https://www.youtube.com/watch?v=\\_hp\\_xsUg9ws](https://www.youtube.com/watch?v=_hp_xsUg9ws)) utilizzano le immagini dell'originale alle quali aggiungono un commento audio che sottolinea la prossimità culturale con la saga "Twilight" e critica la banalità della trama, lo stile, l'unidimensionalità dei personaggi. Un'altra è centrata sull'indecisione di Katniss, contesa da Gale e Peeta, messa in scena sotto la forma di un video clip costellato di riferimenti alla povertà

**SATTO ANALISI** della recitazione e all'assurdità di alcune situazioni (<https://www.youtube.com/watch?v=f5GAlCVbPY8>). L'effetto generato è spesso comico o semplicemente ludico, raramente satirico. È il paradosso della parodia: non si tratta mai di un tradimento completo dell'originale, ma al contrario, molto spesso, il risultato è quello di una celebrazione. Il duo artistico e fenomeno del web "The Hillywood Show" (<http://www.youtube.com/watch?v=SNqX31FECik>) realizza un videoclip che si serve di una canzone pop di grande successo, *Fashionista*, per interpretare in modo del tutto originale i valori effimeri della moda che sono al centro della saga, senza riprodurre una scena in particolare, con uso spettacolare di costumi e coreografie professionali (più di cinque milioni di visite, dicembre 2013). L'esagerazione delle espressioni del viso, dei costumi, dei colori, esaspera il contenuto del film, senza però alterarne il senso: l'effetto comico è raggiunto *con* il testo e non *contro* di esso.

Altri esercizi parodici adattano la storia in un contesto locale, come l'Università italiana. *E se gli studenti partecipassero agli Hunger Games* (<http://www.youtube.com/watch?v=qYxkCMTfjbM>) mette in scena una lotta all'ultimo sangue tra studenti delle diverse facoltà che si ritrovano a combattere, in un bosco, per una borsa di studio. L'intenzione comica del prodotto è rivolta sia al testo di origine che al contesto culturale (gli stereotipi dell'Università italiana). In modo simile, una versione afroamericana traspone i giochi in uno scontro tra gang rivali, in un contesto suburbano. Infine, rientrano nella logica della parodia, ma con un oggetto decisamente esterno al testo, i video che imitano l'esaltazione dei fan ([http://www.youtube.com/watch?v=NND\\_dfJK7sM](http://www.youtube.com/watch?v=NND_dfJK7sM)) o i *crossover*, come *Doctor Games* ([http://www.youtube.com/watch?v=8C7Ys\\_hhHCA](http://www.youtube.com/watch?v=8C7Ys_hhHCA)) che propone un riuscito *mash-up* con la serie televisiva *Doctor Who* (BBC, 1963-). In questi casi, il bersaglio della parodia è, *attraverso* "Hunger Games", un oggetto esterno: l'effetto comico è assicurato solo se lo spettatore condivide con l'autore un bagaglio culturale – extratestuale – comune.

### **Forgerie**

Numerosi "fan made trailer" sono operazioni mimetiche senza intenzione satirica: delle *forgerie*, secondo la classificazione di Genette. Alcuni video nascono come esercizio di stile in contesti scolastici, come *Hunger Games Theology Project* (<http://www.youtube.com/watch?v=sCUBLzBg8Ps>). Se in un video come *Hunger Games Catching Fire (Parodia)*. *I Vitales* (<http://www.youtube.com/watch?v=TUL1aRmMcWU>) un gruppo di bambini riproduce la scena della "mietitura" nel cortile di casa, con recitazione stentata, sguardi in macchina e costumi di carta, le produzioni di Mainstay Pro hanno invece un'estrema cura per i dettagli che rivela un talento professionale. Ogni video di Mainstay Pro si limita a riprodurre una sola scena, estratta dal romanzo o dal film, come il dialogo tra Katniss e Peeta (<http://www.youtube.com/watch?v=HDoJQIcTQA#t=93>) che viene presentato come "test di chimica tra due attori". I commenti degli internauti testimoniano della riuscita dell'operazione: essi dichiarano la superiorità del video amatoriale rispetto allo stesso film per la sua maggiore fedeltà al romanzo. La fedeltà a un testo identificato come matrice non è però sempre un criterio valido per definire la qualità di un'appropriazione. Anche i prodotti che non rispettano la lettera del testo, che la stravolgono, oppure che dilatano il mondo di partenza per seguire ipotesi alternative hanno il loro spazio nel sistema complesso delle produzioni dei fan. Essi mostrano la possibilità di fare uso della *diegesi* nella sua accezione filmologica come "spazio in cui si svolge la storia". Un video prodotto in Francia, per esempio, si ispira al mondo di "Hunger Games" senza riprendere né i personaggi né la storia raccontata nei film o nei libri (<http://www.youtube.com/watch?v=E-RZJimO7g>). In modo simile, *The Legacy* mette in scena la conclusione del quarto *Quarter Quell* con protagonista un'immaginaria figlia di Katniss, Iris Everdeen (<http://www.youtube.com/watch?v=xDAI35ZKLDU>). Elastico, il mondo di "Hunger Games" accoglie al suo interno anche numerose tendenze divergenti.

## SATTO ANALISI *Dilatare il mondo*

Lo spettatore è autorizzato a riempire il testo da un insieme di elementi che corrispondono a ciò che Etienne Souriau definiva, nella prefazione de *L'Univers filmique*, diegesi: il tipo di realtà implicata dalla significazione del film, o tutto ciò che il film rappresenta<sup>20</sup>. Il concetto di diegesi è ripreso da Genette in *Nuovo discorso del racconto*<sup>21</sup> e indica "l'universo in cui si svolge la storia".

La padronanza di una diegesi, o di un mondo ricco di dettagli nel quale costruire nuovi racconti, è il punto di partenza per la produzione delle fanfiction, i testi prodotti dai fan che immaginano nuove avventure per i personaggi, dando vita a desideri e fantasmi. In alcuni casi, la coerenza del mondo è garantita dalla fedeltà al testo originale, o da un insieme di regole estratte da testi ufficiali, un "canone". In altri casi, c'è una maggiore possibilità di invenzione. Non mancano esempi del tradizionale genere *slash*, che attribuisce una bisessualità a protagonisti che il testo presenta come eterosessuali<sup>22</sup>: numerosi testi raccontano la rivelazione dell'attrazione, poi le effusioni e la vita di coppia di Peeta e Gale o di Katniss e Johanna (<http://archiveofourown.org/works/1112410/chapters/2253598>). Inoltre, prendendo spunto dalla diegesi originale, che mette in scena un gioco al massacro, è frequente che molti lavori vadano a situarsi in un momento (immaginato o presente nel testo) in cui uno dei due partner si trova in un momento di pericolo estremo, ferito o in punto di morte, conformemente alla categoria *hurt/comfort*<sup>23</sup>.

Lo sdoganamento del personaggio dalla fedeltà alla lettera del testo e la sua costituzione come individuo autonomo è la fonte di un piacere ludico che si manifesta non solo nelle *fan fictions* ma anche in spazi tipicamente rappresentativi del web, come i blog di Tumblr. Numerose pagine raccolgono fan art consacrate a Katniss, altre diventano lo spazio, al di fuori da ogni legame con i produttori ufficiali, in cui i fan possono fare domande a uno dei personaggi che, come nel caso di Peeta (<http://askpeeta.tumblr.com/faq>) rispondono con brevi frasi o gif animate, ironizzando sui contenuti del libro e del film, spesso fornendo, con noncuranza, alcuni *spoilers*. Questo tipo di spazi è destinato ai fan che preferiscono manifestare una simpatia "distaccata" per il prodotto, rifiutando quei comportamenti ingenui che varrebbero loro la degradante etichetta di *fangirl* o *fanboy*.

Le pratiche mimetiche possono essere considerate come l'effetto di un eccesso di dati: il mondo può espandersi in nuovi supporti, al di là dei limiti testuali. A questo proposito, prima di concludere, vale la pena citare il popolare MMORPG Minecraft, un gioco *open world* in cui una delle attività dei giocatori è propriamente quella di costruire dei mondi, sdoganata dalla necessità di giocare: il mondo non è riducibile allo sfondo sul quale prendono vita le azioni dei giocatori. All'inizio del gioco, l'utente si trova di fronte a un mondo generato secondo algoritmi che tendono a riprodurre la casualità della natura, virtualmente infinito. Numerose modifiche (*mod*) quali nuovi elementi di base, meccanismi, oggetti e avversari, generate dagli utilizzatori, permettono di costruire mondi ispirati a "Hunger Games" (*Minecraft Survival Games*) (<http://www.youtube.com/watch?v=4Un3bZXd4uY>). Conformemente alle regole degli Hunger Games, i giocatori, provvisti di kit che possono contenere cibo, pozioni o armi, devono sopravvivere fino a che non ne resti uno solo. Il gioco ha a sua volta ispirato dei video che ripercorrono gli spostamenti dei giocatori all'interno di questi spazi, dei "machinima" che riproducono scene del film e numerose mappe.

### ***Una comunità di sentimento transnazionale***

La cultura mediatica contemporanea è stata spesso descritta a partire dalle nozioni di frammento, pluralità, deterritorializzazione e circolazione. Una prospettiva sistemica ci permette di correggere questa visione, fondamentalmente legata al declino dei grandi racconti, con l'immagine di mondi complessi capaci di aggregare discorsi. Se "Hunger Games" può essere considerato un monumento sacro della cultura adolescente, le ragioni sono da ricercare nelle negoziazioni costanti tra un mondo e le pratiche degli spettatori, in diversi contesti, nella loro sovrapposizione nel tempo. L'esperienza del fan è sempre situata

**SATTO ANALISI** in un contesto e in un momento determinati, ma la somma delle diverse esperienze, alle quali il web offre visibilità e connessione, dà vita a nuove appropriazioni (i commenti dei video su YouTube, per esempio). Il panorama digitale accentua la circolazione globale di comportamenti, di “tecniche del corpo” e di pratiche, contribuendo così a costruire dei testi sacri estesi nel tempo e nello spazio. I fan hanno piena coscienza della vastità del mondo narrativo, che comprende testi ufficiali e apocrifi, e contribuiscono, attraverso la creazione di nuovi testi, alla sua espansione. Impiegando il termine introdotto da Marcel Mauss nel “Saggio sul dono”, possiamo definire il fenomeno “Hunger Games” come un “fatto sociale totale”: un fatto capace di scatenare le dinamiche di una intera società.

“Hunger Games” è una comunità di sentimento, nella quale ciascun fan ha la coscienza di agire simultaneamente ad altri fan. Come per le “comunità immaginate” di Benedict Anderson, si tratta della coscienza che “altri stanno facendo le stesse cose e pronunciando le mie stesse parole”<sup>24</sup>. Tale simultaneità non dipende dalla trasmissione in diretta di un evento “cerimoniale”<sup>25</sup> che si svolge nel mondo reale, ma dalla costruzione di un evento mediatico transnazionale, attraverso la sovrapposizione di frammenti in circolazione. In alcuni casi, le strategie dei produttori spingono al massimo la simultaneità, come la strategia *day-and-date-release* per *Catching Fire*, che esce in contemporanea nelle sale di cinquanta paesi, o il lancio del DVD (marzo 2014), presentato dalle star in diverse città degli Stati Uniti. In questi casi, Twitter e Facebook restituiscono il senso rituale dell’evento, preparandolo, accompagnandolo in diretta, sostituendo il medium televisivo che non è coinvolto nel veicolare il racconto (ma che il racconto riecheggia, poiché gli Hunger Games sono proprio un gioco televisivo trasmesso in diretta).

Anche in assenza dell’evento in diretta, tuttavia, si può osservare che il mondo di “Hunger Games” è coinvolto in uno scambio culturale, in evoluzione nel tempo. Le pratiche di cartografia e di imitazione osservate in queste pagine ci mostrano che esso è simile a una “ecumene di beni” o una rete transculturale di relazioni che include produttori, distributori e consumatori. “Hunger Games” è uno spazio di discorso nel quale convergono diversi scambi di informazione e appropriazioni su vari supporti, annullando in parte le caratteristiche linguistiche e culturali di provenienza del fan (in molti spazi la lingua scelta per comunicare è solo l’inglese). Siamo di fronte a un mosaico di pratiche interconnesse: nell’era delle interazioni mediate dal computer, i confini della comunità di appartenenza si allargano e la distinzione geografica diventa sempre meno visibile. La comunità elettiva si aggrega intorno a una passione condivisa, che cementa relazioni tra persone distanti fisicamente.

Gli spazi analizzati in queste pagine rivelano una sostanziale omogeneità, sebbene il caso del video del Québec possa fare eccezione in quanto traspone la vicenda in un gioco televisivo carico di riferimenti alla cultura del luogo. Per il momento manca la possibilità di sviluppare ulteriormente l’ipotesi dell’appropriazione transnazionale, a causa dell’assenza di riferimenti forti alla cultura politica locale: molti blog riportano riflessioni sul valore politico del film, ma in termini spesso troppo generali perché se ne possa estrarre una riflessione in grado di coinvolgere il contesto di produzione. In uno studio successivo, il tema della circolazione transnazionale dovrà essere approfondito. Sarà necessario identificare i limiti dell’equilibrio tra globale e locale delle pratiche di appropriazione, e un’analisi degli spazi di traduzione capace di rendere conto del modo in cui essi mettono in luce i confini di un mondo da cui nuovi significati possono emergere.

Marta Boni

## Note

1. Si riprende la scelta di Richard Saint-Gelais, che utilizza il corsivo per i titoli delle opere e le virgolette per il nome del mondo coinvolto in un processo transfinzionale. Cfr. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, Paris 2011.

2. Jennifer Mitchell, “Of Queer Necessity: Panem’s Hunger Games as Gender Games”, in Mary F. Pharr,

- SATTO ANALISI** Leisa A. Clark (a cura di), *Of Bread, Blood and the Hunger Games*, McFarland & Co., Jefferson (N.C.) 2012; Nicole Castro, "Hunger at its Ugliest", <[http://www.academia.edu/4861483/HUNGER\\_AT\\_ITS\\_UGLIEST Sociological Analysis of Suzanne Collins Hunger Games](http://www.academia.edu/4861483/HUNGER_AT_ITS_UGLIEST_Sociological_Analysis_of_Suzanne_Collins_Hunger_Games)> (ultimo accesso 8 gennaio 2014).
3. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of The Nationalism*, Verso, London-New York 1983, p. 6.
  4. Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano* (1980), Edizioni Lavoro, Roma 2010; Henry Jenkins, *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, London-New York 1992.
  5. Erving Goffman, *Il rituale dell'interazione* (1959), Il Mulino, Bologna 1988.
  6. Henry Jenkins, *op. cit.*, p. 229.
  7. Gérard Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado* (1982), Einaudi, Torino 1997.
  8. Valentina Re, *Cominciare dalla fine. Studi su Genette e il cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
  9. Mark J. P. Wolf, *The Theory and History of Subcreation*, Routledge, New York 2012.
  10. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison 1985.
  11. Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 6.
  12. Richard Saint-Gelais, *op. cit.*
  13. Eric Maigret, "Héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n. 3, p. 524.
  14. Si veda anche Matt Hills, "As seen on screen? Mimetic SF fandom & the crafting of replica(nt)s", *In Medias Res, a mediaCommons project*, 10 settembre 2010. <http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2010/09/10/seen-screen-mimetic-sf-fandom-crafting-replicants>.
  15. Marcel Mauss, "Les techniques du corps", in Id., *Sociologie et anthropologie* (1934), Presses Universitaires de France – PUF, Paris 2004. Per un'applicazione del concetto di "tecniche del corpo" al cinema, si veda anche Jean-Marc Leveratto, "Les techniques du corps et le cinéma", *Le Portique* (online), n. 17 (2008), <<http://leportique.revues.org/index793.html>>.
  16. "Go where you please, in any city of the world, and you will see women emulating the make-up and hairdress of Greta Garbo; young men dressed in the George Raft tailoring cut, shop windows advertising the soaps used by Claudette Colbert or the cosmetics favored by Mae West, while dashing young continentals greet you with the hand-salute of Gary Cooper". Caroline Alice Lajeune, "Britain Versus America" (1935), in Id., *The C.A. Lajeune Film Reader*, 1991, pp. 56-61.
  17. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT Press, Cambridge 1962, p. 25.
  18. Boileau, citato da Genette, *op. cit.*, pp. 80-81.
  19. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 2000.
  20. Etienne Souriau, "Préface", in Id. (a cura di), *L'univers filmique*, Flammarion, Paris 1953, pp. 5-10.
  21. Gérard Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987.
  22. Henry Jenkins, *op. cit.*, p. 190.
  23. *Ivi*, p. 214.
  24. Benedict Anderson, *op. cit.* p. 54.
  25. Daniel Dayan e Elihu Katz, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Harvard University Press, Cambridge 1992.

## SATTO ANALISI Documenti spettacolari: le immagini a colori di *The Second World War in Colour*

Tra le *gallery* fotografiche presentate online su diversi blog istituzionali e siti di news, da qualche tempo sembrano essere entrate in agenda raccolte di fotografie a colori. L'elemento di interesse è in genere il periodo storico a cui gli scatti risalgono. Quasi sempre, infatti, si tratta di immagini a colori di epoche ed eventi normalmente rappresentati e pensati in bianco e nero<sup>1</sup>. Navigando di link in link le segnalazioni si moltiplicano: in tutti i casi la notizia, l'elemento degno di nota, è il colore, che spicca come un'eccezione all'interno di un archivio di documenti – fotografici o filmici – in b/n.

Se gli esempi citati sono quindi trattati come eccezioni, *quando* il colore riprodotto diviene la norma nello scenario mediale?

### *Il formato ridotto e i cineoperatori di guerra*

Per avere un quadro completo sui sistemi tecnologici del colore dagli albori del XIX secolo alla fine del XX, è possibile consultare la dettagliatissima *Timeline of Historical Film Colors*, corredata di un esauriente apparato iconografico e bibliografico, disponibile all'indirizzo <http://zauberklang.ch/filmcolors/>. La complessità tecnica della produzione e riproduzione cromatica è tale che i sistemi-colore qui indicizzati sono più di duecento; non tutti però conobbero uno sfruttamento commerciale significativo e tantomeno una diffusione a livello sociale. Notoriamente, se si tralascia il colore cosiddetto applicato e ci si concentra sui sistemi riproduttivi a base fotografica, i manuali di storia del cinema riportano il primato di *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, 1935), primo lungometraggio a colori "naturali" girato a Hollywood in studio di posa con illuminazione artificiale grazie al Technicolor IV, sistema estremamente "pesante" e costoso, appannaggio delle produzioni più ricche<sup>2</sup>.

Per poter osservare i tempi e i modi della diffusione sociale delle immagini a colori è perciò necessario lasciare per un momento da parte il cinema istituzionale, le produzioni professionali e i circuiti commerciali delle visioni in sala per rivolgersi piuttosto a considerare il settore sommerso e *nontheatrical* del cinema amatoriale<sup>3</sup>. A questo proposito, se si incrocia la storia tecnologica dei sistemi di riproduzione cromatica con la storia tecnologica del cinema amatoriale – realizzato in *formato ridotto* (9,5mm, 16mm, 8mm) rispetto allo standard professionale del 35mm – emerge un dato cruciale: le pellicole a colori vengono messe a punto *prima* nella versione in formato ridotto e solo in seguito sono rese disponibili e funzionali anche per il cinema istituzionale. Il settore dell'amatoriale ha quindi giocato un ruolo strategico di "banco di prova" nella ricerca tecnologica sulla riproduzione cromatica, risorsa espressiva che ha così conosciuto un'adozione *dal basso* nel circuito cinematografico<sup>4</sup>.

Frutto di una gestazione durata più di quindici anni presso i laboratori della Kodak e prodotto in serie dal 1935, il Kodachrome è la prima pellicola a colori "leggera" per la produzione fotografica e cinematografica *di massa*: si tratta di un sistema *monopack*, con i tre strati di emulsione sovrapposti sullo stesso rullo (a differenza del *tripack* o *three-strip* del Technicolor). Per la precisione, nel 1935 viene lanciata la pellicola 16mm invertibile<sup>5</sup> e l'anno seguente il 35mm fotografico. La reazione del pubblico è entusiastica e la diffusione del nuovo procedimento abbastanza rapida, considerato che nel 1940 ben otto dei dieci film amatoriali selezionati come i migliori nel concorso annuale indetto dall'Amateur Cinema League sono girati in Kodachrome<sup>6</sup>. Quello americano, tuttavia, non è l'unico efficace sistema-colore: negli stessi anni dall'altra parte dell'oceano, in Germania, è in atto una corsa contro il tempo per contrastare la penetrazione del Kodachrome e guadagnare la supremazia sul mercato cineamatore nazionale ed europeo. Lo sforzo dei laboratori di ricerca Agfa conduce alla messa a punto di un altro sistema *monopack* di riproduzione cromatica, fatto circolare anch'esso sia in versione invertibile 16mm per il cinema sia in versione 35mm per la fotografia: è l'Agfacolor, presentato nel 1936<sup>7</sup>.

**SATTO ANALISI** Dal lancio di un nuovo ritrovato tecnologico al suo pieno assorbimento possono però passare anche decenni. Le immagini a colori, infatti, ancora almeno per tutti gli anni '40 rimangono un'occorrenza piuttosto eccezionale. Tra i primi ad avere tra le mani il nuovo supporto, oltre ai cineamatori più abbienti e attenti al perfezionamento tecnico ed estetico dei propri *home movies*, figura un ben preciso gruppo di "pionieri": sono i soldati e i cineoperatori impegnati su entrambi i fronti della seconda guerra mondiale. Sia l'Agfacolor sia il Kodachrome, infatti, compaiono sulla scena alle soglie dell'esplosione del conflitto: in un certo senso, la seconda guerra mondiale e il colore "scoppiano" insieme. In questo frangente, come spesso avviene, la ricerca tecnologica sul cinema è messa al servizio della sperimentazione e dell'azione bellica e il colore, che diverrà un supporto di uso comune nel mondo "civile", conosce una delle sue prime applicazioni in ambito militare<sup>9</sup>. Le nuove pellicole a colori, infatti, sono innanzitutto un ausilio decisivo per le riprese aeree di ricognizione finalizzate alla stesura di rilievi cartografici, grazie al contenuto informativo sulla morfologia del territorio apportato dal colore rispetto ad analoghe immagini in b/n. In più, in particolare nella Germania nazista, la ricerca tecnologica sulle emulsioni fotosensibili a colori è sostenuta economicamente e pungolata ideologicamente da ragioni di ordine politico e propagandistico: Goebbels è esplicito nel dichiarare la propria fede nell'impatto emotivo delle immagini a colori sulle masse e per questo garantisce ai cineoperatori impegnati al fronte una fornitura gratuita di pellicole Agfacolor e di servizi di sviluppo e stampa, al fine di documentare a dovere i successi del Reich<sup>9</sup>.

L'incalcolabile metraggio girato soprattutto da angloamericani e tedeschi durante le imprese belliche è rimasto a lungo chiuso negli archivi. La sua riemersione, avvenuta gradualmente a partire dagli anni '70<sup>10</sup>, si è resa improvvisamente evidente negli anni a cavallo del nuovo millennio grazie a un boom di produzioni televisive che mettono l'accento proprio sulla presenza del colore: titoli come *'33-'45 in Farbe* o *Les Archives en couleurs: Images du 3e Reich* sono documentari storici per la tv realizzati all'inizio del 2000, in concomitanza con il lancio di alcuni canali tematici come History Channel e Discovery.



**SATTO ANALISI** L'apripista di questo vero e proprio filone è però *The Second World War in Colour*, prima serie britannica costituita esclusivamente da *footage* a colori. Nata da un'idea dell'archivista Adrian Wood e sostenuta dal *producer* della Trans World International (TWI) Stewart Binns, si articola in dieci episodi destinati alla messa in onda su ITV, Channel 4 e altri broadcaster internazionali tra il 1999 e il 2005<sup>11</sup>. Pare che sia stato proprio il successo di pubblico di questa prima serie a favorire la proliferazione di prodotti analoghi, tanto che una capillare mappatura del territorio, tra riassembraggi e varianti "nazionali", risulta problematica e sfuggente: "The strand was responsible for setting a trend in producing history documentaries around colour archive footage from periods that had previously only been represented in black and white"<sup>12</sup>. Più che elencare con precisione tutti i documentari del filone, tuttavia, importa qui valutare il ruolo del colore: cosa aggiunge/toglie il colore alla ricezione delle immagini del passato? In che modo modifica la percezione della storia?

### **Storie vere senza nomi**

Nel mondo occidentale si sono cristallizzate attorno alla coppia colore/bianco e nero alcune connotazioni culturali di lungo corso<sup>13</sup>. Se rapportata all'acromia dell'immagine in b/n, infatti, l'immagine a colori è percepita come più reale, come il perfezionamento di una riproduzione finalmente fedele in tutto e per tutto all'originale; d'altro canto e in virtù della medesima potenza percettiva, il colore nelle immagini colpisce e cattura i sensi degli spettatori con una tale forza di *seduzione* da rendersi in un certo senso autonomo dagli oggetti e dai "fondali" su cui si manifesta: il colore in quanto tale – come pigmento o radiazione, non come qualità delle cose colorate – sortisce così un effetto contrario al realismo e porta a derealizzare le immagini, a traghettarle nei territori del fantastico e della pura attrazione: "La storia delle immagini, e soprattutto quella della pittura, ha registrato questo paradosso, sotto molte rubriche e attraverso numerosi episodi"<sup>14</sup>. I significati culturali di "reale" e "fantastico" associati al colore non sono però da intendere solo come opzioni nettamente separate, ma anche e soprattutto come tensioni compresenti in seno alla stessa opera: un'immagine fotografica o cinematografica a colori è sempre tendenzialmente una copia più fedele e aderente al reale della corrispondente riproduzione in b/n e, *nello stesso tempo*, tende sempre ad attivare sollecitazioni sensoriali che *distraggono* dai soggetti e dagli oggetti rappresentati. È questo il caso dei documentari in esame: da un lato i materiali a colori contengono un surplus di informazione e vengono per questo presentati come una fonte storica più attendibile perché più completa; dall'altro la presenza del colore attiva una partecipazione sensoriale ed emotiva che "sposta" la ricezione di quelle stesse immagini verso i territori della narrazione finzionale. Stewart Binns, *producer* della serie in esame, dà per acquisita questa qualità dell'immagine a colori: "It is immediately apparent to anyone viewing the colour material that the emotional response is different from that experienced by seeing black and white images. It seems more intimate, it seems to draw you in, it seems more 'real'"<sup>15</sup>. L'enfasi sul colore, la sua menzione fin dal titolo, è così perfettamente funzionale al "nuovo corso" del documentario televisivo inaugurato alla fine degli anni '90, il quale a sua volta veicola e si fonda su una nuova tipologia di discorso storico. Le immagini a colori in sostituzione del "vecchio" materiale d'archivio in b/n risponderebbero infatti a un nuovo paradigma nelle forme di rappresentazione della storia, assecondando "un diffuso desiderio di (ri)esperire il passato con un coinvolgimento affettivo, sensoriale ed emozionale"<sup>16</sup>:

During the 1990s and early 2000s, the function of history documentary saw a shift away from its educational origins towards a popularism that privileged visual spectacle over academic empirical analysis. (...) The move away from a public educative function was also indicative of a wider move in factual television towards 'first person media', in which subjective and personal perspectives challenged official and public regimes of truth.<sup>17</sup>

**SATTO ANALISI** Alla luce di ciò, come è stato impiegato il *footage* a colori nei documentari in questione? Per rispondere, si farà riferimento proprio al testo “capostipite”, *The Second World War in Colour*, nello specifico alla versione da 2h e 27': [http://www.youtube.com/watch?v=U4gLURNf\\_h4](http://www.youtube.com/watch?v=U4gLURNf_h4).

Il film si apre con alcuni cartelli inframmezzati da brevissime scene in funzione di “sigla”. I cartelli recitano: “The second world war has been seen as a black and white war [pausa] until now / Now for the first time you will see the second world war [pausa] in colour / The images are original / The colour is real / You will hear the letters and diaries of those who lived and died in this war». Il commento sonoro alle immagini è infatti costituito da frammenti di lettere e diari privati, recitati da voci di volta in volta diverse. A cucire questi estratti discontinui ed eterogenei in un racconto unitario provvede un “narratore” *over* autorevole, cui dà voce l'attore inglese John Thaw. Alla colonna audio si aggiungono poi alcune sonorizzazioni sincrone – soprattutto in corrispondenza di esplosioni o di mezzi a motore come aerei in volo e carri armati in marcia, di cui viene riprodotto il rombo – e una partitura musicale che alterna passaggi orchestrali “di ricordo” tra le varie scene a brani “di rinforzo” scelti in base a una sintonia superficiale e stereotipata con quanto viene mostrato. Ad esempio, il passaggio che documenta la visita dell'ex primo ministro inglese Lloyd George a Hitler presso il Berghof è allietato da una musica popolare in stile bavarese; in maniera analoga, un brano *swing* segna il ritmo di una breve sequenza di vedute urbane e stralci di vita quotidiana negli Stati Uniti alla fine degli anni '30. A questi interventi sul piano sonoro, si aggiunge una insistente *slow motion* a conferire un tono epico a diversi passaggi.



Nonostante l'innegabile tentativo di percorrere una strada diversa rispetto alla “vecchia scuola” del racconto storico televisivo attraverso l'uso di molti materiali amatoriali in luogo dei documenti ufficiali e il ricorso a testimonianze di persone comuni in sostituzione delle dichiarazioni istituzionali dei “protagonisti”, *The Second World War in Colour* tradisce una discendenza diretta dal modello del documentario “a

**SATTO ANALISI** tesi": il testo recitato da Thaw propone un'interpretazione delle vicende belliche ormai pienamente consolidata, a cui la colonna visiva è del tutto asservita, in funzione di mera didascalia. Non a caso, in riferimento a questa e analoghe produzioni, la studiosa Frances Guerin ha parlato di "documenti dell'oblio" che, anziché fungere da sprone per una memoria viva e attiva, si limitano a "pensare al posto nostro"<sup>18</sup>. In più, a eccezione dell'enfasi iniziale, nel prosieguo del film non c'è alcun riferimento alla qualità cromatica delle pellicole impiegate, quasi che il colore, dapprima sbandierato come esca, sia stato presto dimenticato. Del resto, che cosa si può dire del colore in queste immagini che non sia già autoevidente?

Se, in accordo con la linea di ricerca della Guerin, proviamo a sottrarre i materiali filmici che compongono il documentario dalla confezione in cui sono stati inseriti e ad avvicinarli *ex novo*, le stesse pellicole si rivelano reperti preziosi e la presenza in esse del colore un indizio storico eloquente da cui partire. Mentre, in generale, le parole tratte da lettere e diari sono attribuite a soggetti precisi, con un nome e un cognome, le immagini che compongono la trama visiva del film restano per lo più anonime, prive di indicazioni sull'identità di chi le ha realizzate. Ogni spezzone è corredato di un sottopancia che puntualmente riporta in sovrapposizione il luogo e l'anno di riferimento, ma, a parte queste indicazioni testuali, quasi mai il commento si rivolge agli aspetti formali e stilistici delle pellicole<sup>19</sup>. E allora: che cosa ci dicono quelle immagini? Quali sono state le circostanze della loro produzione? In assenza di altri appigli, non resta che ripartire proprio dal colore come qualità "marcata" ed eccezionale rispetto al più comune b/n.

### **Le macchine del futuro**

Data la nazionalità delle due principali industrie produttrici di pellicole a colori, la Agfa e la Kodak, è possibile in primo luogo inferire che i cineoperatori fossero per la maggior parte angloamericani e tedeschi; ad avvalorare questa ipotesi giocano anche i dati sull'istituzionalizzazione della pratica cineamatoriale nei Paesi in questione: in America già nel 1926 viene fondata l'Amateur Cinema League, la principale associazione di categoria, cui fa capo anche la pubblicazione della rivista mensile per cineamatori *Movie Makers*; nel Regno Unito nel 1932 le associazioni di cinedilettanti ammontano a una ventina; in Germania nel 1935 la *Bund Deutscher Filmamateure* annovera ben 16.000 membri. Mentre in altri Stati, come l'Italia, il cinema in formato ridotto conoscerà un boom molto più avanti, nel corso degli anni della ricostruzione postbellica, Stati Uniti, Gran Bretagna e Germania rappresentano l'avanguardia di un processo di modernizzazione di cui il cinema in formato ridotto è parte integrante. Essere un cineamatore negli anni '30, infatti, comporta l'acquisizione di una grande competenza tecnologica, di fatto una padronanza semi-professionale del mezzo. Di conseguenza, definire le immagini che compongono *The Second World War in Colour* "amatoriali" significa anche rimarcare non tanto la loro distanza dalle produzioni dei professionisti, quanto trattarle come materiale *non ufficiale*: anche se è evidente che alcuni di questi spezzoni sono stati girati da cineoperatori di mestiere, addestrati a cogliere le circostanze migliori a fini propagandistici, il film non include cinegiornali o altri testi già "compiuti". Tra le situazioni mostrate figurano anche alcuni momenti di svago delle truppe, con i soldati che giocano a carte o suonano la chitarra. Non tutte le riprese, tra l'altro, sono riconducibili alla vita militare; alcune di esse sembrano piuttosto realizzate da civili che documentano momenti banali o eventi irripetibili, come la distruzione della propria città sotto le bombe nemiche. In questi casi, il colore è indice dell'agiatezza di cui gode il cinedilettante: non solo *filmare* è in questa stagione un hobby ancora piuttosto costoso, ma *filmare a colori* è il segnale di un privilegio economico e sociale ulteriore.

Prestando ora attenzione alla natura cromatica di queste immagini, non è ravvisabile in esse un progetto estetico coerente e riconoscibile: gli autori sono innumerevoli e nessuno di loro sembra voler fare del colore un uso poetico, ad esempio esaltandone la resa pittorica. Non solo la qualità stilistica individuale

## SATTO ANALISI



non è qui distinguibile, ma gli elementi degni di nota emergono proprio grazie al carattere *anonimo* e *collettivo* di questa grande quantità di *footage*. In virtù dell'assemblaggio di materiali tanto eterogenei, della possibilità di vederli accostati uno di seguito all'altro, infatti, si impongono allo sguardo alcune figure cromatiche ricorrenti: sopra ogni cosa le tinte sgargianti delle varie bandiere, soprattutto quella nazista, americana e britannica, veri e propri oggetti-colore ad altissima frequenza di apparizione. In un certo senso, i nuovi supporti a colori sembrano ideati proprio al fine di celebrare in tutto il loro impatto visivo i toni accesi delle bandiere che occhieggiano praticamente in tutti gli spazi pubblici inquadrati, a ribadire l'esaltazione delle diverse identità nazionali in tempi di guerra<sup>20</sup>. Bandiere e stendardi cadenzano così le immagini alla maniera di spiccati accenti visivi e si distinguono su un fondo generalmente "neutro", un impasto di toni spenti. Paradossalmente, proprio quel fondale composto dai grigi e dai verdi di uniformi militari, tute mimetiche, elmetti e persino di imponenti macchine belliche, sembra essere la tinta più rappresentativa di questi materiali, quasi fosse "il colore della guerra", o almeno della guerra che qui viene documentata. Insieme, rivolgendo uno sguardo complessivo a queste pellicole, un'altra tinta molto presente è il blu di cieli e mari solcati da aerei e navi da guerra delle diverse divisioni aeree e flotte nazionali. In particolare, in moltissimi casi il cielo e il mare – e le relative sfumature di blu – non sono solo l'inevitabile complemento e cornice dell'immagine, bensì costituiscono il soggetto stesso della ripresa, effettuata in volo dal finestrino di un velivolo o sul ponte di un incrociatore nel mezzo di una tumultuosa traversata oceanica. In questi frammenti filmati è dunque evidente come il cinema – il cinema a colori nello specifico – non sia l'unico ritrovato tecnologico in campo, ma si faccia anzi strumento di documentazione e di esaltazione di altre esperienze percettive e di altri mezzi "ad alto contenuto tecnologico" quali aerei, navi transatlantiche, sottomarini e carri armati. I film a colori girati sui diversi fronti della seconda guerra mondiale si collocano insomma all'apice della modernità industriale e tecnologica sia per i soggetti rappresentati – le "macchine" più sofisticate dell'epoca – sia per la forma estetica della loro messinscena – a colori, ovvero sul supporto più aggiornato e "nuovo" possibile. Non solo: questi

## SATTO ANALISI

documenti svolgono un ruolo chiave nella mediazione dell'ansia sociale che ogni nuova tecnologia porta con sé. A questo proposito, Bernhard Rieger ha individuato tre settori chiave ai fini della negoziazione dell'innovazione tecnologica in Gran Bretagna e in Germania dalla fine dell'800 al termine del secondo conflitto mondiale: l'aviazione, l'industria navale (in particolare il varo dei primi transatlantici) e il cinema. Tutte queste nuove macchine, che conoscono applicazioni sia militari sia civili, sono fonte di ansie sociali, poiché vengono percepite come un rischio per l'incolumità fisica (le prime due) o per l'integrità morale (il cinema, soprattutto alle origini) delle masse, per lo più relegate a una fruizione passiva. In questo contesto, il cinema in formato ridotto offre invece una possibilità di riscatto e di controllo attivo sulla tecnologia: "where watching cinema films was considered a process of merely passive reception, producing amateur movies required active personal initiative and effort that established an intimate bond between individuals and technology"<sup>21</sup>. In più, il cinema in formato ridotto praticato *in ambito militare* attesta uno dei più avanzati gradi di "integrazione" possibile tra uomini e macchine: i cineoperatori di guerra dimostrano non solo di saper governare il proprio apparecchio di ripresa, ma anche di poter prendere parte in prima persona a complicate e "terrificanti" operazioni aeree e navali.

Prima di concludere, è forse bene chiarire la scelta di concentrarsi sulla dimensione tecnologica, sulla qualità estetica e sull'uso sociale di queste pellicole: è indubbio che molte delle immagini considerate siano state girate a fini di propaganda e che alcune di esse ritraggano scene di distruzione e morte; in più, è anche probabile che i crimini più gravi si stessero consumando nel fuori campo. Queste immagini *nascondono* inevitabilmente qualcosa e rendono dunque legittima una loro lettura a partire da quel che manca. Solo non si tratta dell'unica lettura lecita: al contrario, è possibile partire da quel che c'è, da quel che questi film *mostrano*, dai loro caratteri più evidenti e persino *superficiali*, quale appunto il colore. Adottando questa prospettiva, il *footage* a colori della seconda mondiale partecipa di un regime percettivo profondamente modificato dalla guerra e dai processi di modernizzazione tecnologica che agli eventi bellici si legano in un complesso inestricabile di cause ed effetti. Il colore in queste immagini non serve semplicemente – e semplicisticamente – a rendere *presente* e vicino a noi il passato ai fini di una fruizione più partecipata del racconto storico. Il colore è anche e soprattutto la traccia di un'attitudine entusiastica nei confronti di un presente già percepito come *futuro*<sup>22</sup> e di cui i cineoperatori di guerra sono, forse inconsapevolmente, protagonisti.

Elena Gipponi

## Note

1. Alcuni esempi: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2100326/Stunning-rare-colour-images-World-War-II.html> (ultimo accesso 7 marzo 2014); <http://blogs.smithsonianmag.com/aroundthemap/2012/03/celebrities-of-the-past-now-in-vibrant-color-at-the-portrait-gallery/> (ultimo accesso 7 marzo 2014); <http://blogs.smithsonianmag.com/smartnews/2012/08/relive-the-1940s-through-these-old-color-photographs/> (ultimo accesso 7 marzo 2014).

2. Il Technicolor IV comporta l'impiego di una tripla quantità di pellicola (una bobina per catturare separatamente ciascuna delle tre radiazioni primarie dello spettro) e la fornitura obbligatoria di consulenti sul set, i *colour consultants*.

3. Sul cinema amatoriale cfr. Patricia R. Zimmermann, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Indiana University Press, Bloomington 1995; Roger Odin, "Il cinema amatoriale" in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. Vol. V, Einaudi, Torino 2001, pp. 319-352; Karen L. Ishizuka, Patricia R. Zimmermann (a cura di), *Mining the Home Movie. Excavations into History and Memory*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001; Melinda Stone, Dan Streible (a cura

## SATTO ANALISI

di), *Small-Gauge and Amateur Film*, *Film History*, vol. 15, n. 2 (2003); Dan Streible, Martina Roepke, Anke Mebold (a cura di), *Nontheatrical Film*, *Film History*, vol. 19, n. 4 (2007). Il cinema amatoriale è in genere anche a *passo ridotto*, nel senso che la pellicola scorre a una cadenza inferiore ai 24 fotogrammi al secondo del cinema sonoro; a questo proposito, il cinema amatoriale resta muto, privo di banda per la registrazione sincrona del sonoro, molto a lungo, di fatto fino ad anni '70 inoltrati. È invece possibile registrare il suono separatamente e postsincronizzarlo.

4. Cfr. Giuseppe Valperga (a cura di), *Il formato ridotto*, Museo Nazionale del Cinema, Torino 1983; Alan Kattelle, *Home Movies: A History of the American Industry, 1897 – 1979*, Transition Publishing, Nashua (NH) 2000; Leo Enticknap, *Moving Image Technology: From Zoetrope to Digital*, Wallflower Press, London-New York 2005; Kaveh Askari, "Early 16mm colour by a career amateur", *Film History*, vol. 21, n. 2 (2009), pp. 150-163; Charles Tepperman, "Color unlimited: amateur color cinema in the 1930s" in Simon Brown, Sarah Street, Liz Watkins (a cura di), *Color and the Moving Image. History, Theory, Aesthetics, Archive*, Routledge, New York-London 2013, pp. 138-149; Marsha Gordon, "Lenticular Spectacles: Kodacolor's Fit in the Amateur Arsenal", *Film History*, vol. 25, n. 4 (2013), pp. 36-61.

5. A differenza del film professionale/commerciale, che necessita di essere distribuito nel circuito delle sale e quindi stampato in numerose copie, i film amatoriali, realizzati per una ristretta cerchia di spettatori, sfruttano il procedimento dell'*inversione*: al fine di limitare i costi e ridurre il dispendio di pellicola, il passaggio dall'immagine negativa all'immagine positiva avviene sullo stesso supporto, che costituisce così l'*unica* copia disponibile. In realtà, un impiego professionale del Kodachrome cinematografico 16mm è reso possibile grazie alla combinazione con il sistema Technicolor, in particolare per rifornire le sale delle attualità cinematografiche sui fatti della seconda guerra mondiale, girati in 16mm e poi "gonfiati" in 35mm in fase di stampa.

6. Alan Kattelle, *op. cit.*, pp. 182-183.

7. Dirk Alt, "'Front in Farbe': Color Cinematography for the Nazi Newsreel, 1941–1945", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 31, n. 1 (marzo 2011), pp. 43-60. In concomitanza con lo sbarco in Europa dei sistemi riproduttivi americani come il Technicolor o il Kodachrome, verso la metà degli anni '30 anche altre cinematografie nazionali oltre a quella tedesca abbozzano tentativi di riproduzione del colore, in vista di una difesa di valori commerciali e ideologici prima ancora che artistici. In Italia, in particolare, si rispolverano alcuni brevetti poco funzionali, cfr. Federico Pierotti, "Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930-1959)" in Sandro Bernardi (a cura di), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano: il sonoro e il colore*, Carocci, Roma 2006, pp. 85-139, e Luca Giuliani, "Il colore autarchico" in Orio Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-39*, vol. V, Marsilio/Scuola Nazionale di Cinema/Edizioni di Bianco&Nero, Venezia-Roma 2006, pp. 454-455.

8. Il rapporto tra innovazione tecnologica nel campo militare e in quello della comunicazione è stato recentemente messo in evidenza, ad esempio, da Peppino Ortoleva, che osserva come soprattutto nel corso del XX secolo la comunicazione e la guerra abbiano condiviso *un unico arsenale*, Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 55.

9. Frances Guerin, *Through Amateur Eyes. Film and Photography in Nazi Germany*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2012, p. 93. La stessa Agfa, del resto, è una divisione del colosso industriale I.G. Farben, che si distinguerà qualche anno più avanti per la produzione dello Zyklon B, il composto chimico usato nelle camere a gas.

10. Rick Prelinger, archivist e fondatore dei Prelinger Archives (circa 60.000 film *nontheatrical* e non istituzionali, ora acquisiti dalla Library of Congress), tracciando una breve storia della pratica di riappropriazione e riuso di *found footage* a fini documentaristici per la tv, nota come fino agli anni '70 la "vecchia scuola" dei documentari televisivi (ad esempio la lunga serie della CBS *The Twentieth Century* con Walter Cronkite) attingesse principalmente a filmati "istituzionali" e "ufficiali": "there was almost no representation of daily life or history as experienced by ordinary people, and the focus was on 'official'

- SATTO ANALISI** source materials – footage infused with the implicit ‘authenticity’ of the Big Five newsreels or the US government”, in <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/rick-prelinger-we-have-always-recycled> (ultimo accesso 7 marzo 2014).
11. Dafydd Sills-Jones, “*The Second World War in Colour*: The UK History Documentary Boom and Colour Archive” *Journal of British Cinema & Television*, vol. 7, n. 1 (aprile 2010), pp. 115-130.
  12. *Ivi*, p. 116.
  13. Per una ricognizione storica sui significati simbolici del colore, cfr. la vasta produzione dello storico della cultura Michel Pastoureau. Per una storia culturale del colore nel cinema, cfr. Federico Pierotti, *La seduzione dello spettro. Storia e cultura del colore nel cinema*, Le Mani, Genova 2012. Pierotti osserva come alla percezione dell’immagine a colori nella storia del cinema siano da sempre stati associati – alternativamente o anche simultaneamente – gli opposti valori di *attrazione* e *distrazione*.
  14. Jacques Aumont, “Colori d’uomo: la carne, il cosmetico, l’immagine” in Monica Dall’Asta, Guglielmo Pescatore (a cura di), *Il colore nel cinema, Fotogenia. Storie e teorie del cinema*, n. 1, Clueb, Bologna 1994, p. 89.
  15. Dafydd Sills-Jones, *op. cit.*, p. 126.
  16. Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 75.
  17. Dafydd Sills-Jones, *op. cit.*, p. 118.
  18. Frances Guerin, *op. cit.*, p. 215 (“documents of forgetting”) e p. 163 (“does all our thinking for us”).
  19. Secondo Frances Guerin, l’anonimato degli autori di queste riprese non è da trattare come una lacuna ma come una risorsa: “the status of an image as amateur is not determined by the identity (or lack thereof) of the person behind the camera. (...) It is the image itself and the journey it traveled in the wake of its production, not the one who took the image, that is the basis of my optic of the amateur”, *Ivi*, p. 20. Per la studiosa, anche le pellicole a colori girate da una cineamatrice nota come Eva Braun, l’amante di Hitler, sono da considerare “anonime”: “Within my argument, an image can be anonymous even when the photographer is identified. (...) even when the amateur photographer or home movie maker can be named, his or her images are generic, often identical to thousands of others”, *Ivi*, p. 28.
  20. L’Agfacolor, in particolare, sembra messo a punto proprio per esaltare il campo rosso della bandiera del partito nazionalsocialista: “Due to the character of Agfacolor three-color negative film, magenta or red, yellow, and cyan or blue objects are always going to stand in relief from the browns and other earth tones of the battlefield. (...) And of course the most striking red object in the German war effort was the background for the swastika on the official flag of the Nazi Party”, *Ivi*, p. 175.
  21. Bernhard Rieger, *Technology and the culture of modernity in Britain and Germany, 1890-1945*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 222.
  22. Andreas Huyssen, *Present pasts: urban palimpsests and the politics of memory*, Stanford University Press, Stanford 2003.

## SATTO ANALISI L'universo concentrazionario della memoria in *Tutta la memoria del mondo* e *Anche le statue muoiono*

### *La biblioteca e il museo*

Fin dalla sua prima produzione documentaristica Alain Resnais ha scelto di confrontarsi con i traumi della storia del Novecento utilizzando e innovando, un film dopo l'altro, gli strumenti e il linguaggio del cinema per articolare una riflessione sui luoghi della memoria e sui dispositivi di archiviazione delle culture e dei patrimoni storico-artistici. Nella sequenza finale di *Guernica* (1950) – secondo documentario sulla pittura girato due anni dopo *Van Gogh* (1948) e dedicato al bombardamento della città basca da parte dei nazisti – la macchina da presa inquadra le diverse porzioni dell'omonima tela di Picasso: il quadro è ridotto in frammenti che “esplodono” attraverso il montaggio accelerato, le zoomate, le sovraimpressioni e i primissimi piani<sup>1</sup>. L'accumulazione di statue, maschere e utensili di origine africana all'interno dei musei europei in *Anche le statue muoiono* (*Les statues meurent aussi*, 1950-1953). Il travelling utilizzato in *Notte e nebbia* (*Nuit et Bruillard*, 1955) con cui la macchina da presa, posta sugli stessi binari ferroviari che conducevano i deportati all'interno di Auschwitz, fa il suo ingresso nel Lager creando una continuità e al contempo un cortocircuito tra le immagini di repertorio e quelle girate dallo stesso Resnais e dalla sua troupe sui luoghi dello sterminio nazista<sup>2</sup>. Il travelling e le panoramiche dei corridoi infiniti, dei depositi, degli scaffali e delle sale immense della *Bibliothèque Nationale* di Parigi in *Toute la mémoire du monde* (*Tutta la memoria del mondo*, 1956). La macchina da presa diventa una *macchina per la memoria* che, coadiuvata dal montaggio, connette i documenti della storia (il bombardamento di Guernica, i campi di sterminio, i cinegiornali sullo sfruttamento razziale, i libri) con le tracce che ancora permangono nel presente (l'erba alta che ricopre la terra un tempo calpestata dai deportati, i cimeli di un'arte africana “tagliata su misura” per l'Occidente e custodita nelle teche dei musei, la sala di lettura della biblioteca), trasformando gli spazi impressionati sulla pellicola e dotandoli di una profondità storica e memoriale<sup>3</sup>.

Annoverato tra i padri fondatori della modernità cinematografica, cineasta di riferimento per la *Nouvelle Vague*, Resnais prosegue la riflessione sulla memoria e sulla sua funzione storica e politica anche nel passaggio dai corti e mediometraggi documentaristici ai lungometraggi di finzione: il bombardamento atomico sul finire della seconda guerra mondiale in *Hiroshima mon amour* (1959), la resistenza al regime del colonnello Franco in Spagna raccontata in *La guerra è finita* (*La guerre est finie*, 1966), i traumi della guerra in Algeria in *Muriel, il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temp d'un retour*, 1963). I registi della *Nouvelle Vague*, riuniti nella redazione dei Cahiers du Cinéma, hanno identificato in *Hiroshima mon amour* non solo uno spartiacque nella storia del cinema ma anche un film che permette di rileggere tutta la prima produzione di Resnais e di comprenderne retrospettivamente sia la compattezza tematica sia l'innovazione sul piano stilistico e formale<sup>4</sup>.

La ricostruzione di una memoria “difficile” si dimostra ideologia coerente e, sul piano testuale, isotopia centrale in gran parte della filmografia del regista francese<sup>5</sup>. Inoltre, l'isotopia tematica – l'indagine sulla memoria storica e culturale degli eventi traumatici che hanno attraversato il secolo scorso – si configura anche come una riflessione meta-operativa sul tempo e sulla memoria condotta grazie alle modalità della rappresentazione cinematografica. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, in un saggio su *Muriel, il tempo di un ritorno*, ha scritto che il cinema di Resnais è attraversato da una riflessione sulla memoria che incomincia ben prima di *Hiroshima mon amour*, con la necessità di non dimenticare i campi di concentramento (*Notte e nebbia*) e che arriva sino all'“universo concentrazionario del ricordo”<sup>6</sup>. Per la studiosa francese l'indagine sui sistemi concentrazionari della memoria si riferisce a *Tutta la memoria del mondo*. Ma è negli obiettivi di questo saggio riprendere e allargare queste considerazioni ad *Anche le statue muoiono* in cui Chris Marker, oltre a essere l'autore della sceneggiatura e del commento letto da Jean Négroni, ha collaborato con Resnais alle riprese e al montaggio<sup>7</sup>. Con lo pseudonimo di “Magic

## SATTO ANALISI Marker”, Marker compare anche nei titoli di testa di *Tutta la memoria del mondo*.

È sulla base di un’analisi votata alla descrizione delle modalità con cui i dispositivi di archiviazione del sapere e delle forme artistiche possono configurarsi come universi concentrazionari della memoria che è possibile giustificare la scelta di ritagliare dalla imponente filmografia di Resnais un corpus composto da due film: *Tutta la memoria del mondo* e *Anche le statue muoiono*. Non si tratterà solo di rinvenire un tema ma anche di comprendere le particolari modalità con cui questi film hanno messo in questione due dei dispositivi più diffusi di conservazione della memoria, ovvero la biblioteca e il museo. Gli ammassi dei libri, schedati dall’apparato iper-strutturato della *Bibliothèque Nationale* di Parigi e la museificazione dell’arte africana vengono sottoposti a un’attenta indagine filmica al fine di individuare i nessi tra archiviazione e produzione di modelli culturali, tra memoria e oblio, tra il ricordo e la sua strumentalizzazione. La biblioteca e il museo sono manifestazioni figurative di una memoria monumentalizzata, spesso sottoposta alle commemorazioni del potere e all’imposizione del ricordo che, da pratica individuale, si trasforma in obbligo collettivo<sup>8</sup>. Una memoria fruibile ed esteriorizzata che si costituisce sulla base di specifiche pratiche di produzione, selezione e controllo.

In prima istanza, il ricordo subisce una traduzione narrativa e successivamente viene fissato su un supporto per poter essere conservato e preservato. Il documento così prodotto dovrà essere investigato, interrogato per poter riattivare la memoria in esso contenuta e farla riemergere all’interno dei discorsi sociali. Pena la costruzione di una memoria inerte e irriconoscibile, di un cumulo la cui esteriorità è radicale. Nei due film che verranno analizzati l’esercizio di memoria assume le forme di un abuso: una memoria imposta e spesso impedita proprio perché istituzionalizzata, sanzionata dalle pratiche di catalogazione o dagli apparati di potere.

### **Conservare e catalogare**

Sussiste uno scarto tra una memoria conservativa, la riserva delle informazioni, e l’esercizio di memoria che regola il legame del soggetto con il passato e con i significati in esso trattenuti: da una parte il magazzino della memoria, dall’altra un insieme di processi che alimentano e sfruttano questa riserva, la rammemorazione. La memoria non consiste soltanto in una mera archiviazione, essa si sviluppa soprattutto come un’attività di elaborazione e di ricostruzione. Alla produzione di memoria fa seguito una ricerca, intesa come esercizio pragmatico, un “fare”, che si esercita sulle tracce. La fenomenologia della memoria introdotta da Paul Ricœur esalta il valore pragmatico di quest’ultima: all’accoglimento delle tracce del passato segue quell’esercizio della memoria che è rappresentato dal ricordo<sup>9</sup>. Questo significa che la memoria, per funzionare come processo rammemorante, deve sempre essere percorsa da un movimento che la attraversi in modo produttivo.

Prodotto su commissione per la serie dell’*Encyclopédie de Paris*, *Tutta la memoria del mondo* non si preoccupa esclusivamente di riprodurre e documentare la vecchia biblioteca di Parigi. Proprio nell’incipit del film, la costruzione diegetica mette in evidenza le marche dell’artificio filmico. Una macchina da presa, un microfono e infine dei riflettori, denunciano la presa in carico di un discorso che la voce fuoricampo farà con e sulle immagini (figg. 1-3).

Nel film, inoltre, sono presenti diversi simulacri (i guardiani e le statue) che non solo istruiscono la visione dello spettatore (“cosa guardare”) ma ne attribuiscono anche determinati valori (“come guardare”) (figg. 4 e 5).

In secondo luogo, la massima libertà di movimento concessa alla macchina da presa nei confronti dello spazio filmato fa sì che anche i toponimi presenti all’ingresso di ciascuna sala perdano il loro valore deittico. Più in generale, ciò che muta drasticamente è proprio l’architettura di questo edificio e di conseguenza la sua funzione di raccolta, catalogazione e diffusione dei libri, di tutti i libri pubblicati in Francia.

## SATTO ANALISI

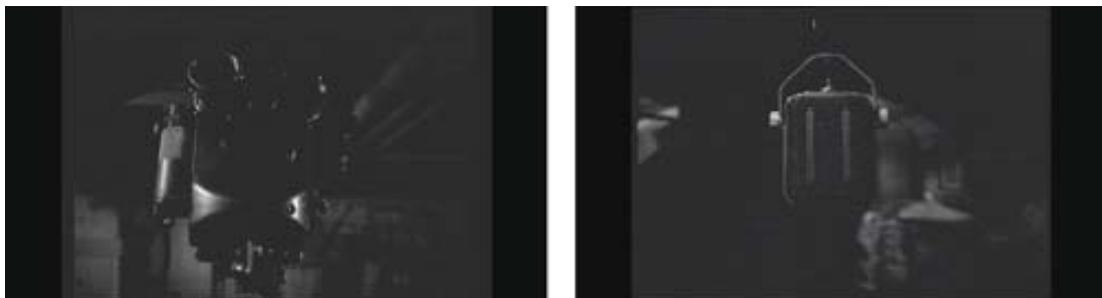


Figura 1 | Figura 2



Figura 3



Figura 4 | Figura 5

La biblioteca, al pari del museo, è un dispositivo che organizza nello spazio le tracce culturali del passato al fine di preservarle. Il montaggio e i movimenti della macchina da presa (carrellate e panoramiche), nel momento in cui descrivono le modalità di archiviazione del sapere di misurare e registrare i dati, restituiscono un'immagine del processo di regolamentazione della memoria. Lo spazio si ri-configura nella sua struttura plastica; l'intera topologia della biblioteca muta drasticamente in virtù delle scelte registiche che istituiscono nuove relazioni tra alto e basso, destra e sinistra, continuo e discontinuo. Nella sua monografia dedicata al cinema di Resnais, Flavio Vergerio descrive i movimenti di macchina utilizzati nel film e i loro effetti sulla spazialità:

La continuità dello spazio, la sua strutturazione, si può ritrovare unicamente nel movimento incessante della macchina da presa. Si vede come Resnais "legge" i diversi ambienti e luoghi creando fra di essi una sorta di contiguità per mezzo della continuità degli stessi movimenti. L'ossessione del movimento è poi acuita dalla dialettica oppositiva e continuamente ripetuta fra destra e sinistra, alto e basso, sopra e sotto. Lo spazio originario non suggerisce l'uso della

## SATTO ANALISI

macchina da presa, ma si piega alle sue leggi autonome. (...) È significativo il fatto che alcuni collaboratori alla realizzazione ricordino come Resnais fosse preso da una vera frenesia nel muoversi con la macchina da presa attraverso la Bibliothèque Nationale e che avrebbe voluto percorrerla tutta unicamente con dei travellings vertiginosi (delle vere e proprie “fusées”, cioè dei “missili”) <sup>10</sup>.

Nella loro struttura labirintica i corridoi e le sale che descrivono il “destino” dei libri nella biblioteca sono accurate strategie di manifestazione figurativa che reggono l’isotopia di una memoria censurata, costretta all’interno di potenti strutture sociali, e delle loro procedure di archiviazione. Il padroneggiamento della memoria collettiva, il tentativo di trasporre, di esteriorizzare, il complesso funzionamento della memoria umana entro strutture artificiali, la biblioteca per l’appunto, risulta complesso, se non fallimentare, a causa dell’incapacità della spazio sociale a contenere, classificare, recuperare. Per riprendere le riflessioni di Gilles Deleuze che colloca Resnais tra gli artefici di un cinema che è l’immagine diretta del tempo, opposto al cinema classico in quanto riproduzione senso-motoria, immagine-movimento, il montaggio e i movimenti di macchina ridefiniscono le coordinate spaziali e trasformano la struttura della biblioteca in una “memoria-mondo”, un luogo di esteriorizzazione radicale della storia e delle culture<sup>11</sup>. Le carrelate a “velocità variabile” istituiscono dei *continuum* malleabili, che inghiottiscono l’immenso edificio della Bibliothèque Nationale di Parigi, creando così una relazione diretta, quasi simmetrica, con le complesse procedure con cui il sapere viene imprigionato nei recessi interminabili della biblioteca<sup>12</sup>.

Il libro, supporto materiale di questa conoscenza, dal momento del suo arrivo fino alla sua catalogazione, percorre una “marcia funebre” verso l’oblio. Il suo “ritrovamento” da parte del lettore è solo una magra consolazione, temporanea risalita dai recessi di una memoria ingestibile che è continuamente costretta a ripiegarsi su se stessa. Nel finale, la macchina da presa inquadra dall’alto l’enorme sala di lettura della *Bibliothèque*: i corpi muti e anonimi dei lettori sono indistinguibili, al pari dei libri, risucchiati da una memoria universale, astratta, indifferente. Si costruisce un parallelismo tra l’edificio ripreso dall’alto all’inizio del film e l’inquadratura finale in cui il punto di vista connota, ancora una volta, una forma di controllo dell’esperienza (figg. 6 e 7).



Figura 6 | Figura 7

L’unico elemento consolatorio è il commento della scena finale: “Questi lettori seduti davanti ai loro pezzi di memoria universale avranno messo insieme i frammenti di uno stesso segreto, che ha forse un nome molto bello, che si chiama felicità”<sup>13</sup>.

### **La memoria è una facoltà del montaggio**

Una botanica della morte, di solito definita con l’appellativo di cultura, sembra accomunare il destino degli uomini a quello delle statue. Alla morte dei primi può corrispondere il loro ingresso nella storia; alle

**SATTO ANALISI** seconde, dopo la morte, viene riservato l'accesso in quel mondo dell'arte che è il museo. Con queste affermazione perentorie si apre *Anche le statue muoiono*. L'accumulazione di statue, maschere e utensili di origine africana all'interno dei musei europei – i titoli di testa del documentario fanno riferimento al British Museum, al Musée de l'Homme e al Musée du Congo Belge – la produzione su larga scala di oggetti artigianali, l'imposizione del cristianesimo, le violenze razziali vengono aspramente criticate dal film che, uscito negli anni Cinquanta, ha subito una censura politica che lo ha vietato nelle sale per un decennio<sup>14</sup>.

Le pratiche di musealizzazione, attraverso le quali l'Occidente si è appropriato delle tradizioni, dei culti e delle forme artistiche, possiedono, come il colonialismo, un effetto distruttivo nei confronti delle culture africane sulle quali sono state esercitate. È questa la tesi principale sostenute fin dall'incipit del film. Come raccontare questa distruzione e, al contempo, dischiudere la possibilità di preservare e rinnovare un'eredità culturale della quale fanno parte anche le violenze subite? Resnais e Marker – al pari del materialista storico che, nelle tesi di filosofia della storia redatte da Walter Benjamin, ha il compito di spazzolare la storia contropelo – denunciano la barbarie che si cela nella costruzione del patrimonio culturale e, a partire dal riutilizzo di immagini di repertorio, mostrano la violenza predatoria del colonialismo che permea le tradizioni culturali africane e contribuisce a determinare la trasmissibilità<sup>15</sup>.

“Un oggetto è morto quando lo sguardo vivo che si è poggiato su di lui è scomparso”. La collocazione nel museo, dichiara il commento del film scritto da Marker e recitato dalla voce fuoricampo di Jean Négroni, è responsabile di una decontestualizzazione che priva le statue dei loro significati e delle loro funzioni.



Figura 8 | Figura 9



Figura 10 | Figura 11

**SATTO ANALISI** Lo sguardo dei visitatori rivolto alle vetrine delle collezioni non è in grado di comprendere il valore delle statue in esse custodite ma risponde a una curiosità spesso banale (figg.): “L’arte negra. La guardiamo come se trovasse la sua ragione di essere nel piacere che dà a noi. (...) e troviamo del pittoresco laddove un membro della comunità vede il volto di una cultura”. Tra questi sguardi e la statua, inquadrata solo in seconda battuta attraverso il controcampo, si interpone il vetro, limite invalicabile anche per gli spettatori del documentario, chiamati in causa proprio dalla postura interpellativa dei visitatori (figg. 8-11). Secondo lo storico del collezionismo Krzysztof Pomian un oggetto entra a far parte di una collezione, di un museo, quando perde la sua funzione utilitaria e assume un rilievo presentativo, per offrirsi allo sguardo e alla contemplazione<sup>16</sup>. Il valore degli oggetti da collezione non è più stabilito in base al servizio sociale che possono svolgere ma in base a un valore estetico, di “connessione con l’invisibile”, che essi sono in grado di veicolare nel visitatore<sup>17</sup>. La collocazione all’interno di un museo, anche etnografico, dell’artefatto di una cultura come quella africana che, come viene suggerito dal commento, non distingue tra divino e terreno, tra arte e quotidianità, priva l’artefatto del suo valore d’uso; ma soprattutto – è ancora una volta il commento a segnalarlo allo spettatore – non acquista né una funzione comunicativa né un valore contemplativo. L’arte negra diventa artigianato indigeno da esporre per motivi commerciali. Garanti di un’unità ormai perduta tra l’uomo e il mondo, le statue “muoiono” perché non hanno più nessuna funzione: né sociale, né spirituale e nemmeno contemplativa. La costruzione di una “messa in scena museale” da parte del film si sviluppa attraverso strutture compositive che ricalcano ed esasperano i modelli espositivi utilizzati nelle collezioni e nei musei: dalle inquadrature in cui le statue, le maschere



Figura 12 | Figura 13



Figura 14 | Figura 15

**SATTO ANALISI** e gli altri oggetti d'arte sono classificati, etichettati e disposti all'interno di teche o allineati lungo le scaffalature (figg. 12-13), si passa a una serie visiva in cui predomina l'adozione di un punto di vista frontale o di profilo, spesso ravvicinato, con la macchina da presa che compie lenti movimenti esplorativi, e un'opposizione netta tra le statue in primo piano e lo sfondo saturato dal nero oppure rischiarato da un bianco nebuloso (figg. 14-15). Prelevate dal loro continuum significativa originario e inserite in uno spazio artificiale come le teche del museo le statue non agiscono né reagiscono.

*Anche le statue muoiono* innesca un processo a ritroso che prende avvio dalle teche del museo e successivamente, attraverso il commento e il montaggio, ricolloca le statue all'interno del loro contesto d'uso originario, nel tentativo di rivitalizzarne l'efficacia culturale e di renderle nuovamente capaci di testimoniare la storia di cui sono portatrici. Dalle inquadrature in cui le statue vengono isolate e presentate in modo del tutto simile ai principi di esposizione museale, si passa ai primi piani che ne esaltano gli aspetti formali e la materialità dei dettagli. Attraverso un montaggio accelerato il dettaglio si trasforma in un susseguirsi di forme geometriche in cui le tecniche e i materiali si confondono quasi fino a coincidere, mentre il commento suggerisce che nella libertà creatrice insita in queste forme si rintraccia la bellezza originaria della terra che le ha prodotte.



Figura 16 | Figura 17

Nella seconda parte del documentario si accentuano gli elementi caratteristici del *film-saggio*, concetto adoperato da André Bazin a proposito del documentario *Lettre de Sibérie*, girato da Marker nel 1957, e utilizzato per descrivere la peculiarità del montaggio "orizzontale" la cui specificità non risiede nel legare un'inquadratura all'altra bensì nel permettere al commento di agire sulle immagini<sup>18</sup>. I gesti dell'uomo tornano a far parte della tessitura del mondo, la sua pelle si confonde con la terra vista dall'alto: un'unica forza li nutre. La maschera abbandona la sua staticità per essere indossata di nuovo durante la danza rituale che agita le fibre di cui è composta (figg. 16-17). Il commento rintraccia e i movimenti di macchina indicano quei tratti figurativi che accomunano le maschere all'uomo, al suo volto, agli animali oppure a entrambi. Ai tratti antropomorfi e zoomorfi se ne aggiungono altri che associano le maschere all'ambiente domestico o alla natura. La morte diventa parte integrante del ciclo vitale: l'ascia impugnata dalla statua è nuovamente capace di uccidere l'animale e di prosciugarne l'energia (figg. 18-19).

In un'intervista rilasciata al quotidiano *Le Monde* nel 1995, Resnais riprende la questione della censura che bloccò il film per quindici anni e individua proprio nel montaggio e nella sua capacità di coinvolgere efficacemente lo spettatore, portandolo a riflettere sui legami profondi tra il colonialismo e la musealizzazione dell'arte africana alla vigilia della Guerra d'indipendenza algerina, una delle cause principali del divieto: "Mi sembra che sia stata la drammaturgia a 'urtare': il montaggio creava un rapporto che implicava lo spettatore"<sup>19</sup>.

## SATTO ANALISI



Figura 18 | Figura 19

All'unità della forma-museo che omologa i tempi e gli spazi, si sostituisce il montaggio che opera per accostamenti e opposizione tra frammenti visivi. La tenuta del sistema di comparazioni dialettiche è garantita dall'azione di risemantizzazione della voce fuoricampo che riconduce la funzione estetica dell'arte africana nel campo delle contraddizioni antropologiche, storiche e politiche dal quale il sistema espositivo l'aveva esclusa. Nell'ultimo capitolo di un recente volume dedicato alle strategie visive del *Museo immaginario* di André Malraux, George Didi-Huberman analizza le differenze tra la concezione estetica di Malraux che tra il 1953 e il 1955 realizzò un'altra opera monumentale, *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, e il montaggio utilizzato da Marker e Resnais nel loro documentario:

*Les apparences de l'art, ses mensonges, commencent avec l'impression d'unité qu'un musée, fût-il imaginaire, peut nous imposer: unité géographique, c'est-à-dire 'mondiale', ou historique, c'est-à-dire 'intemporelle', deux mots chers à André Malraux, comme on le sait bien. Mais (...) Resnais et Marker se seront livrés à un véritable travail de démythification et de 'demuséification' de l'art. C'est qu'ils procédaient, selon le vœu de Walter Benjamin, à un véritable politisation de l'art africain en tant que mise en œuvre des divisions historiques et politiques, passées comme présentes: l'artiste africain ne fait pas que nous enchanter, il nous rappelle aussi que 'son rôle consiste à rendre les coups que reçoit son frère dans la rue'<sup>20</sup>.*

La parte finale della citazione riprende un passo del commento relativo alla sequenza conclusiva del film che si concentra sul colonialismo e le lotte razziali. L'imposizione di nuovi simboli, stili di vita, pratiche sociali e lavorative da parte dell'Occidente produce degli effetti nefasti anche sull'arte africana che viene degradata in arte da bazar prodotta in serie oppure subisce le influenze del Cristianesimo. Ma anziché scomparire, l'arte negra si adatta e si trasforma. Nasce l'arte della lotta fatta per testimoniare le ingiustizie. Il corpo atletico, sfruttato nello spettacolo sportivo, è ancora arte che si esprime attraverso il movimento. Il film mette in atto una pratica critica in cui il montaggio si trasforma, ancora una volta, in uno strumento di denuncia. Il ritmo jazz di una batteria "restituisce" i colpi inferti alle comunità africane attraverso un massimo di interattività tra la sostanza visiva e quella sonora. Le immagini di archivio in cui sopravvivono le posizioni egemoniche e i rapporti di potere vengono "rivoltate" e acquistano possibilità interpretative nuove. La cattura di nuove immagini e il recupero di quelle ammassate e dimenticate negli archivi sono operazioni necessarie alla sopravvivenza delle culture. Il commento si insinua tra i fotogrammi e sollecita lo spettatore a intraprendere una lotta contro la morte, definita come "quel paese dove si va perdendo la memoria".

Perché può essere utile, a circa sessant'anni di distanza dalla loro uscita, tornare a riflettere sui lavori di Resnais e Marker? Oggi le tecnologie digitali permettono a ciascun individuo di produrre, catalogare

**SATTO ANALISI** e condividere quantità sempre maggiori di informazioni. Ma non è sufficiente avere a disposizione una crescente massa documentaria perché questa sia in grado di raccontare il passato e di costituire una memoria collettiva su cui fondare un patrimonio condiviso. Attraverso l'indagine sui luoghi "di contenimento" della memoria e sulle procedure di archiviazione dei supporti su cui questa viene fissata, i due documentari mettono in luce le modalità di costruzione del patrimonio culturale e sottolineano la necessità di affiancare l'azione conservativa all'attenzione per le forme di trasmissione e riappropriazione.

Massimiliano Coviello

## Note

1. Per André Bazin, nei film sull'arte di Resnais si assiste alla cancellazione della cornice – il limite che chiude la rappresentazione in se stessa – e alla penetrazione della macchina da presa nel quadro, in modo da produrre la diegetizzazione del mondo rappresentato sulla superficie pittorica. Cfr. André Bazin, "Pittura e Cinema", *Cinema & Cinema*, nn. 54-55 (Gennaio/Agosto 1989), pp. 127-130.
2. *Notte e nebbia*, assieme a *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann, è un punto di riferimento imprescindibile all'interno dell'ampio dibattito sulla rappresentazione cinematografica dello sterminio programmato degli ebrei. In relazione al valore etico ed estetico del film di Resnais si vedano Serge Daney, "Il carrello di Kapò", in Id., *Lo sguardo ostinato. Riflessioni di un cinefilo*, Il Castoro, Milano 1995, pp. 23-44; George Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005, pp. 162-168.
3. Per uno studio sulle componenti spaziali e architettoniche nei documentari di Resnais cfr. Antonio Costa, "A partire dall'architettura: spazi e percorsi di senso nel primo Resnais", in Roberto Zemignan (a cura di), *Alain Resnais. L'avventura dei linguaggi*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 55-62.
4. Ecco alcune delle dichiarazioni espresse da Jacques Rivette durante la tavola rotonda organizzata dalla redazione dei *Cahiers du Cinéma* su *Hiroshima mon amour*: "*Hiroshima* spiega i cortometraggi Alain Resnais più di quanto loro non arrivino a spiegare il film. Vedendo *Hiroshima* si capisce finalmente con esattezza ciò che Resnais voleva dire in *Les statues meurent aussi*, nella 'Bibliothèque nationale' o anche in *Van Gogh*, nel quale Resnais stesso si definiva un cineasta che riflette. [...] Con *Hiroshima* si possono in definitiva considerare i cortometraggi di Resnais come un'unica opera". Antonie De Baecque, Charles Tesson (a cura di), "Tavola rotonda su *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais", in *La Nouvelle Vague. Il cinema secondo Chabrol, Godard, Resnais, Rivette, Rohmer, Truffat*, Minimum Fax, Roma 2004, pp. 32-55, pp. 33-34.
5. Per isotopia si intende la ricorrenza di categorie semantiche (tematiche o figurative) che consentono una lettura uniforme della storia. Cfr. Algirdas J. Greimas, Joseph Courtés (a cura di), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 171-173.
6. "C'est bien au terme d'une méditation sur la mémoire que se situe *Muriel*, cette méditation qui s'ouvrit, bien avant *Hiroshima*, dans la nécessité de ne pas oublier les camps de concentration, et qui arriva, avec *Toute la mémoire du monde*, jusqu'à l'univers concentrationnaire du souvenir". Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "Da Resnais à Resnais ou l'ancien et le nouveau", in Id., *L'écran de la mémoire. Essai de lecture cinématographique*, Seuil, Paris 1970, p. 67.
7. Se si considera la filmografia del regista da un punto di vista cronologico si noterà che, anche in questo caso, esiste una continuità tra le immagini che testimoniano lo sterminio e l'indagine sulle forme concentrazionarie della memoria, tese a una cancellazione programmata di quest'ultima: *Notte e nebbia* (1955) è realizzato dopo *Anche le statue muoiono* (1950-53) e prima di *Tutta la memoria del mondo* (1956). Come nota Ropars-Wuilleumier, apice di questa continuità è *Hiroshima mon amour* (1959). In questo film la sovrapposizione tra finzione e documentazione ha un valore centrale poiché esprime l'inconciliabilità di memoria personale e collettiva nei confronti della tragedia atomica. Al discorso testimoniale della donna – di secondo grado, poiché fondato sull'osservazione delle tracce lasciate

## SATTO ANALISI

dall'esplosione, che ripete: "Io ho visto tutto. Tutto" – si oppone il rifiuto della vista e del ricordo da parte dell'uomo: "Tu non hai visto niente a Hiroshima. Niente. (...) No, non sei dotata di memoria". Nell'analizzare questo incipit, Marco Dinoi scrive: "L'amante francese si comporta da storica, che deve reperire le tracce documentali dell'evento (distinguendo tra documenti e monumenti, tra i brandelli di oggetti rinvenuti *in situ* e le ricostruzioni che il cinema stesso ha fatto della catastrofe atomica); il personaggio giapponese si comporta, almeno in prima istanza, da testimone dell'intestimoniabile – non oppone all'affermazione della sua amante una versione 'veritiera' dei fatti, ma un silenzio molto rumoroso fatto di una doppia negazione". Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008, p. 109 e *Ivi*, pp. 206-212. I rapporti, costruiti dal film di Resnais, tra il trauma personale e quello storico-collettivo dell'esplosione atomica a Hiroshima sono analizzate anche in Cathy Caruth, *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, Johns Hopkins University, Baltimore and London 1996, pp. 25-56.

8. La monumentalizzazione della memoria che il filosofo Paul Ricœur ha indicato come una forma di abuso, in quanto imposizione e statuizione del passato, trova nel "processo al documento" indetto dall'archeologia foucaultiana tutta la sua portata analitica: "il documento non è il felice strumento di una storia che sia in se stessa e a pieno diritto *memoria*; la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa". Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 2006 pp. 10-11. Gli abusi della memoria vengono descritti in Paul Ricœur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Cortina, Milano 2003, pp. 99-131. Si veda anche Tzvetan Todorov, *Gli abusi della memoria*, Ipermedium, Napoli 1996.

9. Cfr. P. Ricœur, *op. cit.*, pp. 99-189.

10. Flavio Vergerio, *I film di Alain Resnais*, Gremese, Roma 1984, p. 54.

11. Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989, pp. 132-142.

12. Scrive Deleuze: "Le carrellate di Resnais sono famose proprio perché definiscono o piuttosto costruiscono dei continuum, dei circuiti a velocità variabile, seguendo le scaffalature della *Bibliothèque Nationale (...)*". *Ivi*, p. 135.

13. La citazione è tratta dai sottotitoli in italiano del documentario contenuto negli extra del DVD *Muriel, il tempo di un ritorno* (Ripley's Home Video).

14. Iniziato nel 1951 su richiesta della rivista pan-africana *Présence africaine*, e terminato nel 1953, presentato nello stesso anno al Festival di Cannes e vincitore del Premio Jean Vigo l'anno successivo, il film fu bloccato dalla censura e non poté essere programmato nelle sale sino al 1963, allorché ne furono proiettate solo due delle tre bobine di cui è composto. La visione integrale della pellicola fu resa possibile solo a partire dal 1968. Per la ricostruzione della vicenda censoria si veda il testo d'apertura di Chris Marker, *Commentaires 1*, Seuil, Paris 1961, p. 9. La trascrizione integrale del commento che accompagna le immagini del film è alle pagine 11-25. Nel presente saggio si citerà la traduzione italiana del commento contenuta negli extra del DVD *La guerra è finita* (Ripley's Home Video).

15. Si sta facendo riferimento alla settima tesi contenuta in Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp. 75-86, pp. 78-79.

16. Cfr. Krysztof Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia, XVI- XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano 1989, pp. 15-20.

17. *Ivi*, pp. 30-46.

18. Cfr. André Bazin, "Lettre de Sibérie", in Roberto Turigliatto (a cura di), *Nouvelle Vague*, Festival Internazionale Cinema e Giovani/Lindau, Torino 1985, pp. 228-230. Le riflessioni sulla forma cinematografica del saggio sono riprese e approfondite in Ivelise Perniola, *Chris Marker o del film-saggio*, Lindau, Torino 2003, pp. 33-50. Sulla storia e l'evoluzione teorica del concetto di "film-saggio" si veda Laura Rascaroli, "The Essay Film as Sublime Theoretical Paradox", in Francesco Casetti, Jane Gaines, Valentina Re (a cura di), *Dall'inizio, alla fine: Teorie del cinema in prospettiva. Atti del XVI Convegno internazionale di studi sul cinema*, 24-26 marzo 2009, Forum Editrice, Udine 2010, pp. 265-

## SATTO ANALISI 304.

19. La citazione è tratta da Maurizio Regosa (a cura di), *Alain Resnais. Il metodo, la creazione, lo stile*, Marsilio, Venezia 2002, p. 16.

20. George Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Hazan/Louvre édition, Paris 2013, p. 166. Didi-Huberman contrappone lo spazio utopico dell'*album* (il Museo immaginario di Malraux) in cui il sincretismo tra il testo e la riproduzione fotografica delle opere d'arte procede per accumulazione, omogeneizzazione dei tempi e immobilizzazione della storia, allo spazio eterotopico dell'*atlante* dove vige il principio costruttivo del montaggio che, come nel documentario di Marker e Resnais, divide per mobilitare, dissocia per costruire nuove costellazioni di immagini e rinvenire relazioni tra l'arte e la storia politica. Cfr. *Ivi*, p.171.

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

## **Positif e il cinema italiano degli anni Cinquanta. Una politica contro gli (altri) autori<sup>1</sup>**

Bref, *Positif* est un état d'âme, donc un paysage. Mais nous ne fûmes jamais grands fanatiques du Scope: ...un paysage choisi. Choisissez.<sup>2</sup>

### **Dans Lyon. Primo atto per una rivista di cinema (1952–1953)**

Nel maggio del 1952 nasce una nuova rivista di cinema in Francia. Non a Parigi, capitale culturale del paese, ma a Lione. Non in casa dei *Cahiers du cinéma*, che pian piano stava divenendo la rivista cinematografica di riferimento del panorama francese, ma a distanza. Un anno e un mese dopo il primo numero della rivista di Bazin, da una prospettiva (politica) differente.

Le origini di *Positif* sono da vedersi nell'ambito delle riviste *Raccords* e *L'âge du cinéma*. Da quest'ultima provengono Ado Kyrou, Gérard Legrand, Robert Benayoun e l'interessamento per la cultura surrealista e il cinema d'avanguardia. La difesa dell'onirismo al cinema e, in questo modo, l'apertura netta al cinema "non realista". Anzi, una vera e propria avversione a un certo modo d'essere del (neo)realismo italiano, ad esempio Rossellini, che si apre a considerazioni d'ambito religioso. Dall'esperienza de *L'âge du cinéma* derivano lo spirito corrosivo e polemico, l'ateismo militante, la propensione alla politica comunista. Mentre da *Raccords*, oltre che qualche nome come Gilles Jacob o Barthelemy Amengual, arrivano l'ispirazione primaria e il progetto critico da portare avanti. Lo esplicita la stessa redazione di *Positif* nelle pagine di presentazione del primo numero:

Nous voudrions enfin ne pas démeriter de la critique de cinéma. Saluons ici nos aînés: *Les cahiers du cinéma*, en bonne place dans le haut sillage du regretté Jean-Geogers Auriol, *Sight and Sound*, *Bianco e Nero*... Mais (plus modestement peut-être) c'est de *Raccords* que nous aimerions prendre la flambeau.<sup>3</sup>

Nel caso specifico del cinema italiano, da *Raccords* viene l'interesse per il cinema di De Santis e, più in generale, la preferenza al cinema di altri registi che non siano Rossellini.

La posizione critica di *Positif* è sempre voluta essere, fin dall'inizio, in qualche modo "contro". Esprime perplessità a riguardo dell'opposizione tra il cinema "commerciale" e il cinema delle "scuole artistiche" (cinema sovietico, avanguardia francese), sostenuta nella programmazione dei *ciné-clubs* e dalla tradizione comunista. *Positif* nega il primato artistico dell'arte spirituale che nel cinema aveva favorito alcuni registi "spirituali" (tra cui Rossellini) a discapito di altri. I primi numeri *dans Lyon* della rivista, così era stato pure nei *Cahiers* dei primi anni, offrono una visione d'insieme del cinema che tenga conto degli aspetti sociali e che non dimentichi il contesto nazionale e produttivo delle pellicole. Poi, un'attenzione alle componenti del film che fanno da base o da sfondo al lavoro del regista, come il ruolo degli sceneggiatori e dei tecnici o il suono/musica all'interno delle opere cinematografiche. In realtà, la rivista nei suoi primi anni sembra alla ricerca di una vera linea da seguire, di alcune idee forti da abbracciare che uniscano, pur nelle differenze, i vari redattori. Così possiamo trovare un interessamento per gli "autori" e allo stesso tempo delle analisi su aspetti spesso considerati secondari. Ad esempio, ci sembra molto interessante lo studio, in due puntate, che viene fatto sul ruolo della musica nel film, presente nei primi numeri della rivista.<sup>4</sup> Oppure tutti gli appunti a proposito del lavoro di scrittura dei film. Nel primo numero di *Positif* in un articolo scritto da Bernard Chardère a proposito di *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), si mette in evidenza la caratteristica tutta italiana di avere sceneggiature firmate da molti nomi:

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Il semble que l'apport de Zavattini n'ait pas toujours été suffisamment refondu en langage proprement cinématographique. - (Notons au passage qu'il y a en général trop de monde, sur les génériques des films italiens, aux rubriques scénario – adaptation – dialogues).<sup>5</sup>

Un'osservazione indiretta, una parentesi, all'interno di una recensione nella quale si parla anche di questioni sociali (e politiche) come il ruolo del proletariato all'interno del lavoro di Zavattini-De Sica, ponendo una chiave di lettura del film in "funzione" di un'ideologia, in funzione di una critica al sistema capitalista. Questo avviene proprio per la spinta a guardare "oltre" i limiti estetici del cinema, al film come pura immagine, per aprirsi a considerazioni di altro ordine. Anche in questa recensione si parla della colonna sonora, legittimando in questo modo il suo ruolo nella riuscita dell'opera:

Peut-être avons-nous été un peu sévères pour *Miracle à Milan*. Disons donc que l'impression générale laissée par le film serait comparable à l'opinion qu'on peut avoir de sa musique. Cigognini [*sic*] a écrit une bonne partition, et De Sica la fait toujours "démarrer" à l'instant précis où il le faut.<sup>6</sup>

Ma allo stesso tempo, appunto, un interessamento all' "autore" nel senso di regista cinematografico. Spesso in direzione alternativa a quella dei *Cahiers*. Già il terzo numero della rivista (luglio-agosto 1952) è un numero monografico sulla figura di John Huston, il settimo (maggio 1953) un monografico su Jean Vigo (apprezzato anche dalla rivista di Bazin) e poi il numero 10 (1954), quello che inaugura l'approdo a Parigi dei *positivisti*, dedicato a colui che sarà l'"autore *Positif*" per eccellenza: Luis Buñuel. Per quanto riguarda l'Italia, la rivista nei suoi primi numeri ha la propensione per fondamentalmente tre registi: Luciano Emmer, Renato Castellani e Giuseppe De Santis. Per essere più precisi, il Luciano Emmer di *Domenica d'agosto* (1950), il Castellani di *Due soldi di speranza* (1952) e il *corpus* filmico di De Santis (che diventerà nel corso degli anni uno dei nomi italiani più importanti per *Positif*, secondo solamente a Michelangelo Antonioni).

*Domenica d'agosto* esce sia in Italia che in Francia nel 1950, ma nel ricordo della critica sembra rimanere a lungo. Nel numero 4 di *Positif* (1952), nella recensione che Guy Jacob scrive sul film *La Grande Vie* (Henri Schneider, 1951), il critico paragona lo stile del regista a quello del film italiano; in particolare: "je pense surtout à sa parenté avec le 'réalisme' de cet admirable *Dimanche d'Août*".<sup>7</sup> Nello stesso articolo, poche righe sotto, attacca il neorealismo storpiandone il nome in "*néo-naturalisme italien*".<sup>8</sup> Il numero 4 di *Positif* si conclude con un articolo sul cinema di Robert Bresson scritto da Bernard Chardère dove c'è lo spazio per un'annotazione lodevole nei confronti del film di Emmer: "Mais notons en passant qu'un des plus parfaits exemples du cinéma 'réaliste' où l'on s'attarde sur mille 'petites faits vrais' est sans doute *Dimanche d'Août*".<sup>9</sup> Raymond Borde qualche numero più tardi utilizza *Domenica d'agosto* per legittimare artisticamente *La spiaggia* (Alberto Lattuada, 1954): "Lattuada a tourné récemment un film excellent: *La Pensionnaire* [*La spiaggia*], qui rappelle un peu *Dimanche d'Août* de Luciano Emmer".<sup>10</sup> L'ultima volta che l'opera di Emmer viene citata da *Positif* nel corso degli anni Cinquanta sarà, invece, in chiave di riconsiderazione. Siamo nel numero 22 (marzo 1957) e Marcel Ranchal in una recensione de *L'amore in città* (1953), in riferimento all'episodio diretto da Dino Risi, scrive: "Doucement ironique, Dino Risi réussit là en quelques minutes ce que Luciano Emmer avait raté dans le trop surfait *Dimanche d'Août*".<sup>11</sup>

Al film di Castellani *Due soldi di speranza* è dedicata una lunga recensione nel numero 5, 1952. Roger Kahane inizia contestualizzando il film nell'ambito del "movimento" neorealista, problematizzando questa "scuola artistica":

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Après tant de chefs d'œuvre, *Deux Sous d'Espoir* vient témoigner de la vitalité du cinéma italien, en général, et singulièrement de "l'école néo-réaliste italienne". A vrai dire, ce qu'on appelle école néo-réaliste italienne ressemble bien peu à une école. Il s'agit plutôt, sans loi précise, sans dogme établi, d'une tendance prédominante, d'un courant de recherche artistique: d'une représentation, ou mieux, d'une évocation valable du monde moderne et de ses problèmes.<sup>12</sup>

Parla di questo film proprio in contrasto allo stesso (neo)realismo italiano, in quanto "*Deux Sous d'Espoir* indique une direction différente qui donne au film réaliste ce qui lui manque encore trop souvent: le naturel".<sup>13</sup> E per fare ciò il film di Castellani pone i personaggi, scrive il critico, sullo stesso piano del problema sociale che devono affrontare. In questo modo Castellani è elogiato perché:

il est extrêmement rare de voir un film dans lequel le problème social n'est pas subordonné à l'action dramatique, ou inversement l'action dramatique au problème social. *Deux Sous d'Espoir* place sur le même plan trois personnages: le jeune homme, la jeune fille et le chômage.<sup>14</sup>

Renato Castellani, regista di un'opera che più di ogni altra è accusata in Italia di essere la degenerazione "rosa" del neorealismo, viene invece in questa sede legittimato e paragonato alla letteratura di Verga: "Il semble qu'avec Castellani nous bouclions une curieuse boucle: du néo-réalisme au vérisme, et nous revoilà dans une Italie Méridionale telle que nous la décrivait Verga".<sup>15</sup> Lo scrive Guy Jacob, sempre nel numero 5 di *Positif*, in un articolo che ha come soggetto la situazione del neorealismo italiano, in particolare riferimento a Castellani e De Santis: "ils ont un style, ce qui les distingue de pas mal de réalisateurs néo-réalistes, un Zampa par exemple dont l'œuvre ne va pas plus loin qu'un remarquable témoignage, et même un Rossellini".<sup>16</sup> È evidente allora come anche in *Positif* stia per nascere, se non una *politique des auteurs*, almeno una preferenza molto esplicita per alcuni registi a discapito di altri. Un'opposizione che nel corso degli anni diventerà un estremo rifiuto per alcuni nomi, in particolare per uno: Rossellini. Tra quelli elogiati, invece, c'è sicuramente Giuseppe De Santis. Lo testimoniano le parole che abbiamo riportato in precedenza, così come un ulteriore articolo presente nel numero 5 della rivista, scritto da Edoardo Bruno e intitolato "L'évolution de De Santis"<sup>17</sup>, recensione su *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) e ricognizione all'interno della sua filmografia. La scelta di De Santis e, soprattutto, il rifiuto nei confronti del cinema di Rossellini, sono di certo dovuti anche alla forte rivalità che, già nell'aria fin dall'inizio, si instaurerà nei confronti dei *Cahiers du cinéma*. Malgrado la promiscuità che possiamo evidenziare nei primi *Positif*, dove scrivono degli articoli molti critici attivi sui *Cahiers* come Nino Frank, Jacques Doniol-Valcroze, Georges Sadoul, Pierre Kast o Lotte H. Eisner. Malgrado quell'apertura agli spiritualisti della quale si è vantato Bernard Chardère a distanza d'anni: "Y écrivent plusieurs jésuites, Charles Ford, Henri Agel: nous avons l'esprit large!".<sup>18</sup> *Positif*, anche nei confronti del cinema italiano, si troverà ad essere il contraltare critico dei *Cahiers*.

### ***I nuovi rivali, parigini, dei Cahiers (1954-1956)***

L'articolo fondamentale di questa fase è senz'altro il saggio di Jacques Demeure dal titolo "L'irréalisme italien ou le merveilleux du pauvre". Apparso nel numero doppio (14-15) del novembre 1955, si pone prima di tutto in netta opposizione a coloro che parlando di cinema italiano lo associano automaticamente al neorealismo: "C'est aller un peu vite en besogne que de réduire le cinéma italien au seul néo-réalisme".<sup>19</sup> La posizione di *Positif* è alla ricerca soprattutto di nuove tendenze da trovare all'interno del cinema italiano. Si vuole parlare delle opere soprannominate "irréaliste", facenti parte del sistema dei generi e di quel cinema etichettato da sempre come "serie B". C'è spazio per il cinema non autoriale, oppure di "autori minori", che utilizza gli stilemi del melodramma o del film d'avventura. Nominati all'interno

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

dell'articolo sono *La nave delle donne maledette* (Raffaello Matarazzo, 1953), *Nerone e Messalina* (Primo Zeglio, 1953), *I tre corsari* (Mario Soldati, 1952), *Fabiola* (Alessandro Blasetti, 1949), *Teodora, imperatrice di Bisanzio* (Riccardo Freda, 1954). Tutta una cinematografia che all'interno dei *Cahiers* non sarà praticamente presa in considerazione prima dell'arrivo dei *mac-mahoniens*. Le considerazioni su questo cinema (come sarà pure per gli uomini del Mac-Mahon) arriveranno comunque sempre su un piano squisitamente autoriale, con implicazioni però non scontate. Ad esempio Demeure si concentra molto sul ruolo degli sceneggiatori, lavorando sempre per contrasto con il neorealismo: "Une étude attentive devrait permettre de découvrir dans la foule des auteurs les Zavattini de l'irréalisme".<sup>20</sup> Ma dice anche, elogiando qualche *admirables scénarios*, che spesso a partire da buone sceneggiature non si passa a dei buoni film:

Car le génie est ce qui manque le moins à cet irréalisme. Le plus souvent, on l'a deviné, c'est le hasard pur qui en tient lieu. Mais à l'occasion, c'est le talent qui le supplée. Remplacez Freda ou Matarazzo par Mario Soldati, vous aurez *Le Trois Corsaires*, brillant divertissement qui n'est pas indigne du réalisateur de *La Provinciale*.<sup>21</sup>

Quello che però è davvero significativo, è il modo con il quale ci si approccia a questo cinema meno "impegnato". Si parla infatti di film che sono *divertissement* e, malgrado questo, sono comunque "degni" di attenzione critica. Anche se un Freda o un Matarazzo non sono Soldati, è concesso spazio di discussione sui loro film. In quelle poche righe di Jacques Demeure si delineano delle più che inaspettate prospettive di sociologia del cinema. Vediamo, prima di tutto, chiamato in causa il ruolo degli sceneggiatori, come ruolo decisivo e non solo di contorno. Poi, viene esplicitato come siano (anche) le circostanze (una sceneggiatura poi messa in scena da un regista piuttosto che da un altro) a decidere del destino di un film. Fattori che meritano uno studio, che hanno la loro legittimità critica. Infatti si è parlato del cinema di Matarazzo, malgrado venga esplicitato che:

Les films de ce genre ne sont à vrai dire qu'un divertissement pour certains, Matarazzo en particulier. Celui-ci s'est fait une spécialité de mélodrames larmoyants, de préférence interprétés par la très plantureuse Yvonne Sanson et Amedeo Nazzari, sous-Errol Flynn empâté, l'un des plus mauvais acteurs du monde.<sup>22</sup>

Parlare dell' "irrealismo", di film "minori" che spesso sono considerati semplici *divertissement*, è un modo per aprire le porte a un'idea di cinema che va al di là del principio artistico. Uno sguardo che non si ferma a singoli (e pochi) "autori" ma che esplora un contesto più ampio, legittimandolo in quanto "cet irréalisme reste le dernier domaine du cinéma d'imagination. Presque seul, il nous offre un merveilleux, merveilleux du pauvre bien sûr, merveilleux malgré tout".<sup>23</sup> La rivista, in questo senso, si schiera drasticamente contro il cinema neorealista, visto come il cinema che nega l'immaginazione. In *Positif* ci sarà sempre un forte legame con il surrealismo e di conseguenza un sottile rifiuto verso tutto ciò che è direttamente realista. Sullo stesso numero nel quale è presente l'articolo di Demeure appena analizzato, troviamo, all'interno del resoconto sul Festival di Cannes 1955, una stroncatura netta del lavoro di De Sica. Stroncatura del De Sica regista (quindi neorealismo<sup>24</sup>) e invece apprezzamento per il De Sica attore (quindi commedie popolari). Oltre che un apprezzamento a un attore come Totò che, sfiorando il neorealismo, si era fatto l'emblema del cinema popolare:

*L'or de Naples*, de Sica, confirme ce que nous savions déjà. Cet excellent acteur est un piètre metteur en scène. Il est prétentieux, fat, ennuyeux, souvent moralement inacceptable. A détacher pourtant la merveilleuse interprétation de Toto et une séquence avec Paolo Stoppa où sont tournés en ridicule les habitudes sociales de ceux qui se trouvent devant un cadavre:

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

de l'excellent humour noir. L'ensemble prouve (encore une fois) que le dit "néoréalisme italien" est une aberration.<sup>25</sup>

Ma la propensione della rivista rimane, comunque, la ricerca di "nuovi autori", personali e diversi. È il caso di Alberto Lattuada, che assume un ruolo di prestigio attorno alla metà degli anni Cinquanta. Nel numero 11 del settembre-ottobre 1954 troviamo un lungo saggio dedicato alle nuove realtà del cinema italiano e del cinema francese.<sup>26</sup> Diviso in due parti, la sezione francese s'intitola "Néo-formalisme?", mentre la sezione, di più ampio respiro, dedicata al cinema italiano porta per titolo la maliziosa domanda: "Néo-réalisme?". Tra i film presi in considerazione nel campionario del nuovo cinema italiano d'interesse tre su sei sono stati girati da Lattuada: *La spiaggia*, *La lupa* (1953) e *Il cappotto* (1952). Mentre gli altri tre sono *I vitelloni* (Federico Fellini, 1953), *La passeggiata* (Renato Rascel, 1953) e *La provinciale* (Mario Soldati, 1953). Per capire l'effettiva considerazione di questo regista, potremmo ricordare il bizzarro collage che apre il numero 13 (marzo-aprile 1955) della rivista. Un collage che funge da bilancio, in stile dadaista, dell'anno 1954, ovvero una serie di fotografie, ritagli e scritte a mano. In una di queste foto, che vedono raffigurate delle personalità come Buñuel (il primo di tutti nella disposizione) o John Huston, troviamo Lattuada.<sup>27</sup> È l'unica immagine che ha a che fare con il cinema italiano assieme a un ritaglio che raffigura *La strada* (1954). Ma lo stesso Fellini, lo si vedrà qualche numero dopo, è ritenuto inferiore al suo compatriota. Nel numero 20 (gennaio 1957) in una recensione a cura della redazione dell'appena uscito nelle sale francesi *Luci del varietà* (1950)<sup>28</sup>, verrà scritto che "les quelques bons moments sont dus à Lattuada et le reste à Fellini".<sup>29</sup> Nello stesso numero abbiamo una recensione di un altro film che vede i due nomi associati, ovvero il collettivo *L'amore in città*.<sup>30</sup> Il critico Marcel Ranchal parla più o meno bene di tutti gli episodi, ma il migliore è quello di Lattuada. Arrivando persino a scrivere, a proposito dell'ironia che guida il commento sonoro di quell'episodio, che "ici c'est l'esprit de Prévert ou de Vigo".<sup>31</sup> In ogni caso, Fellini rimane uno dei registi italiani più apprezzati da *Positif*. Tanto che, nel numero 13 (marzo-aprile 1955), dopo l'uscita de *La strada*, il suo lavoro ha ricevuto questa forte e decisa valutazione da parte di Robert Benayoun:

Prenons note, dès à présent, de cette évidence aveuglante: il n'y a personne, dans tout le cinéma italien, si vaste et attachant, qui grimpe à la cheville de Fellini. Repliez donc, *Cahiers*, votre éternel affreux ce hanneton pédant qui cogne aux murs une incompetence annonante: j'ai nommé le Rossellini. Empochez donc, centrales catholiques, votre de Sica piétinant dès que Zavattini, génial et inconstant, le lâche au coin de la rue. Pleurez, les compromis: Blasetti trop riche, Soldati trop vite, Lattuada sujet à des vacillements, Visconti égaré. Méditez fort. Le bataillon des grands talents qui s'étudient: les Antonioni, les de Santis. Car seul Fédérico peut d'une enjambée, franchir ce pont de fibres et de cristal qui même à l'expression spontanée naturelle, congénitale des grands poètes.<sup>32</sup>

Eccoci qui ritornare alla questione accennata a inizio paragrafo: lo scontro con i *Cahiers du cinéma*. Sono bastati questi pochi esempi in rapporto al cinema italiano per rendere evidente su quali basi poggia lo scontro tra le due riviste. Non solo una "naturale" rivalità tra concorrenti, ma una vera e propria diversità di concezione critica nei riguardi del cinema (italiano) e dei suoi "autori". Il caso Rossellini è ovviamente il più eclatante. E, come vedremo successivamente, avrà la sua massima spinta provocatrice in un articolo del 1958, che porterà titolo "Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne".<sup>33</sup> Ma di certo la polemica tra le due riviste è qualcosa di più radicato, una diversa visione di cinema che si basa in qualche modo su una visione diversa dell'autorialità. In quanto:

à *Positif* le cinéma, s'il n'a jamais été séparé de l'engagement civique, n'a jamais non plus été dissocié de la peinture, de la littérature et des autres arts. La politique des auteurs s'est ainsi

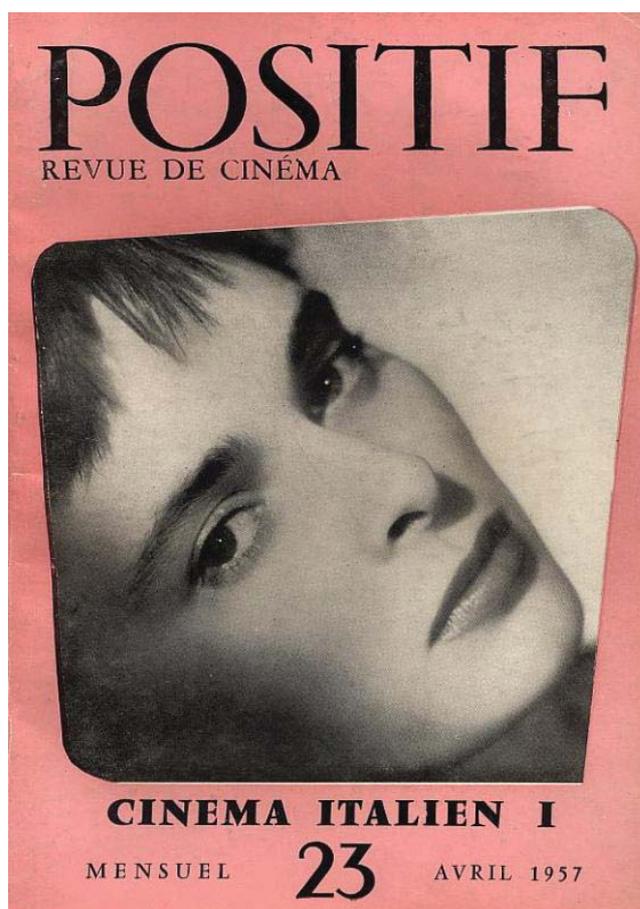
CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

toujours vue complétée par une attention portée aux collaborateurs de création, scénaristes, décorateurs, chefs opérateurs, musiciens.<sup>34</sup>

Non solo “autori” differenti, ma un diverso approccio al concetto d’autore in quanto tale. E in rapporto all’opera filmica, vista in un più ampio contesto. Ovviamente, la discordia tra le due riviste deriva anche dalle provocazioni e dalle contro-provocazioni, dagli insulti espliciti e dalle incompatibilità politiche e religiose. Attacchi sul personale che sfoceranno, poi, da parte di *Positif*, in un netto rifiuto per quello che sarà il fenomeno della *nouvelle vague* (in particolare per il cinema di Godard).

***Del cinema italiano, del cinema di Antonioni (1957–1959)***

Gli ultimi anni del decennio sono quelli nei quali la rivista si occupa maggiormente del cinema italiano. Con un numero monografico sulla nostra cinematografia nazionale nel 1957, un altro nel 1958 e un numero interamente dedicato alla figura di Michelangelo Antonioni nel 1959. Con un’attenzione critica ad alcuni autori da celebrare e altri da demonizzare. Nella prima categoria: De Santis, Lattuada e, in crescendo fino ad arrivare al culto incondizionato, Antonioni. Tra quelli disprezzati: De Sica e Rossellini. Lo scrive molto chiaramente Louis Seguin in una recensione del film *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955): “Contre De Sica le truqueur et Rossellini le lâche”.<sup>35</sup>



## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Ma iniziamo prima di tutto da un'analisi generale dei due numeri monografici sul cinema italiano, il numero 23 dell'aprile 1957 e il numero 28 dell'aprile 1958. La copertina del numero 23 è la prima in assoluto per *Positif* che riporta un'immagine legata all'Italia, infatti vediamo apparire il volto di Lucia Bosè. In questo numero speciale sono diversi gli articoli che attraggono la nostra attenzione. In apertura abbiamo il saggio curato da Raymond Borde et André Bouissy, da vedersi come la sintesi di quello che sarà il loro libro sul cinema ("neorealista") italiano.<sup>36</sup> L'articolo s'intitola "Bilan du néo-réalisme" e pone, senza mezzi termini, l'estrema e immediata formula "néo-réalisme = démystification".<sup>37</sup> Per spiegare che il neorealismo "c'est finalement un terme commode, et rien de plus. C'est un mot-repère qui évoque une certaine époque du cinéma social italien, mais il ne préjuge ni de l'existence d'une école ni du choix d'une politique".<sup>38</sup> Nell'illustrare le varie tendenze, ovvero i "types de compromis entre l'audace et les tabous"<sup>39</sup>, vengono portati degli esempi come *Don Camillo* (Julien Duvivier, 1952), *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952), *Il cappotto*, *Senso* (Luchino Visconti, 1954) o *Le amiche*. In una categorizzazione che va dai film nei quali il "compromesso" è praticamente nullo (ovvero dove "Le néo-réalisme a donné là le meilleur de lui-même"<sup>40</sup>) a quelli in cui il compromesso è totalizzante (i film "spiritualisti"). Si parla maggiormente delle singole opere, dei singoli film dissociati dal loro regista. Così un Rossellini per nulla amato viene celebrato per due film validi (*Roma città aperta* e *Germania anno zero*) e allo stesso tempo *Europa '51* è l'esempio di riferimento per quel "neorealismo" spiritualista e "vigliacco". Come il Lattuada di *Anna* (1951) fa parte di quel cinema che "il n'est même plus question de machiavélisme, mais de commerce".<sup>41</sup> Lo stesso regista ha girato *Il cappotto*, che viene messo nella categoria dei film italiani che meglio si sono fatti strumento per una denuncia sociale. Si parla di opere che sono sintomi di tendenze, il discorso sull'"autorialità" è eluso. Perché l'attenzione di questo numero monografico sembra più che mai rivolta alle componenti "altre" del cinema italiano. Un interesse, ormai fuori moda nella redazione dei *Cahiers*, a tutto quello che non sia il lavoro del regista. Jean Ferry, scrittore e sceneggiatore che ha lavorato anche in Italia<sup>42</sup>, ha il compito in questo numero di scrivere una "lettera sul cinema italiano"<sup>43</sup>. Qui trova lo spazio per fare un'annotazione sul ruolo centrale assunto nel corso degli ultimi anni da Suso Cecchi d'Amico: "Il y avait là des professionnels, il y avait Madame Cecchi d'Amico (elle était indispensable. A cette époque, tous les films italiens passaient obligatoirement par le Bordel, l'Eglise et Madame Cecchi d'Amico)".<sup>44</sup> Invece, il critico Robert Benayoun dedica un articolo agli attori comici nel cinema italiano. Nello specifico parla di: Totò, Renato Rascel, De Filippo, Walter Chiari e Alberto Sordi. Sottolinea che la maggior parte provengono dal *music-hall* e più esattamente dal teatro di rivista. Scrive che di questa cinematografia:

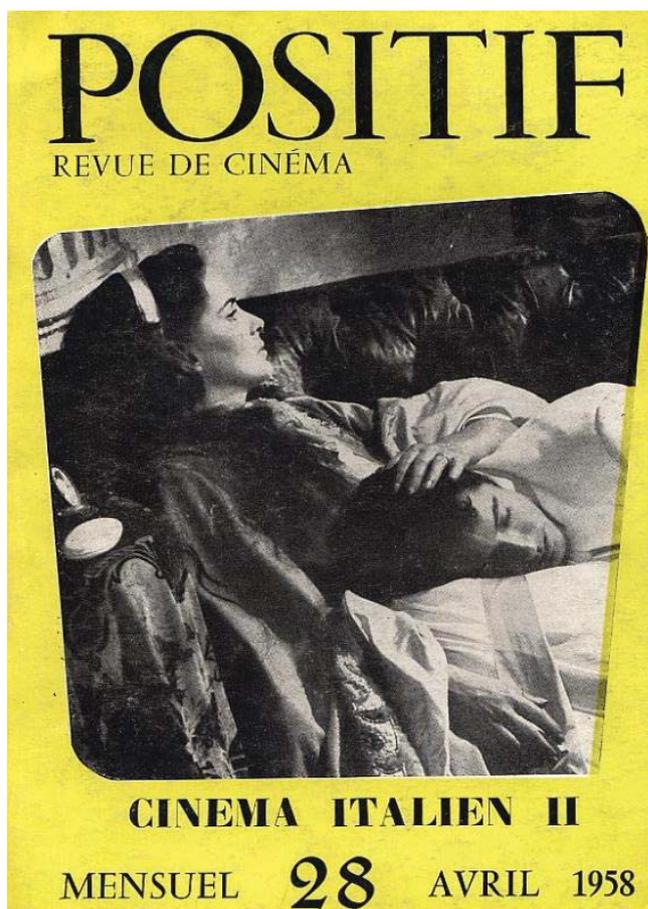
On ne sait trop pourquoi ces films, qui représentent exactement ce qui attire, amuse ou fascine le public italien nous sont cachés par le distributeurs. Nous ne voyons Toto que dans les films prestige de De Sica ou [De] Filippo (*L'Or de Naples*, *Naples Millionnaire*), Sordi parce qu'il s'est trouvé dans certains films de Fellini, ou aux côtés de Sophia Loren (*Une nuit avec Cléopâtre*). Quant aux "véhicules" de Rascel, Chiari et les autres, nous les ignorons totalement.<sup>45</sup>

C'è quindi un'attenzione al cinema comico, pur non molto conosciuto o soprattutto perché non molto conosciuto. Ulteriore indicazione di come a *Positif* il "fatto cinematografico" è analizzato da prospettive molteplici. La semplice constatazione che il genere comico è quello che maggiormente attira, diverte e affascina il pubblico italiano, basta di per sé a legittimare una discussione critica a riguardo. Il cinema di genere (comico e non solo) non è sottovalutato dalla rivista.

Il numero 28 di *Positif*, secondo monografico sul cinema italiano, riporta come immagine di copertina un fotogramma tratto da *Senso*. Alida Valli è, quindi, la diva italiana scelta per aprire le danze. Ma non è l'unica. Nella rubrica "Encyclopédie permanente du cinématographie", troviamo un pezzo dedicato alla "plus grande jeune vedette italienne, l'équivalent – commercial – de notre Bardot".<sup>46</sup> Che è Marisa Allasio,

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

star meteora del cinema italiano degli anni Cinquanta, conosciuta in Italia soprattutto per essere stata la protagonista di *Poveri ma belli* (Dino Risi, 1957). Questo fatto rende ancora più interessante le due pagine (di cui una ricoperta quasi interamente da una sua foto) dedicate all'attrice. *Poveri ma belli* che in Italia era uscito nel 1957, in Francia sarà distribuito solo due anni dopo, nel 1959. Il pezzo a lei dedicato,



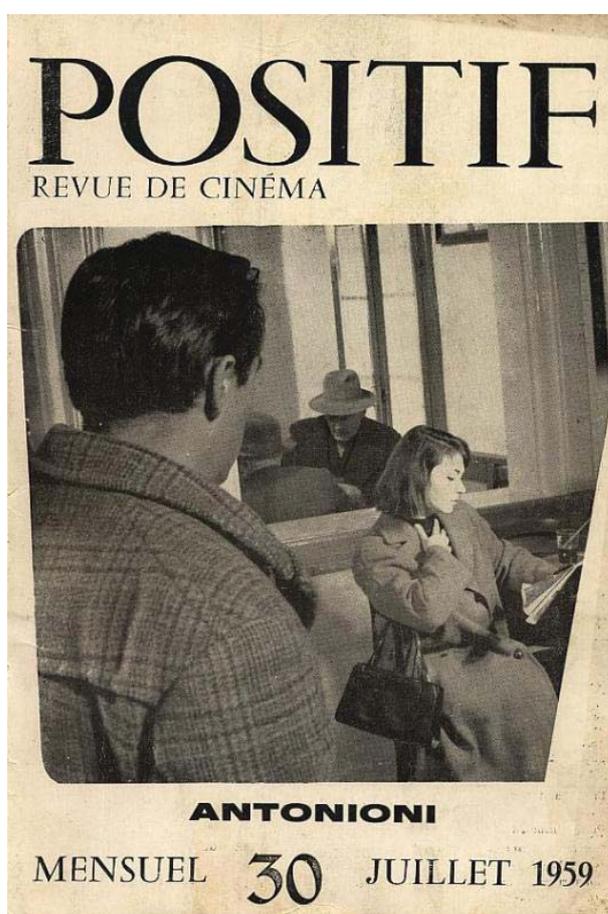
però, esce appunto in questo numero dell'aprile 1958. Lo sottolinea lo stesso autore, anonimo, che ha scritto l'articolo. Aggiungendo che la giovane diva in Francia la si è vista solamente in poche scene di film come *Guerra e pace* (King Vidor, 1956) o *Le diciottenni* (Mario Mattoli, 1955).<sup>47</sup> Malgrado questo, possiamo leggere un elogio tanto forte: "L'Italie consacre sa jeune gloire néo-manganienne, fille à la fois de Mangano (celle de *Riz Amer*) et du manganèse, métal des plus durs et des plus rares".<sup>48</sup> Anche in questo secondo monografico notiamo l'attenzione per il ruolo che assume la musica all'interno dei film. André Ottavi, in un articolo che s'intitola "Musique italienne"<sup>49</sup>, parla di Nino Rota, Giovanni Fusco, Mario Nascimbene e Alessandro Cicognini (che era già stato chiamato in causa nel primo numero di *Positif*). Arrivando così alla questione del ruolo della musica all'interno delle esperienze più "popolari" del nostro cinema. E uno dei protagonisti del cinema "popolare" riceve una critica entusiastica a un suo film, scritta da Raymond Borde. Il regista è Zampa, che si vede curiosamente paragonato a Alfred Hitchcock per il film *Processo alla città* (1952)<sup>50</sup>:

La réalisation est brillante. Elle a le rythme et la qualité d'un très bon film américain. On pense

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

à un Hitchcock qui choisirait les sujets adultes et non de navrants feuilletons. Zampa, comme Hitchcock, a le sens de la “gueule à effet”. La figuration est étonnante. Chaque visage a une valeur typique et la direction des acteurs est de premier ordre.<sup>51</sup>

Trattamenti meno buoni vengono riservati, nella rubrica “De A à W”<sup>52</sup>, al film *L'ultimo paradiso* (1955) di Folco Quilici (ironicamente si dice “*Grandissimo* reportage, sur *grandissimo* écran, avec bellissime couleurs”<sup>53</sup>) e a *Padri e figli* (1957) di Monicelli (“Cette histoire pipi-caca-panpan-tutu montre le niveau d'un certain cinéma italien”<sup>54</sup>). Mentre, sempre nella stessa rubrica, viene fatto un apprezzamento per uno dei “*généreux fabricants*”<sup>55</sup> della serie B o Z che è il Riccardo Freda de *I vampiri* (1956).



Ma le critiche severe sono ben altre. E rivolte a ben altri registi. Ovviamente il più attaccato è l'icona italiana dei *Cahiers du cinéma*: Roberto Rossellini. Al quale viene dedicato il lungo e spietato saggio che già dal titolo non lascia nessun dubbio interpretativo: “Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne”. Scritto da Marcel Oms, ripercorre tutta la carriera del regista, in una rilettura in chiave “positivista” e anti-*politique*. L'analisi del percorso registico parte dalle origini, dal cinema di Rossellini durante il periodo fascista, per tracciare una linea di continuità con i lavori del dopoguerra considerati figli del cattolicesimo e vicini alla politica della Democrazia Cristiana. Molto esplicitamente, si parla de “l'accord de Rossellini avec la doctrine fasciste par le truchement du catholicisme”.<sup>56</sup> Se *Europa '51* è un film definibile come incarnazione del “néo-clericalisme”, nel caso di *Francesco giullare di Dio* (1950) “jamais avec une telle évidence crétin et chrétien n'ont été aussi proches l'un de l'autre”.<sup>57</sup> Insulti pesanti, quindi, per gli “autori

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

degli altri” tanto quanto grandi sono gli elogi per gli “autori propri”. Lo stesso Marcel Oms, nel numero 23, aveva scritto un altrettanto lungo ed elaborato saggio su Giuseppe De Santis.<sup>58</sup>, sottolineando che, a differenza di un Rossellini che nei suoi film mette “preti nel campo di battaglia” (*Roma città aperta, L'uomo della croce*), opere come *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1946, con De Santis tra gli sceneggiatori e aiuto regista) o *Caccia tragica* (1947) manifestano sentimento nazionale, tentativo di riforma agraria, denuncia del feudalismo. Si apprezza che De Santis sia schierato politicamente, in quanto: “préoccupé de l'Histoire, en bon marxiste, De Santis cherche partout la vérité et la chaleur humaines”.<sup>59</sup> Anche un film come *Giorni d'amore* (1954) è un film importante: “l'enseignement de De Santis selon lequel l'Amour est l'arme dont disposent les hommes et les femmes pour le triomphe de la Révolution”.<sup>60</sup> De Santis è il primo degli amori italiani della rivista. Il secondo, lo abbiamo già visto, è stato Lattuada. Il terzo grande amore sarà il più sentito, il più incondizionato. Tanto che a Michelangelo Antonioni verranno dedicati ben due numeri monografici tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta: il numero 30 del luglio 1959 e il numero 35 del luglio-agosto 1960. Se il secondo di questi è di certo giustificato dal grande successo ottenuto da *L'avventura* due mesi prima al Festival di Cannes, il primo appare più anomalo. Visceralmente frutto di una passione per un regista che pochi ancora idolatravano e che molti, *Cahiers* compresi, osservavano con attenzione ma senza grande convinzione critica. Ad accorgersi per primo dell'importanza di questo regista era stato Bernard Chardère, che nello speciale del numero 16 sul Festival di Venezia 1955 scriveva così del film *Le amiche*: “*Les amies* imposent un cinéaste à qui l'on trouverait aujourd'hui peu d'égaux”.<sup>61</sup> Qualche anno dopo arriva la consacrazione. Nel primo monografico del 1959, il clima tra cineasta e rivista sembra molto familiare. Il numero inizia con un pezzo scritto dallo stesso Antonioni che racconta una giornata della sua vita.<sup>62</sup> A seguire un'intervista (nella quale vengono poste alcune domande per nulla scontate<sup>63</sup>) e poi una lunga serie di recensioni, tutti i lungometraggi e il cortometraggio presente in *L'amore in città*. La sezione delle recensioni è intitolata “Le plus grand réalisateur italien...” e fa emergere un'idea, questa volta, davvero diversa di rapporto con l'autorialità. Entusiasmo incondizionato per tutti i film del regista, tranne forse per uno, *I vinti* (1953), che viene però così introdotto da Ado Kyrrou:

Voici le seul film discutable d'Antonioni; mais – faut-il le préciser – *I Vinti* est un film qui ferait honneur à n'importe quel autre cinéaste actuel: il est donc discutable seulement en tant qu'œuvre du plus intelligent et du plus sensible des réalisateurs de notre époque.<sup>64</sup>

Abbiamo il “clima amichevole” e abbiamo un regista che non può sbagliare, di fronte al quale, anche nelle opere apparentemente meno riuscite, nessun altro è paragonabile. L'atteggiamento ci sembra essere, in questo caso, diverso. Nessuno può eguagliare Antonioni e l'errore è una questione di (sbagliato) punto di vista: è un culto da *politique des auteurs*. Antonioni così si appresterà ad essere, dopo i comunque criticati De Santis e Lattuada, la prima vera icona autoriale italiana della rivista. E dimostra un cambiamento all'interno di *Positif*, sempre più indirizzata al culto delle personalità e sempre meno attenta a quello che gira attorno alla produzione di un film. Con gli anni Sessanta entriamo nella modernità e, in qualche modo, *Positif* si fa paradigma di questo cambiamento: l'individualità (artistica) è matura per poter agire indipendentemente (o quasi) da tutte quelle forze che la circondano.

Alberto Beltrame

### Note

1. Questo testo vuole essere una continuazione del percorso d'analisi intrapreso con il saggio “*Cahiers à l'italienne: della politique, prima della politique*. I quaderni di Bazin e il cinema italiano (1951-1958)”, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, n. 3, marzo 2013. Ovvero lo studio del cinema italiano nelle riviste

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

francesi degli anni Cinquanta. Questa volta si pone al centro dell'attenzione la rivista "rivale" *Positif*, che per diversi motivi trova anch'essa in questa cinematografia nazionale una delle chiavi per esprimere le sue specificità critiche e la sua contrapposizione, politica ed estetica, alla pratica dei *Cahiers*. Come punto di partenza per lo studio di questa rivista si segnalano i seguenti volumi e saggi: AA.VV., *L'amour du cinéma. 50 ans de la revue Positif*, Editions Gallimard, Paris, 2002; AA.VV., *Positives liaisons. Correspondence des auteurs 1952-1958*, supplément au n° 14-15 (1955) de *Positif*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 2000; Bernard Chardère, *Figurez-vous qu'un soir, en plein Sahara...*, Institut Lumière/Actes Sud, 1992; Bernard Chardère, *Un demi-siècle ici, dans la culture*, Aléas, Lyon, 2001; Michel Ciment, Jacques Zimmer (a cura di), *La critique de cinéma en France*, Ramsay, Paris, 1997; Antoine De Baecque, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2003; Jean-Pierre Esquenazi (a cura di), *Politique des auteurs et théories du cinéma*, L'Harmattan, Paris, 2002; Thierry Frémaux, "L'aventure cinéphilique de *Positif* (1952-1989)", in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 23, luglio-settembre 1989; Nicolas Guérin (a cura di), *Cent cinéastes d'aujourd'hui. 50 ans de la revue Positif*, Dreamland éditeur, Paris, 2002; Alain Masson, "Une critique sans classicisme", *Positif*, n. 375, maggio 1992.

2. A cura della redazione della rivista, "Réflexions sur la comète", *Positif*, n. 21, febbraio 1957, p. 5.

3. A cura della redazione, *Positif*, n. 1, maggio 1952, p. 2.

4. "La musique de film", *Positif*, n. 1, maggio 1952, pp. 18-22 e "La musique de film", *Positif*, n. 2, giugno 1952, pp. 21-24.

5. Bernard Chardère, "Réticences", *Positif*, n. 1, maggio 1952, p. 31.

6. *Ivi*, p. 33.

7. Guy Jacob, "L'âge d'homme", *Positif*, n. 4, 1952, p. 29.

8. *Ibidem*.

9. Bernard Chardère, "A propos de Bresson", *Positif*, n. 4, 1952, p. 48.

10. Raymond Borde, "La Pensionnaire" in AA. VV., "Champ-Contre-champ", *Positif*, n. 11, settembre-ottobre 1954, p. 61.

11. Marcel Ranchal, "L'amour dans la ville. Deuxième Sexe urbain, recueil de nouvelles", *Positif*, n. 22, marzo 1957, p. 40.

12. Roger Kahane, "D'Amour et d'Eau fraîche", *Positif*, n. 5, 1952, p. 10.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

15. Guy Jacob, "Temperature du néo-réalisme", *Positif*, n. 5, 1952, p. 14.

16. *Ibidem*.

17. Edoardo Bruno, "L'evolution de De Santis", *Positif*, n. 5, 1952, p. 19.

18. B. Chardère, *Figurez-vous qu'un soir, en plein sahara...*, cit., p. 45. In realtà bisogna dire che Henri Agel nella rivista *Positif* non scrive molto. Solo tre articoli nel corso degli anni Cinquanta, di cui due sono, da esterno, delle "lettre à *Positif*": una di queste è una polemica con Aristarco (numero 30, luglio 1959, p. 62) e l'altra è la famosa "Positif a-t-il une âme?" (numero 11, settembre-ottobre 1954, pp. 82-84) nell'ambito della polemica con i *Cahiers*. La terza è una recensione di *Rashomon* nel numero due di *Positif*. Mentre Charles Ford scrive un solo articolo: "L'étrange destin de Jean Epstein", presente nel numero 6.

19. Jacques Demeure, "L'irrealisme italien ou le merveilleux du pauvre", *Positif*, n. 14-15, novembre 1955, p. 125.

20. *Ivi*, p. 126.

21. *Ivi*, p. 127.

22. *Ivi*, p. 128.

23. *Ivi*, p. 127.

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

24. Nel 1955 non si può certo parlare ancora di neorealismo, ma Kyrrou nella stroncatura a *L'or de Naples* parla dell'opera complessiva del De Sica regista.
25. Ado Kyrrou, "L'or de Naples" in F. Hoda, F. Gaffary, A. Kyrrou, "Le Festival de Cannes", *Positif*, n. 14-15, novembre 1955, pp. 76-87.
26. A. Bolduc, R. Borde, A. Bouissy, B. Chardère, J. Demeure, A. Kyrrou, L. Seguin, R. Tailleur, "Champ-Contre-champ", *Positif*, n. 11, settembre-ottobre 1954, pp. 60-81.
27. Il fatto di vedere Lattuada tra gli "autori" di *Positif* è confermato anche in un numero successivo, il 29 del 1958, nel quale è presente il suo nome nella "Encyclopédie permanente du cinématographie", segnalazione di Lattuada tra i registi più importanti. "Encyclopédie permanente du cinématographie", *Positif*, n. 29, rentrée 1958, pp. 29-30.
28. Il film *Luci del varietà* uscito in Italia nel 1950, viene distribuito in Francia solo alla fine del 1956 con il titolo *Feux du Music-Hall*.
29. A cura della redazione: "Feux du Music-Hall", *Positif*, n. 20, gennaio 1957, p. 49.
30. Anche questo arriva in Francia in ritardo. Verrà distribuito nel 1957, quando nel paese natale era uscito nel 1953.
31. Marcel Ranchal, "L'amour dans la ville. Deuxième Sexe urbain, recueil de nouvelles", *Positif*, n. 20, gennaio 1957, p. 42.
32. Robert Benayoun, "La Strada ou quand Fellini s'ouvre aux chimères", *Positif*, n. 13, marzo-aprile 1955, p. 28.
33. Marcel Oms, "Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne", *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 9-18.
34. Michel Ciment, "Pour le plaisir: bref survol de cinquante années positives", in AA. VV., *L'amour du cinéma – 50 ans de la revue "Positif"*, cit., p. 17.
35. Louis Seguin, "Femmes entre elles. Les pluies de Turin", *Positif*, n. 27, febbraio 1958, p. 36.
36. Raymond Borde et André Bouissy, *Le néo-réalisme italien – une expérience de cinéma social*, Clairefontaine, Lausanne 1960.
37. Raymond Borde et André Bouissy, "Bilan du néo-réalisme", *Positif*, n. 23, aprile 1957, p. 5.
38. *Ibidem*.
39. *Ivi*, p. 3.
40. *Ibidem*.
41. *Ibidem*.
42. Negli anni Cinquanta ha collaborato, tra le altre cose, anche alle sceneggiature dei film italiani *La provinciale* e *Parigi è sempre Parigi* (Luciano Emmer, 1951).
43. Jean Ferry, "Lettre sur le cinéma italien", *Positif*, n. 23, aprile 1957, pp. 8-12.
44. *Ibidem*.
45. Robert Benayoun, "L'Italie millionnaire", *Positif*, n. 23, aprile 1957, p. 24.
46. "Encyclopédie permanente du cinématographie", *Positif*, n. 28, aprile 1958, p. 35.
47. In Francia il film con alla regia Mattoli esce nel 1957.
48. "Encyclopédie permanente du cinématographie", cit., p. 35.
49. André Ottavi, "Musique italienne", *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 28-30.
50. Distribuito in Italia nel 1952, in Francia esce nel 1957 sotto il titolo *Les coupables*.
51. Raymond Borde, "Les Coupables. Un film Actuel", *Positif*, n. 28, aprile 1958, p. 49.
52. "De A à W", *Positif*, n. 28, aprile 1958, pp. 56-62.
53. *Ibidem*.
54. *Ibidem*.
55. *Ibidem*.
56. Marcel Oms, "Rossellini: du fascisme à la démocratie chrétienne", cit., p. 12.

- CINEFILIA** 57. *Ivi*, p. 15.
- CRITICA** 58. Marcel Oms, "Giuseppe De Santis", *Positif*, n. 23, aprile 1957, pp. 13-22.
59. *Ibidem*.
- E FESTIVAL** 60. *Ibidem*.
- STUDIES** 61. Bernard Chardère, "Venise 1955: Images et souvenirs", *Positif*, n. 16, maggio 1956, p. 56. Il titolo del film è tradotto qui letteralmente. Uscirà, però, in Francia più tardi intitolato *Femme entre elles*.
62. Michelangelo Antonioni, "Une journée", *Positif*, n. 30, luglio 1959, pp. 1-6.
63. "Questions à Antonioni", *Positif*, n. 30, luglio 1959, pp. 7-10. Una tra le domande che colpisce si riferisce al ruolo della musica nei suoi film. In particolare i criteri che permettono al regista di scegliere una musica piuttosto che un'altra: "Quels sont les critères qui guident votre choix dans la partition musicale de vos films?".
64. Ado Kyrou, "I Vinti", *Positif*, n. 30, luglio 1959, p. 14.

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

### Tra ironia e torpore: appunti sul cinema di Terrence Malick.

*Welsh il Matto [...] aveva finalmente conosciuto il torpore da combattimento – a Bula Bula – per la prima volta ed era sua fondata speranza e convinzione che, a lasciarsene invadere abbastanza a lungo e abbastanza spesso, forse sarebbe diventata una condizione permanente e misericordiosamente beata. Era tutto ciò che chiedeva.*

(James Jones, *La sottile linea rossa*)

L'uscita italiana dell'ultimo film di Terrence Malick *To the Wonder* (da tradurre alla lettera "fino alla meraviglia") ha suscitato come al solito reazioni contrastanti, ma questa volta a prevalere sembra sia stata la meraviglia di trovarsi di fronte un'opera apparentemente troppo calligrafica e autoreferenziale. Lo dimostrano alcune recensioni della critica quotidianista:

Il nuovo *To the Wonder* tutto è, meno che una meraviglia. Somiglia a *Tree of Life* solo nello stile, ormai sempre più visivo, rarefatto e anti-narrativo. Anzi: i due film sembrano un unico, lunghissimo poema visivo sui temi dell'Amore e della Famiglia, ma con almeno due fondamentali differenze. Che *Tree of Life* era assai più ricco e complesso, presentando una varietà di ambienti e di linee tematiche che ne facevano una mirabolante riflessione sulla nascita della vita, dal Big Bang al concepimento del figlio di Brad Pitt; e che dal film emergeva un'idea "panica" della spiritualità che qui sfocia in un cattolicesimo quasi bigotto, sottolineato dalla figura del prete ispanico interpretato da Javier Bardem<sup>1</sup>.

Malick, dopo averci abituato a una tensione figurativa, narrativa, morale, fuori dal comune, ha firmato questo ipotetico secondo capitolo di una trilogia sulle difficoltà dell'amore in tutte le sue forme, ma sempre in chiave "cosmica", come vuole quella che ormai è diventata un po' la cifra dell'autore.



To The Wonder

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

Al tema centrale del film, ossia l'impossibilità per l'amore di conservare leggerezza ed entusiasmo iniziali, così come per la natura è impossibile conservare la sua originale bellezza di fronte all'invadenza dell'uomo, si aggiunge anche l'impossibilità per un prete in crisi di vocazione di avere risposte concrete ai suoi interrogativi sulla fede. Tutte questioni che, una volta esposte, restano fluttuanti sullo schermo come polveri sottili in sospensione. Ecco un altro esempio, se possibile ancora più *tranchant*, tratto dal più diffuso quotidiano nazionale:

Malick cancella letteralmente ogni snodo narrativo, ogni nesso causale, ogni forma di "razionalità". Già nei suoi film precedenti c'erano momenti lirici e immaginifici ma la forza (e il senso dei film) nasceva proprio dalla dialettica tra storia e immagini. Qui manca il primo termine e alla fine si rischia di confondere le flessuosità della Kurylenko per immagini di moda e i panorami dell'Oklahoma o di Mont Saint-Michel per un promo di National Geographic<sup>2</sup>.

Di contro c'è chi, come Francesco Cattaneo, da sempre estimatore e attento studioso del cinema malickiano, assegna un valore e un significato affatto diversi al continuo movimento, fatto di corse, giravolte, piroette e saltelli, della protagonista del film:

[...] il movimento del corpo femminile è talmente pervasivo – non solo in *To the Wonder*, ma nell'intera produzione recente del regista – che esso si fa manifestamente voce di qualcosa di più ampio, che trascende la stessa femminilità, sebbene s'intuisca come esso intrattenga un'intima connessione, tutta da dispiegare e svolgere, con la differenza sessuale. La vivacità del corpo femminile è così importante da assecondare e riprendere ermeneuticamente perché, a ben vedere, costituisce uno dei principali elementi di discontinuità intervenuti nel cinema di Malick: rappresenta la nuova forma, forse ancora più incandescente e raccolta, dell'esperienza fondamentale alla base della sua ispirazione artistica<sup>3</sup>.

Già *The Tree of Life* (Palma d'oro al Festival di Cannes del 2011) aveva sollevato reazioni contrastanti tra coloro che cercavano di sottolinearne il tema religioso e spirituale<sup>4</sup> e chi al contrario ne voleva evidenziare i limiti dal punto di vista della costruzione del discorso filmico:

Two perspectives seem to divide the public of Terrence Malick's *The Tree of Life* (2011). The first perspective is that of the idealist. The idealist trusts in the power of great spiritual truths such as love, hope, or grace. He does not only believe in them but he also believes in the artist's ability to reveal them. For the idealist, watching *The Tree of Life* is an immediate and emotional revelation. Such a revelation is perfect and unique because the idealist finds that there is nothing more to add to it. [...] This is why the idealist might want to *feel* the film rather than *talk* about it [...] The second perspective is that of the analyst. For the analyst, a momentary access to infinity is a paradox. The analyst doesn't want to lose time thinking about things that can't be known or that are so subjective that they no longer apply to a reasonable majority. Instead of thinking about the meaning of things, the analyst thinks that it is a lot more useful to look at the way we perceive them (which is the analysts definition for meaning). In fact, the analyst does not believe that anything can last forever. [...] Being more of a social theorist than a spiritualist, the analyst can explain Malick's cosmic and metaphysical visions through images of fairytales, nature magazines, or documentary television<sup>5</sup>. (<http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/either-and-or-on-terrence-malicks-tree-of-life/>).

*To the Wonder* si stacca come una costola dal film precedente, conservandone alcune suggestioni, come una postilla su un discorso che si arricchisce di quesiti e problematiche. L'amore coniugale è la

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

base delle intenzioni del regista: dall'innamoramento si passa all'idillio, dalla crisi alla separazione e poi daccapo, come un circolo vizioso dal quale uomini e donne non riescono a uscire. Il dialogo è negato: l'incomunicabilità degli uomini malickiani è praticamente impossibile da scalfire e costringe i protagonisti solo a ragionare tra sé e sé<sup>6</sup>. Il fatto che le lingue usate dagli interpreti nei loro "flussi di coscienza" siano francese, inglese, spagnolo e italiano (la fugace apparizione di Romina Mondello), non lascia spazio a dubbi: la Babele del mondo contemporaneo è al collasso.



The New World

*To the Wonder*, come *The Tree of Life* prima di lui, parla alla nostra facoltà di gioia e di stupefazione, al senso del mistero che circonda il nostro essere e la nostra vita, al senso della bellezza e a quello del dolore, raccontando di un perenne conflitto: lo scontro-incontro fra uomo e donna, madre e figlia, uomo e Dio. Se nell'America scoperta da Malick in *The New World*, John Smith cercava il paradiso perduto, Neil, Marina e Padre Quintana vagheggiano una quiete contro lo stato di guerra dell'esistenza. Costruiscono e demoliscono teorie, scartano idee, allestiscono vite, spostano sentimenti verso il cielo o verso la terra, consapevoli che l'amore è l'unica salvezza possibile per l'uomo. Un amore non sempre afferrato, accolto, accordato: «che cos'è quest'amore che ci ama?», dunque un amore che non controlliamo, non possiamo possedere, che ci eccede da ogni lato. È lo "sconfinato aperto" di cui partecipiamo estaticamente, a cui Marina (al pari della sua sorella elettiva Pocahontas) corrisponde con il gesto emblematico di allargare le braccia, quasi per accogliere l'infinita e poliedrica presenza di tutto ciò che è, e renderle grazie. Nient'altro che la genuina semplicità dello stupore (wonder) di fronte all'esistente. Dopo il cantico del creato dei suoi film precedenti, Malick contiene il gigantismo, non ha paura di rappresentare l'amore anche proponendo

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

immagini da spot pubblicitario e non esita a camminare sulle sabbie mobili della baia di Mont Saint Michel, luogo ideale e geografico dove le maree come i sentimenti rinascono continuamente.



The Tree Of Life

A proposito di amore, verrebbe da chiedersi quanto Terrence Malick ami il suo pubblico o quanto invece si diverta a tormentarlo. Nei quasi quarant'anni in cui ha realizzato i suoi sei film, compresa l'incredibile accelerazione finale (due film in poco più di due anni), l'aspetto propriamente narrativo delle sue opere s'è andato sempre più rarefacendo, fino a diventare nell'ultima pellicola totalmente inesistente<sup>7</sup>. È come se il regista di Waco, oltre a sottrarre se stesso all'assalto e alla curiosità di cronisti e pubblico, abbia voluto sottrarre agli spettatori ciò che il mezzo cinematografico ha da sempre nel suo patrimonio genetico: la capacità di *fabula*, la possibilità di concatenare eventi in una sequenza logico-temporale, di raccontare storie, inventare nuovi mondi. In fondo Malick ci costringe a ragionare e a filosofare sulle umane vicende e sul creato *proprio* perché ci priva del piacere della storia, sottrae "l'osso" a noi spettatori voraci. Il cinema di Malick, a ben vedere, può essere anche riletto in chiave ironico-provocatoria. Proviamo a ripartire dall'inizio: Terrence Malick nasce il 30 novembre del 1943 a Waco, nello stato del Texas, da padre di origini libanesi (un geologo che lavora per la Philips Petroleum e il cui cognome in arabo significa "monarca") e madre di origini irlandesi. Cresce ad Austin dove frequenta la Episcopalian School. Nel 1961, dopo il diploma, intraprende studi filosofici ad Harvard sotto la guida di Stanley Cavell, filosofo e geniale autore di influenti saggi sul cinema. Grazie ad una borsa di studio ottenuta durante il dottorato si trasferisce a Oxford, ma interrompe anzitempo il soggiorno per tornarsene in America. Nel 1968 si dedica a tempo pieno all'insegnamento universitario al Mit. Nel 1969 pubblica, presso la Northwestern University Press, la traduzione del testo di Heidegger *Dell'essenza del fondamento*. Ma, nello stesso anno, abbandona ogni impegno accademico e si iscrive al American Film Institute di Los Angeles: suoi compagni di corso sono David Lynch e Paul Schrader. Dopo aver collaborato a diversi trattamenti per film altrui, realizza i primi due lungometraggi (*La rabbia giovane*, 1973, *I giorni del cielo*, 1978); segue un periodo di silenzio nel quale lavora prevalentemente come sceneggiatore non accreditato. Torna alla regia solo nel 1998 con *La sottile linea rossa*, a cui fa seguito *The New World*, 2005, per arrivare fino ad oggi attraverso *The Tree of Life*, 2011 e *To the Wonder*, 2012. Tra gli aspetti meno conosciuti della

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

personalità di questo geniale regista americano, a ben spulciare la sua ricca biografia, si può trovare il filo di una sottile “ironia rossa”. Quando ha lavorato come sceneggiatore per altri, Malick ha sempre dimostrato una spiccata predisposizione per risvolti ironici e inaspettati. È il caso di *Per una manciata di soldi* (Pocket Money) distribuito nel 1972, un film del fortunato tandem regista/star Stuart Rosenberg - Paul Newman, (quelli di *Nick mano fredda*) che narra le picaresche avventure di una coppia di canaglie del far west. Due studiosi americani, Morrison e Schur, hanno svolto un’analisi dettagliata che dimostra come la comicità del film venga costruita attraverso le battute. L’aspetto più interessante ravvisato dai due studiosi è il mancato realismo dei dialoghi e anzi il loro farsi parodia delle convenzioni linguistiche e degli artifici della parlata tipica dei western, fino a rendere del tutto impossibile la comunicazione tra i personaggi. Questa “inefficienza” del dialogo appare quasi come l’anticamera a quell’uso del *voice-over* a cui Malick in seguito ci abituerà<sup>8</sup>. Più noto è invece il suo contributo di circa cinque settimane di lavoro alla stesura della prima sceneggiatura, insieme a John Milius, del film di Donald Siegel *Ispettore Callaghan: il caso Scorpione è tuo* (Dirty Harry, 1971). A conferma dell’ipotesi di Morrison e Schur, ecco l’esempio di un tipico dialogo “impossibile” tra l’ispettore e il suo capitano:

Capitano: Ha seguito quell’uomo?

Callaghan: Sì, l’ho pedinato ma quando ero fuori servizio, ed è evidente che non sono stato io a picchiarlo.

Capitano: Perché?

Callaghan: Perché gli è rimasta qualche parte di faccia sana.

Del resto in una delle sue rarissime e pubbliche apparizioni lo stesso Malick ha confessato una certa predilezione per il comico. Basta scorrere l’appassionato resoconto che Mario Sesti ha fatto dello storico incontro avvenuto con il regista e il pubblico nel 2007, nella sala Petrassi dell’Auditorium di Roma, per scoprire un Malick differente dallo stereotipo a cui eravamo abituati:

M. S.: Ciò che ci ha più sorpreso quando abbiamo conosciuto la scelta delle sequenze che intendeva mostrare durante questo incontro è il fatto che esse siano, in buona parte, tratte da commedie. Non si può dire che ci sia un grande spazio per la commedia nei suoi film e proprio per questo ci piacerebbe conoscere cosa l’attira, in generale, della commedia e cosa ama, in particolare, del cinema comico italiano del passato.

T. M.: [...] Nelle commedie di Germi e Fellini come in quelle di Buster Keaton o Benigni è presente questo tipo di ironia molto diversa da quella contemporanea, che punta al cinismo e non rispetta nulla, che è più fredda e distaccata. Quei film, invece, avevano l’effetto della luce del sole, erano una medicina. Penso anche che i film comici abbiano un potere, per certi versi superiore a quelli drammatici, di parlare di temi importanti senza per questo farne oggetto esplicito di un discorso<sup>9</sup>.

Sotto lo pseudonimo di David Witney, Malick firma la sceneggiatura di *I fratelli Dion* (The Gravy Train) del 1974 di Jack Starrett, storia di due fratelli che scelgono la strada del crimine per procurarsi i soldi e poter aprire un ristorante di pesce. E’ facile qui riconoscere quelle vena ironica, pop e surreale che poi troveremo nei dialoghi e nelle situazioni del suo primo lungometraggio *La rabbia giovane* (Badlands). La sceneggiatura di *Badlands* è un testo originale ispirato ad un fatto di cronaca che avvenne nel 1958: una serie di omicidi ad opera della coppia criminale formata da Charle R. Starkweather e Caril-Ann Fugate.

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES



## Badlands

Il film segue in modo piuttosto fedele i fatti riportati dai media e Malick si avvale anche della testimonianza e della collaborazione della stessa Fugate. Il susseguirsi degli eventi è fedele alla cronaca, ma il film si discosta per una serie di dettagli e soprattutto per una vena di nero umorismo che lo rende una sorta di favola dark:

*«Martin, sai devi pensare a quella pistola come a una bacchetta magica. Se qualcuno si mette sulla tua strada, puff..., sparisce»<sup>10</sup>*

Le parole di Holly (Sissy Spacek), il voice-over che punteggia tutto il film, immergono il racconto in un'atmosfera fatata fino a dargli un fascino magico e surreale. Il romanticismo esagerato della voce fuoricampo, che sfocia spesso nell'assurdo e nel kitsch, insieme al tono blando della voce della ragazza, stride con gli eventi e con la materia narrativa in un contrasto sottilmente ma fortemente ironico, come se non volesse rendere gli spettatori troppo partecipi dei crimini della giovane coppia di assassini:

HOLLY (v.o.): Mia madre morì di polmonite quando ero ancora bambina. Mio padre ha tenuto la torta di nozze in frigo per dieci interi anni. Dopo il funerale la diede al giardiniere.

Con queste parole ha inizio *Badlands*. Del resto anche i pochi e scarni dialoghi tra i due protagonisti rivelano una certa umoristica distanza dell'autore nei confronti delle sue creature. Spesso il laconico si sposa con l'ironico, altre volte lo scambio di battute risulta assurdo in rapporto alla situazione, come quando la coppia sta per lasciare la casa del ricco signore e Kit parla con l'uomo che tiene prigioniero e che teme per la sua vita:

KIT: Ehi, che sta facendo?

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

RICCO SIGNORE: Pensando

KIT: Un buon modo come un altro per ammazzare il tempo...Ah, ci prendiamo la Cadillac per un po', come le andrebbe?

RICCO SIGNORE: D'accordo

KIT: Stia tranquillo, Holly non guida.

Risulta difficile fare un preciso inventario di tutti i luoghi ironici contenuti nel film, poiché si tratta di un particolare tipo di humour di cui tutta l'opera è imbevuta:

Il film osserva i suoi protagonisti come nei romanzi di Flaubert, da grande distanza, apparendo per tanto freddo e distaccato. Allo stesso tempo il soggetto stesso è vuoto, è un film sul nulla, da qui il suo peculiare humour corrosivo. In *Badlands*, proprio come in *Madame Bovary* non si può inventariare lo humour o l'ironia. Tutto in *Badlands*, qualsiasi cosa possa essere, è anche divertente<sup>11</sup>.

Le scelte musicali contribuiscono ad astrarre il racconto dalla crudezza di una violenza quasi asfissiante e ad immergerlo invece in un clima fatato, di fiaba. Il leitmotiv del film, scandito dalle note di uno xilofono, ricorda un carillon infantile ed è infatti parte della produzione per bambini realizzata da Carl Orff e la sua allieva Gunild Keetman. Il componimento costruito sull'interazione di poche note costituisce il tema del film sin dai titoli di testa e lo restituisce come fiaba nera soprattutto nella sequenza dell'incendio e della foresta, dove alla musica si mescola una filastrocca di parole sussurrate, che si fa via via senza senso fino a diventare onomatopeica<sup>12</sup>.

Anche il rapporto che i due protagonisti hanno con la natura assume una dimensione fiabesca o comunque distorta ed è sempre mediato da banali letture come il *National Geographic* o il *Kon-Tiki* di Heyrdal. Gli animali, cani, pesci, mucche, galline, sono disseminati nel film come inquietanti segnali, presenze divinatorie, testimonianze simboliche.

Ma se il pesce malato che Holly abbandona nell'erba a boccheggiare o la gallina prataiola che si portano nella foresta hanno una loro logica, totalmente illogica e fuori luogo è la presenza di un lama nel bosco dove si rifugiano i due protagonisti. Bisogna rivedere più volte la sequenza in cui Holly scruta gli alberi col binocolo per rendersi conto che l'animale che compare nello schermo è proprio un lama, creatura che certo sarebbe più appropriato incontrare sulle Ande che nel South Dakota. Supremo sberleffo del regista o esca per catturare critici, come quella raffigurata nel cartellone pubblicitario che il padre di Holly restaura all'inizio del film?

Questa ironia sotto traccia la possiamo ritrovare anche nei film successivi trasformata in una sorta di "sadismo autoriale", non più solo sottesa alle situazioni e ai personaggi ma anche nei mezzi espressivi, nell'uso dei mezzi tecnici o della voce fuori campo.

Durante la lavorazione de *La sottile linea rossa*, forse il film più complesso e riuscito del regista di Waco, è diventata quasi una leggenda l'uso "contro natura" che Malick ha fatto della gru Akela, un particolare e costosissimo strumento in grado di fare riprese dall'alto fino a quaranta metri, fatto venire apposta dagli Stati Uniti con tanto di équipe tecnica. Fin dall'inizio delle riprese Malick aveva deciso di eliminare dolly e carrelli per concentrarsi invece sulla steadycam e sulla camera a mano. Nella celebre sequenza dell'attacco alla collina, un momento che ha tutte le carte in regola per rimanere nella storia del cinema e certamente il più alto del film<sup>13</sup>, Malick è riuscito a piegare, letteralmente, la gru Akela fino a farne un sostituto della steadycam nei terreni ove risultasse difficile o impossibile affidarsi ad un operatore. Il risultato è stato che questa altissima gru fu usata al massimo a cinquanta centimetri dall'erba, con esorbitanti costi di personale tecnico: come adoperare un aeroplano a guisa di automobile.

CINEFILIA  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES



La sottile linea rossa

Questo tipo di perfezionismo maniacale, al confine tra leggero sadismo e (in)consapevole ironia, lo ritroviamo anche nell'uso della voce fuori campo, vero tratto distintivo delle opere del regista. Nel cinema di Malick la sfera del "dicibile" è sin dall'inizio caratterizzata dall'uso del voice-over, ma mentre nei primi film la voce fuori campo manteneva comunque degli aspetti diegetici, raccontava, anticipava o commentava l'azione (si pensi alla voce di Holly in *La rabbia giovane* o di Linda ne *I giorni del cielo*) man mano che si va avanti il voice-over si allontana dal racconto. Se nei primi film, il regista texano assegna il ruolo di narratore ad una ragazzina, perfettamente identificabile, già ne *La sottile linea rossa* le voci si moltiplicano, diventano addirittura nove e in questo caso l'attribuzione delle voci ai personaggi è talmente ostica, impenetrabile che alcuni studiosi si sono cimentati nel tentativo di disegnarne una mappa il più possibile definita e dettagliata<sup>14</sup>. Le molte voci del film sono spesso immediatamente riconoscibili, perché parlano di atti che stanno avvenendo in quel momento, ma in particolare c'è ne una che si fa sentire ciclicamente e che non è plausibile attribuire a nessun personaggio, una sorta di flusso di coscienza collettivo totalmente slegato dalla narrazione, come se fosse la voce di una "grande anima" comune. La confusione che inevitabilmente si genera nell'ascolto era certamente nelle intenzioni del regista. Durante le due ore e cinquanta di proiezione ascoltiamo nell'ordine: il voice-over del soldato Witt, del sergente Welsh, del soldato Bell e quello di sua moglie, del capitano Staros, del colonnello Tall, del soldato Doll, del soldato Dale e del caporale Fife. Ma, durante il prologo, nel finale e disseminati qui e là nell'arco del racconto, la voce che ascoltiamo non appartiene a nessuno di questi personaggi. Mentre legioni di critici si chiedono perplessi a quale dei protagonisti attribuire i cinque interventi che non sono riconoscibili, sembra di scorgere la faccia sorniona di Malick che se la ride sotto il suo cappellone a larghe tese. Se ne *La sottile linea rossa* i flussi di coscienza, le diverse voice-over sono nove o anche più, nel film successivo, *Il nuovo mondo*, le voci degli uccelli, vera e propria colonna sonora del film, saranno più di cento. Il canto degli uccelli si configura come una presenza quasi ossessiva all'interno del disegno sonoro del film: Erik Aadahl, montatore del suono, racconta in un'intervista che nelle scene romantiche Malick preferiva uccelli dal canto antifonico, ovvero coppie che cantano rispondendosi l'un l'altro, come gli scriccioli, le cince e i cardinali, prediligendo tra tutti il richiamo del tordo americano<sup>15</sup>. Addirittura, grazie alle nuove tecnologie digitali, Malick fece ricostruire in studio la voce di una particolare

## CINEFILIA CRITICA E FESTIVAL STUDIES

razza di pappagallini della Virginia, estinti da più di un secolo, ma che sembra popolassero con i loro canti acuti lo spazio sonoro dei luoghi ove sbarcò John Smith nel Seicento. Del resto se nel film precedente un soldato giapponese morto e semisepolto nella terra può far sentire a Witt la sua voce<sup>16</sup>, perché un pappagallino estinto non potrebbe riprendere a cantare?

La vicenda della principessa Pocahontas, che il film racconta con abbondanza di particolari storici, viene così riconsegnata al mito, si sposta progressivamente verso una pura condizione di natura. In fondo, tutte le vicende dei personaggi dei film di Malick si collocano in un orizzonte temporale che si sposta sempre più a ritroso nel tempo: *Badlands* è ambientato negli anni Cinquanta, *I giorni del cielo* nei primi decenni del Novecento, *La sottile linea rossa*, benché racconti un episodio della seconda guerra mondiale, è ambientato in una giungla tropicale che raffigura una natura quasi primordiale, fino a *Il nuovo mondo* in cui la Virginia appare quasi come un giardino dell'Eden, per arrivare poi a *The tree of life* in cui addirittura il regista ci mostra il momento del Big-Bang, l'atto stesso della creazione da cui tutta la catena evolutiva ebbe origine.

Tutto il cinema di Malick è espressione di una tensione irriducibile, invincibile tra due poli, tra due tempi, il mito e la storia, tra due stati dell'essere e l'impossibilità di veder trionfare l'uno o l'altro, ma prima o poi si è costretti a prendere una strada:

Le suore ci hanno insegnato che ci sono due vie per affrontare la vita: la via della natura e la via della grazia, tu devi scegliere quale delle due seguire. La grazia non mira a compiacere se stessa. Accetta di essere disprezzata, dimenticata, sgradita. Accetta insulti e oltraggi...<sup>17</sup>.

Così, di fronte al cinema del regista americano, si può scegliere la via dell'*analysis* o la via dell'*idealism*, ma tra gli scettici del rigore storico-critico e gli integralisti della visione estetico-estatica, è forse possibile tracciare una terza via, che passa attraverso un progressivo abbandono della nostra vigile coscienza di spettatori.

Nel romanzo *The thin red line*, di James Jones, da cui Malick ha tratto il film omonimo, c'è un concetto chiave: la *numbness*, una sorta di stato intermedio tra lucidità e follia, un invincibile torpore ove è tracciata la sottile linea rossa che divide il sano dal pazzo, un ovattato stato di coscienza che proprio per questo acuisce le nostre capacità sensitive. Il cinema con cui siamo cresciuti, a cui siamo stati abituati, racconta personaggi, sviluppa storie, intreccia dinamiche, conflitti e incontri, tiene attiva quella "curiosa" parte del cervello che continuamente si chiede: "ma come andrà a finire?". Al contrario, il cinema di Malick è prima di tutto anti-narrativo, è "stupefacente", induce uno stato di alterazione della coscienza in chi guarda, una sorta di non-coscienza che molto ricorda il torpore dei soldati americani immersi nella giungla tropicale:

Chi scrive si è lasciato andare ed è rimasto lì, completamente rapito, qua e là senza fiato, sospeso tra una carezza e un filo di vento. Tornato al cinema per capire se era tutto vero, mi sono perso di nuovo, felicemente abbandonato tra le immagini più 'vuote', fregandomene beatamente delle incongruenze sintattiche, dei *topoi* malikiani, degli estetismi, di tutte quelle cose che andrebbero notate guardando da fuori, ma che nuotandoci dentro sono solo meraviglie, stupori, languori, rivelazioni<sup>18</sup>.

E anche nell'ultima "meraviglia" del regista americano sembra di nuotare tra le immagini, tra stupori e languori quasi come in un'atmosfera priva di gravità.

Per godere appieno del cinema di Malick, come per andare all'assalto di un bunker pieno di giapponesi, occorre affondare in questo torpore, immergersi in esso, salvo essere bruscamente risvegliati dall'inspiegabile presenza di un lama nella foresta.

Gian Piero Consoli

CINEFILIA **Note**  
CRITICA  
E FESTIVAL  
STUDIES

1. Alberto Crespi, *L'Unità*, 3 settembre 2012.
2. Paolo Mereghetti, *Corriere della Sera*, 3 settembre 2012.
3. Francesco Cattaneo, *La danza panica dell'entusiasta*, su *Cineforum*, n. 527, p. 11.
4. Per un'approfondita disamina sulla presenza di elementi religiosi nel film, cfr. A. Ardovino, *L'albero prima di Cristo, The tree of life di Terrence Malick*, in "Paradoxa", Luglio-Settembre 2011, pp. 11-29.
5. Moritz Pfeifer, *Either and Or*, in *Sense of cinema.com*, Feature Articles, Issue 60, 7 October 2011, <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/either-and-or-on-terrence-malicks-tree-of-life/>.
6. Ms. Kurylenko said that Mr. Malick often instructed the actors to discard the dialogue, telling them: «Throw away the words, don't speak them, think them.» She added: «I think he's psychic.»; D. Lim, *To the wonder*, *The New York Times*, 13 Marzo 2013.
7. Tra i tanti studiosi che si sono occupati di Malick, ne citiamo alcuni che l'hanno fatto in modo assai completo e intelligente: Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Le Mani, Recco 2007; Francesco Cattaneo, *Terrence Malick. Mitografie della modernità*, ETS, Pisa 2006; Giorgio Piumatti, *Soldati, campi di grano e James Dean. Gli sguardi e le voci nel cinema di Terrence Malick*, Prospettiva, Roma 2006; Thomas.Diane. Tucker/Stuart. Rendall (eds.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*, Continuum, New York 2011.
8. Cfr. James Morrison., Thomas Schur., *The films of Terrence Malick*, Praeger Publishers, West Port, USA 2003.
9. Mario Sesti, a cura di, *Il regista senza volto, intervista a Malick*, *Micro Mega*, Giugno 2010, p. 92.
10. Terrence.Malick a Martin.Sheen in *Rosy Fingere Down: un film su Terrence Malick-*, di Luciano Banacroli, Carlo Hintermann, Gerardo Panchini, Daniele Viklla; Citrullo International, Italia 2002.
11. Brian Henderson, *Exploring Badlands*, *Wide Angle - A film quarterly of theory, criticism and practice*, vol.5, n.4, 1983 - p. 39.
12. La stessa melodia la ritroviamo nella colonna sonora del film *Una vita al massimo (True Romance 1993)* di Tony Scott e Quentin Tarantino, regista e sceneggiatore.
13. Cfr. Franco La Polla, *Soldati e filosofi*, su *Cineforum* n.2, marzo 1999, pp. 9-11.
14. Cfr. Andrea Fornasiero, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*, Genova, Le Mani, 2007; in particolare il capitolo: *I personaggi de La sottile linea rossa. Una mappa nel flusso di coscienza collettivo*, pp. 395-399.
15. Cfr. Thomas Kenny, *The natural sound of New world* dal sito internet "MIX-Professional Audio and Music Production", 1 febbraio 2005.
16. SOLDATO GIAPPONESE MORTO (voice-over): "Sei retto? Gentile? La tua fiducia si basa su questo? Sei amato da tutti? Lo sai che lo sono stato anche io? Credi che le tue sofferenze saranno minori perché amavi il bene? La verità?"
17. Voice-over di *The tree of life* in una delle prime sequenze del film.
18. Fabrizio Tassi, *Dio, probabilmente*, "Cineforum" n.452 Marzo 2006 p.11.