



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

Gente moderna in relazioni imperfette

Coppia, matrimonio e ruoli di genere
nella commedia all'italiana (1961-1974)

Relatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Sabrina Marchetti

Laureanda

Ester Maria Rosa Goffi

Matricola 882546

Anno Accademico

2021 / 2022

Alle ribelli,
alle anarchiche,
alle compagne di lotta.

A Raffaella, Lina e Monica.

Indice

5. Introduzione
9. CAPITOLO I
Onore e pregiudizio: mogli e mariti con la pistola in un'Italia spaccata a metà
10. Divorzio all'italiana: una satira corrosiva del delitto d'onore
16. La ragazza con la pistola: dal desiderio di vendetta alla liberazione
21. Mimì metallurgico: un'evoluzione apparente
- CAPITOLO II
Due pesi e due misure: ruoli e disuguaglianze di genere all'interno della coppia
31. Se permettete parliamo di donne... in funzione degli uomini
35. Questa volta parliamo di uomini, moralmente nudi di fronte alle loro compagne
39. I nostri mariti in crisi d'identità
- CAPITOLO III
Il matrimonio come unica legittimazione della coppia e traguardo personale
44. L'ape regina, o una moderna storia di cannibalismo
51. La visita, o l'incompatibilità di certe solitudini
58. Matrimonio all'italiana: Filumena, una donna invisibile

- 64. CAPITOLO IV
 Gente moderna alle prese con antiche gelosie
- 65. Amore mio, aiutami a disinnamorarmi
- 72. Dramma della gelosia, o l'impossibilità del triangolo amoroso
- 80. Un romanzo popolare senza lieto fine

- 89. Conclusioni
- 92. Illustrazioni
- 104. Filmografia
- 109. Bibliografia

Introduzione

La commedia all'italiana è stata in grado di raccontare una fase storica segnata da importanti trasformazioni sul piano sociale, politico ed economico. In particolare, il filone della commedia di costume si è concentrato sui mutamenti all'interno della sfera familiare e delle relazioni romantiche, influenzate dal passaggio a un'economia di tipo industriale, dalle lotte per la parità dei diritti e dalle nuove norme che regolamentavano l'istituto del matrimonio.

I primi anni Cinquanta rappresentano una fase di transizione, in quanto la mutevole realtà del matrimonio e della vita familiare del secondo dopoguerra non era stata accompagnata da una riforma della legge, tantomeno dell'ideologia cattolica: lo sviluppo economico nel corso del decennio ha tuttavia accentuato la necessità di ridurre tale disallineamento. Mentre il melodramma aveva raffigurato la rassegnazione fatalistica e l'accettazione dei valori familiari tradizionali, la commedia all'italiana dalla fine del decennio in poi cominciò a riflettere le aspettative cangianti e fluide degli anni Sessanta, una decade culminata in una maggiore parità per le donne nel diritto di famiglia. Esempi lampanti del progresso sociale sono stati il termine della discriminazione tra coniugi in caso di reato di adulterio, avvenuta nel 1968; la legalizzazione del divorzio, ottenuta nel 1970 dopo anni di proteste, disobbedienza civile e infinite discussioni parlamentari;¹ infine l'abrogazione dell'articolo 587 del Codice Penale Rocco, che prevedeva delle attenuanti significative per chi commetteva un delitto motivato da ragioni d'onore, raggiunta nel 1981 insieme all'abolizione del matrimonio riparatore. Il passaggio dal regime fascista, di cui il Codice Rocco era anacronistico retaggio, alla democrazia repubblicana porta con sé il suffragio universale e il crescente coinvolgimento delle donne nella vita collettiva e nelle rivendicazioni politiche. A tale conquista corrispondono molti altri mutamenti che hanno toccato tutti gli aspetti della società, portando una fertile instabilità nelle relazioni tra i gruppi sociali e scalzando faticosamente le categorie di genere sulle quali si erano basati fino ad allora i rapporti nella collettività, e di conseguenza nelle coppie e nelle famiglie.²

Tra gli anni Sessanta e Settanta la società italiana è scossa dal miracolo economico, tranciata dai movimenti sessantottini e direzionata da nuove consapevolezze collettive. L'ingresso delle donne nel mercato del lavoro, avvenuto massicciamente tra il 1958 e il 1963,

¹ Günsberg, Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, Palgrave Macmillan, 2004, p. 84.

² Gargiulo, Marco, *Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta*, in "Quaderns d'Italia", n. 25, 2020, p. 42.

conduce alla ridefinizione dei ruoli di genere nella coppia, nella direzione di una rinegoziazione più equa dei compiti domestici tra i coniugi o, al contrario, verso un irrigidimento dei concetti tradizionali.³ All'instaurazione di un'economia di matrice industriale corrisponde una riorganizzazione sociale, una vera e propria "mutazione antropologica" che tende sia all'evoluzione, sia all'omologazione all'interno della nascente società dei consumi.⁴ Il tessuto sociale chiuso e rassicurante dell'immediato dopoguerra si allarga fino a strapparsi e a consentire la mobilità all'interno dei rapporti tra gli individui e dei modelli di comportamento.⁵ una spia di questa evoluzione la si trova in una diversa gestione delle relazioni romantiche, che via via si emancipano dagli antichi modelli o si trovano in difficoltà negli schemi precostituiti. Osservare la produzione cinematografica di quel periodo da una prospettiva odierna permette di riconoscere degli elementi che allora erano insiti nella quotidianità, e che oggi saltano all'occhio come indicatori di disparità tutt'ora presenti o come germogli di trasformazione.

Se la commedia precedente al boom si era assunta il compito di attuare "una riproduzione non traumatica del reale e una omogeneizzazione del pubblico",⁶ la stagione seguente si inserisce in una situazione di maggior mobilità sociale e può perciò permettersi "un allargamento delle tematiche, un approfondimento delle denunce, uno sguardo più spietato e meno consolatorio".⁷ La definizione dell'ampio genere della commedia all'italiana si deve all'avvicinamento di alcuni registi – come Pietro Germi, Mario Monicelli e Antonio Pietrangeli, per citare alcuni degli autori analizzati nella presente trattazione – e di sceneggiatori – quali Ettore Scola, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli – attorno a tematiche specifiche, con un approccio comune nei confronti di una realtà in movimento.⁸ La nuova commedia si inserisce tra il cinema comico, con Totò come icona indiscussa, e il melodramma rappresentato dal regista Raffaello Matarazzo: essa lambisce entrambi i versanti, senza dimenticare la lezione neorealista di cui raccoglie ambienti e personaggi, rivisitandoli e adattandoli al presente.⁹ L'obiettivo è la critica delle esagerazioni e delle deformità degli italiani, in particolar modo

³ Badino, Anna, *Tutte a casa? Donne tra migrazione e lavoro nella Torino degli anni Sessanta*, Viella Libreria Editrice, 2011, p. 31.

⁴ Pasolini, Pier Paolo, nel "Corriere della Sera", 10 giugno 1974.

⁵ "Si tratta di produrre un cinema medio, innestato nella realtà sociale e culturale italiana, che non determini nessuna rottura con il passato ma ricomponga strutture, spunti, modelli che operano in modo separato e differenziato nel cinema italiano, all'interno di un unico prodotto filmico". Paolo Bertetto, *La costruzione del cinema di regime: omogeneizzazione del pubblico e rimozione del negativo*, in Giorgio Tinazzi (a cura di) *Il cinema italiano degli anni '50*, Marsilio, Venezia 1979, p. 136, pp. 132-147.

⁶ Maraldi, Antonio, *Antonio Pietrangeli*, La Nuova Italia, Firenze 1991, pp. 9-10.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, p. 8.

degli uomini e del sistema sociale da loro costruito e presieduto, facendo convergere parodia, satira ed erotismo più o meno spinto.¹⁰ La quotidianità viene rappresentata in tinte epico-tragiche che smascherano le pulsioni profonde del soggetto in contrasto con la collettività; le forme estetiche della commedia sono in grado di svelare il malessere dell'individuo contemporaneo mantenendo una leggerezza apparente che, se scoperchiata, si mostra come epopea del ridicolo sociale.¹¹

In un momento storico in cui i ruoli di genere e la norma etero-monogamica sono oggetto di vivace discussione, in contrapposizione all'inclusività, alla fluidità *queer* e all'anarchia relazionale, emerge la volontà di esplorare una zona temporale di confine tra il vecchio e il nuovo ordine delle cose, attraverso i film che hanno cercato di descriverla e di veicolare i messaggi rivoluzionari a un pubblico il più vasto possibile. Nelle commedie di costume prese in esame, i mutamenti della società italiana dal punto di vista delle consuetudini relazionali vengono narrati concentrandosi sulle "piccole società", ovvero le coppie e le famiglie, che risentono dell'ondata di novità sollevatasi dopo il miracolo economico e delle nuove legiferazioni in ambito matrimoniale. Protagonista fissa di queste trame è la coppia monogama ed eterosessuale appena formata o già collaudata, messa in discussione (come istituzione in sé o nel particolare) o in crisi, con dinamiche di disparità di genere, incomunicabilità e tentativi fallimentari di stare al passo con i tempi.

Si è scelto di concentrare l'analisi su una stagione particolarmente florida della commedia di costume: quella che Maurizio Grande ha definito "commedia discensionale",¹² il cui inizio canonico è stato fatto coincidere con l'uscita di *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi nel 1961, una satira acuta del delitto d'onore e dell'istituto nuziale che riscosse vasto successo. Procedendo per singoli casi di studio raggruppati in aree tematiche, il presente elaborato si propone di analizzare dei titoli significativi della commedia all'italiana tra l'inizio degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta, selezionati per la centralità del tema della coppia all'interno della trama e per il grado di approfondimento dei problemi ad essa correlati nella società di allora. L'analisi è stata svolta con il supporto di testi e articoli di critica cinematografica,¹³ talvolta incentrati sulle questioni di genere, nonché di saggi sulla sociologia della coppia e della famiglia.

¹⁰ Cottino-Jones, Marga, *Women, desire, and power in Italian cinema*, Springer, 2010, p. 131.

¹¹ Grande, Maurizio, *Il Cinema di Saturno*, Bulzoni Editore, Roma 1992, pp. 62-63.

¹² Grande, Maurizio, *La commedia all'italiana*, p. 83

¹³ Gli articoli di quotidiani e riviste sono stati perlopiù consultati nel database *Comizi d'amore. Il cinema e la questione sessuale in Italia (1948-1978)*, un progetto di ricerca a cura dell'Università degli Studi di Milano.

Partendo dal capolavoro di Germi, si è intrapresa un'indagine sulla rappresentazione del delitto d'onore nella commedia di costume, attraverso titoli quali *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli (1968) e *Mimì metallurgico ferito nell'onore* di Lina Wertmüller (1972), seguita da quella delle disparità di genere all'interno della coppia mostrate in *Se permettete parliamo di donne* di Ettore Scola (1964), *Questa volta parliamo di uomini* della Wertmüller (1965) e *I nostri mariti*, film a episodi diretto da Luigi Filippo D'Amico, Luigi Zampa e Dino Risi (1966). La critica dell'istituto nuziale viene successivamente affrontata in alcune delle cosiddette "commedie antimatrimoniali":¹⁴ *Una storia moderna. L'ape regina* di Marco Ferreri (1963), *La visita* di Antonio Pietrangeli (1963) e *Matrimonio all'italiana* di Vittorio De Sica (1964), mentre il tema dell'adulterio e della fragilità delle relazioni monogame tradizionalmente intese viene sviluppato tramite l'analisi di *Amore mio aiutami* di Alberto Sordi (1969), *Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca* di Scola (1970) e *Romanzo popolare* di Monicelli (1974), posti come chiusura cronologica e simbolica della selezione per via dei loro finali amari, che constatano mestamente i cambiamenti avvenuti nella società italiana e quelli che devono ancora avere luogo.

¹⁴ Giacovelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, 1995, pp. 88-89.

1. Onore e pregiudizio: mogli e mariti con la pistola in un'Italia spaccata a metà.

L'arretratezza della legislazione matrimoniale in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta era percepita sia dalla cittadinanza che dalle istituzioni, monopolizzando un'ampia fetta del dibattito pubblico: in particolare, la mancanza del divorzio causava situazioni delittuose, casi di prole illegittima o vedovanze bianche, denunce per abbandono del tetto coniugale e un generale scontento in buona parte della popolazione, ponendo il Paese in uno stato di emarginazione civile all'interno del contesto europeo. Le argomentazioni a sostegno dello scioglimento del matrimonio erano tenaci e numerose tanto quanto quelle a favore della sua intoccabile sacralità, provenienti sia dai discorsi dei ceti popolari, sia dai pamphlet dei giuristi, sia dalle consultazioni parlamentari. La lettura degli atti fa emergere l'immobile intransigenza della Democrazia Cristiana, arroccata in una strenua difesa dell'insolubilità del vincolo coniugale, contrariamente al fronte laico, più disponibile all'approvazione della legge Fortuna-Baslini.¹⁵

In quel momento di fervida discussione e di attesa del nuovo, Pier Paolo Pasolini attraversava l'Italia con una ristrettissima troupe per realizzare un film sull'evoluzione dei costumi sessuali e sentimentali dei suoi connazionali, offrendo ai contemporanei e ai posteri un interessante quadro sociale sul tema, senza pretese moralistiche o scientifiche. Le interviste presenti in *Comizi d'amore* (1964), raccolte negli scompartimenti ferroviari, sulle spiagge, nelle palestre, nelle cascine padane, all'uscita delle fabbriche milanesi, ai tavolini dei bar di Crotone, sono un estratto di prepotente italianità frammista di saggezza popolare, cultura cattolica, strafalcioni e candore – talmente emblematiche da oscurare le apparizioni di Musatti, Moravia, Ungaretti e Montale, che si riducono a “momenti di riflessione e sistemazione del caos”.¹⁶

Tra le questioni affrontate dal regista figurava anche l'argomento del divorzio, sul quale emersero sia consensi entusiasti, che ne vedevano la portata liberatoria nel caso in cui l'unione tra coniugi non fosse più soddisfacente, sia testarde opposizioni. Queste ultime si radicavano

¹⁵ Galante Garrone, Carlo, *Profili politici della battaglia* in AA.VV., *Il divorzio in Italia*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, p. 74. La legge 1° dicembre 1970, n. 898 - "Disciplina dei casi di scioglimento del matrimonio", detta legge Fortuna-Baslini poiché risultata dalla fusione dei progetti di legge del deputato socialista Loris Fortuna e del liberale Antonio Baslini, venne approvata dopo diversi anni di mobilitazioni popolari e consultazioni parlamentari promosse dal Partito Radicale e dalla LID (Lega Italiana per l'istituzione del Divorzio). Nonostante l'ostacolo rappresentato dal fronte riunito della Democrazia Cristiana, del Movimento Sociale Italiano, della Südtiroler Volkspartei e dei monarchici del Partito Democratico Italiano, la legge entrò in vigore grazie al sostegno del Partito Socialista Italiano, di Unità Proletaria, del Partito Comunista Italiano, del Partito Socialista Democratico Italiano, del Partito Liberale Italiano e del Partito Repubblicano Italiano.

¹⁶ Cosulich, Callisto, *Il sesso secondo P.P.P.*, ABC, 29 dicembre 1963, p. 18.

nel diffuso timore che la società civile fondata sull'inscindibilità del matrimonio potesse crollare, o nei più scottanti sentimenti dell'onore e dell'orgoglio. Gli uomini intervistati in Calabria ribadirono con grottesca e ridanciana fierezza quanto fosse più accettabile ammazzare una donna infedele o deflorata prima delle nozze piuttosto di portare il peso delle simboliche corna sul capo. Un abitante di Crotona dichiarò al microfono di Pasolini: "Meglio ammazzarsi che divorziare. Se no l'onore di un uomo dove si vede?".¹⁷

1.1 Divorzio all'italiana: una satira corrosiva del delitto d'onore.

La morale sessuale delle italiane e degli italiani era dunque in piena evoluzione, con vari picchi di modernità e tradizionalismo a seconda del contesto sociale ed economico. Un tema vasto che domandava accorta riflessione e induceva all'analisi con diversi mezzi, e nell'ambito cinematografico Pasolini non fu il solo a trattarlo: la produzione di Pietro Germi è emblematica in questo senso. Dopo l'uscita de *L'uomo di paglia* (1958), un dramma sentimentale di matrice tipicamente borghese che ha luogo in una famiglia operaia, il regista espresse il bisogno di realizzare un film sulla condizione matrimoniale in Italia,¹⁸ considerando anche il frequente fenomeno dei delitti d'onore presente soprattutto nel Meridione.

Il vincolo nuziale in Italia era, salvo pochissime eccezioni, indissolubile - a meno che non si sapesse utilizzare la lama o la rivoltella al momento giusto, approfittando delle attenuanti previste dall'articolo 587 del Codice Penale per tramutare lo stato di separazione in felice vedovanza.¹⁹ Il delitto d'onore è un aspetto chiaramente tragico del costume italiano di quegli

¹⁷ Ivi, p. 21.

¹⁸ "Ci vuole qualcosa di più forte, di più probante, che scuota veramente il pubblico. Sto pensando da tempo ad un film sul matrimonio in Italia: i soggetti non mancano certo, se ne trovano a decine, sui giornali ogni mattina, fatti di cronaca, qualche volta pittoreschi, ma per lo più tragici. In Italia i matrimoni male assortiti vanno a finire spesso in tragedia, con maggior frequenza che in altre nazioni, proprio perché qua da noi vigono ancora dei costumi medioevali, che sono troppo in contrasto con la realtà dei giorni che stiamo vivendo. Pare che certi uomini non si rendano conto che il tempo passa, e si illudono con quattro rivoltellate di poter inchiodare le sfere dell'orologio. Può esserci una cosa più assurda del delitto d'onore?". Dichiarazione di Pietro Germi, cit. da Giorgio Moscon (a cura di), *Divorzio all'italiana - Pietro Germi*, FM Edizioni, Roma 1961, p. 43.

¹⁹ Riprendendo l'art. 377 del Codice Penale Zanardelli del 1889, l'art. 587 - "Omicidio e lesione personale a causa di onore" venne introdotto nel Codice Penale Rocco del 1930, in piena epoca fascista. Nonostante le forti opposizioni dei membri della Commissione Parlamentare, l'allora Guardasigilli Alfredo Rocco fece valere la propria opinione e rese il delitto d'onore un titolo di reato autonomo, e non più un'attenuante come lo era in precedenza. Riporto per completezza i primi due commi dell'articolo: "Chiunque cagiona la morte del coniuge, della figlia o della sorella, nell'atto in cui ne scopre la illegittima relazione carnale e nello stato d'ira determinato dall'offesa recata all'onore suo o della famiglia, è punito con la reclusione da tre a sette anni.

Alla stessa pena soggiace chi, nelle dette circostanze, cagiona la morte della persona, che sia in illegittima relazione carnale col coniuge, con la figlia o con la sorella". L'omicidio comune era invece punito con una pena detentiva assai maggiore, dai ventun anni all'ergastolo. Da G. Moscon, *Divorzio all'italiana - Pietro Germi*, p. 7.

anni, ma ricco di risvolti al limite dell'assurdo essendo supportato da idee e concezioni già allora considerate ridicole e anacronistiche,²⁰ in contrasto con il culto del civile benessere che iniziava a dilagare nella penisola investita dal boom economico. Quando Germi iniziò a elaborare il soggetto partendo dal romanzo di Giovanni Arpino *Un delitto d'onore*, con il supporto di Ennio Concini e Alfredo Giannetti alla sceneggiatura, credeva che il film avrebbe assunto la forma della tragedia: ma man mano che gli elementi comici sopraffacevano quelli drammatici risultò chiaro che ciò che stava nascendo era una grottesca e attualissima satira di costume, resa tale dagli stessi aspetti paradossali della vicenda narrata.

Girato tra Ispica e Ragusa, *Divorzio all'italiana* (1961) si ambienta nella fittizia cittadina di Agramonte, in provincia di Catania, dove il suono delle campane parrocchiali contrasta con quello delle trombe del, seppur lento, progresso proletario. Il barone Ferdinando Cefalù e donna Rosalia sono sposati da dodici anni: la loro unione è però turbata dai sentimenti che il barone prova segretamente per la cugina sedicenne Angela, che trascorre le estati a palazzo Cefalù e gli inverni in collegio. La legge italiana non consente il divorzio, ma Ferdinando aggira l'ostacolo creando le condizioni atte a giustificare un delitto d'onore, cercando di procurare un amante alla moglie e privandola nel frattempo delle sue già rare attenzioni. Il ritorno in paese del pittore Carmelo Patanè, antico spasimante di Rosalia, gli offre l'occasione sperata: favorisce gli incontri tra i due, che anziché farsi sorprendere nell'atto di consumare il tradimento si danno improvvisamente alla fuga. In assenza di flagranza, il barone si finge malato e incapace di reagire per attirarsi il disprezzo della collettività, al fine di usufruire dell'attenuante dell'onore ferito: le informazioni fornite da un boss locale gli permettono di scovare i due amanti su una scogliera e di rimediare l'affronto a colpi di pistola.

Dopo aver scontato solo tre anni di reclusione grazie all'attenuante prevista dalla legge, Ferdinando torna ad Agramonte per sposare Angela, che ha atteso pazientemente il suo ritorno: è il lieto fine tanto agognato, se non fosse che la giovane moglie mostri avvisaglie di infedeltà già durante il viaggio di nozze.

Con questo film Germi espose per sua stessa dichiarazione una tesi apertamente divorzista, della quale voleva rendere partecipi gli spettatori e le spettatrici suggerendogliela attraverso il mezzo della commedia. A quanto si legge negli articoli dell'epoca, il regista riuscì nel suo intento: ogni volta che si parlava del film si finiva per parlare di divorzio e della necessità di

²⁰ Moscon, Giorgio (a cura di), *Divorzio all'italiana – Pietro Germi*, p. 44.

una legge in proposito.²¹ In un dibattito organizzato dalla rivista *Oggi* a pochi mesi dall'uscita di *Divorzio all'italiana*, a cui parteciparono l'attrice Franca Valeri, l'onorevole Palazzolo, il giornalista Luigi Barzini, padre Rotondi, il redattore Giovanni Cavallotti e l'avvocato D'Angelantonio, Germi contestò anche la mentalità del possesso che pervadeva la cultura matrimoniale in Italia. Quando padre Rotondi gli ricordò la natura intrinsecamente carnale del contratto nuziale, in cui donna e uomo si appartengono e hanno diritti concreti sul corpo del coniuge, il regista ribatté che tale concezione era il terreno di coltura per le situazioni descritte nel film:²² il senso di soffocamento provato da Ferdinando, le allucinate dichiarazioni d'amore di Angela che si dice "sua per sempre", la fuga esasperata dalle attenzioni di Rosalia, gli abusi di don Gaetano Cefalù sulla servetta sedicenne, e così via. Persino l'ira dello zio Calogero verso la figlia Angela, sospettata di avere un amante e quindi di non essere più "illibata", è generata da quella che oggi viene chiamata "cultura del possesso" - ovverosia l'applicazione a un corpo vivo e dotato di volontà e sentimenti autonomi i criteri di valutazione che verrebbero utilizzati su un oggetto, che dovrebbe essere intonso e sigillato al momento dell'acquisto e in seguito posseduto in maniera esclusiva. Germi risente dell'obsolescenza di questa cultura e lo dichiara con un'opera definita addirittura "corrosiva" da D'Angelantonio, che non risparmia né il matrimonio, né il concetto di famiglia, né quello di appartenenza.²³ Attraverso questa storia di personaggi disillusi e laidi, prigionieri della morale dell'onore, Germi vuole far ridere il pubblico italiano di ciò di cui invece non ci sarebbe nulla da ridere.

Ferdinando Cefalù detto Fefè è, a detta dello stesso Marcello Mastroianni che lo ha interpretato, un personaggio oblomoviano:²⁴ pigro e opportunista, trascinato dalla morale di paese, concentrato sul proprio appagamento personale, Ferdinando trascura la famiglia e si crogiola nell'immagine angelicata della giovane cugina, la cui figura dormiente contempla ogni notte dalla finestra del bagno, a sua insaputa.²⁵

L'indolenza che appesantisce il barone si riflette nella decadenza materiale di Palazzo Cefalù, nel suo disinteresse per qualunque cosa gli accada intorno, nell'aria stagnante che

²¹ Articolo senza segnatura, *Germi, il regista, si scontra qui duramente con Padre Rotondi sul tema del matrimonio*, in "Oggi", Anno XVIII, 1° marzo 1962, p. 9.

²² Ivi, p. 13.

²³ Ivi, p. 10.

²⁴ Moscon, Giorgio (a cura di) *Divorzio all'italiana – Pietro Germi*, p. 55.

²⁵ La commedia si innesca qui con il *dispositivo del desiderio* e con l'amministrazione del panico derivante dalla mancanza dell'oggetto o soggetto desiderato, quest'ultimo incarnato in Angela, a cui dà il volto l'esordiente Stefania Sandrelli. Ferdinando invece sperimenta la scissione tra la cosiddetta "maschera dell'identità" e le sue pulsioni allo stato grezzo, utilizzando comunque tale maschera e le consuetudini sociali di cui è frutto come mezzo per soddisfare i suoi desideri. Grande, Maurizio, *Il cinema di Saturno*, Bulzoni Editore, 1992, p. 48.

appestata la sua quotidianità mondana, nel corpo volutamente ingrassato di Mastroianni. La frustrazione accumulata negli ultimi anni di matrimonio, ormai privi di ogni slancio amoroso da parte sua, raggiunge il punto di rottura nell'estate dei sedici anni di Angela: l'ispirazione ad agire giunge con la notizia del processo contro una sua compaesana, rea di aver ucciso il suo seduttore dopo essere stata abbandonata e acclamata dalla folla come paladina dell'onore meridionale.

Ferdinando si abbandona a macabre e violente fantasie per sfuggire alla realtà della vita di coppia: immagina di porre fine all'esistenza di Rosalia con un coltellaccio da cucina per poi scioglierne il corpo nel calderone del sapone, di lanciarla su un'astronave nello spazio profondo, di vederla uccisa da un cecchino sul sagrato della chiesa, o di sperare che la sabbia di cui si è ricoperta in spiaggia si trasformi in una palude che la inghiotta per sempre. In quella giornata di mare Ferdinando torna dalle dune con il mazzo di fiori datogli da Angela durante un loro fugace incontro: giunto dall'insabbiata Rosalia le pianta i fiori attorno su sua richiesta, fingendo tenerezza mentre lei ride divertita. Se per lei quella fila di rami di gelsomino è una festa, per Ferdinando è la speranza di vederla in una tomba.²⁶

In tutto ciò, Angela è succube della cultura della modestia e della devozione religiosa, caratteristiche imprescindibili per una donna del suo status, che assieme al controllo patriarcale le impediscono di agire in maniera indipendente e di essere soggetto attivo d'amore: rimane corpo-oggetto, un contenitore di desideri altrui, immobile superficie riflettente che accoglie le aspettative sociali su di lei proiettate. Parallelamente, l'affettuosa e terrena Rosalia soffre dell'inspiegabile allontanamento del marito, le cui rozze maniere vengono minimizzate dalla baronessa madre, a sua volta custode della virtù della pazienza femminile - che altro non è che un lasciapassare per gli abusi maschili, che vanno dalle urla di Ferdinando contro le donne di casa alle molestie fisiche e verbali perpetrate da don Gaetano ai danni della serva Sisina.

Nella narrazione di Ferdinando, la cui voce fuori campo monopolizza il punto di vista e dà il ritmo all'intera pellicola, Rosalia è il personaggio più irrazionale, responsabile del fallimento del loro matrimonio a causa della sua indole passionale e devota. Il commento del barone di fronte alla sua tomba è un laconico epitaffio che sa di risciacquatura delle mani di Pilato a condanna già eseguita:

²⁶ L'immagine della testa di Rosalia che spunta dalla sabbia è una grottesca "tumulazione balneare" che evoca una dimensione mortuaria esplicitata più volte in *Germi*. Un simile richiamo si troverà nel successivo *Una storia moderna. L'ape regina* (1963) di Marco Ferreri, dove al posto di Rosalia vi sarà Igi, il cognato della protagonista, momentaneamente sfuggito all'aria pesante di una casa funerea. Uva, Christian, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, 2021 (consultato in edizione digitale).

“In questo suggestivo angolo di Sicilia, non sono pochi i defunti per motivi d’onore. Povera Rosalia, non te lo meritavi, ma io so che adesso tu riposi in pace con i tuoi piccoli, ingenui sogni. Io, davvero sai, Rosalia, io t’ho anche amata, ma tu, tu eri troppo, come dire, mi chiedevi: Quanto mi vuoi bene? Eri assetata d’amore, povera Rosalia, troppo assetata, troppo”.

Già vittima di una società che pone l’onore al di sopra del sentimento e della libertà personale, la fu signora Cefalù viene oltretutto accusata di ingenuità ed eccessivo romanticismo dal marito, un aristocratico ozioso divenuto machiavellico assassino per essersi infatuato della cugina adolescente.

Mentre Ferdinando si muove tra le stanze del palazzo in balia dei suoi pensieri ossessivi, la sorella Agnese e il suo promesso sposo Rosario tentano ripetutamente di appartarsi per dare un minimo sfogo ai loro istinti amorosi, ricomponendosi imbarazzati ogniqualvolta vengono sorpresi da un membro della famiglia. La loro vicenda rimane sullo sfondo, ma funge da emblema della repressione degli impulsi e del mito dell’illibatezza prematrimoniale che ancora immobilizzavano il Paese. La frustrazione delle italiane e degli italiani in ambito sessuale è stata più volte espressa in questa stagione cinematografica: a titolo di esempio si riporta il primo episodio de *Le Fate* (1966) diretto da Luciano Salce, in cui una Monica Vitti in abito succinto fugge dai tentativi di violenza carnale di ben due uomini, eccitati dalla sola vista della sua pelle nuda e dai suoi modi involontariamente provocatori. In suo aiuto giunge un distinto signore di San Marino, che commenta la sua disavventura dicendo che gli italiani “sono insoddisfatti, mancano di libertà”, lodando invece i costumi progressisti che hanno adottato in Inghilterra al riguardo. La tenera conversazione telefonica che il soccorritore ha con l’amante in un’area di sosta finisce però per irretire il personaggio della Vitti, che ribalta la prospettiva divenendo a sua volta inseguitrice.

Oltre a essere ingabbiati da una morale sessuofobica, i due fidanzatini impazienti si illudono anche di essere l’uno il solo oggetto di amore e desiderio dell’altro. Nella trance collettiva causata dai sensuali movimenti di Anita Ekberg in *La Dolce Vita* sullo schermo del cinematografo di Agramonte, un’indispettita Agnese interroga Rosario con lo sguardo, che per giustificare il suo incantamento balbetta imbarazzato: “Un mammifero di lusso, ma senz’anima secondo me”. La competitività femminile è stata domata, Agnese sorride soddisfatta della romantica frase oggettificante e prende la mano del futuro marito, rassicurata dall’illusione di essere l’unica donna degna dei suoi apprezzamenti. Non ci è dato conoscere il proseguimento

della loro relazione, che vediamo solo fino alla nascita del loro primogenito, ma le premesse su cui si fonda sono tutt'altro che rassicuranti.

I personaggi di *Divorzio all'italiana*, le loro azioni e la loro condotta morale non sarebbero stati gli stessi senza l'ingombrante presenza dei loro compaesani. Il censimento demografico e sociale di Agramonte viene rapidamente riassunto da Ferdinando in "diciottomila abitanti, quattromilatrecento analfabeti, millesettecento disoccupati tra fissi e fluttuanti", divisi tra nobili e proletari, cristiani e comunisti, uomini da bar e donne da focolare, ma comunque tutti e tutte seguaci della stessa morale. Nella sede del PCI, dove si balla tra soli uomini, l'appellativo dialettale "bottana" viene gridato dai tesserati come unanime giudizio sulla signora Cefalù macchiata di adulterio, lasciando sbigottito il compagno emiliano che li aveva esortati ad affrontare con obiettività il secolare problema dell'emancipazione della donna. Al Circolo non si parla d'altro che delle appartenenti al gentil sesso, che nei discorsi dei signori si tingono dei colori del mito: le schive, riservate, favolose donne di Agramonte, destinate a partecipare alla vita in veste di osservatrici da dietro le persiane delle loro case o al braccio di un uomo mentre vengono portate a passeggio. Dalle dinamiche di questi due poli di integrazione, apparentemente opposti, emerge una società di uomini padroni di parlare delle donne senza conoscerle e donne succubi o addirittura decise a difendere lo stato delle cose, in un sistema fondato sul privilegio e sul sopruso supportato sia dai carnefici, sia dalle vittime.

L'onore del barone non viene leso dalla fuga di Rosalia in sé e per sé, bensì dalla morale collettiva, dalle malelingue che si allargano a macchia d'olio per il paese, che lo isolano al pari di "un untore di manzoniana memoria" e lo rendono bersaglio di lettere anonime ed eloquenti disegni di teste ramificate. Ferdinando sfrutta appieno il potenziale dell'onta per perseguire i suoi scopi, facendosi travolgere dall'accusa popolare per poi riemergere vittorioso con tre morti sulla coscienza, una condanna per omicidio e la bella Angela finalmente al suo fianco.

Come è evidente, però, tale lieto fine non dura a lungo, dato che la neo sposina inizia fin da subito a cercare attenzioni altrove. Nell'assistere alla disfatta di Ferdinando torna alla mente un discorso di Rosalia, vacuo solo in apparenza. Durante una delle loro passeggiate la si vede cinguettare all'orecchio del marito delle frasi che a lui risultano ammorbanti, perso com'è nelle sue divagazioni interiori e intorpidito dall'odio per la consorte: "Non sono tanto le pere, quanto la voglia che ho di pere"; "Un po' come quella poesia che mi piace tanto, che dice che il sabato è meglio della domenica". Questa vaga citazione leopardiana, calata nel contesto e conseguentemente interpretata, dà un interessante spunto di riflessione in merito alle dinamiche

relazionali del luogo e dell'epoca, in cui ci si innamorava dell'immagine della donna e non della donna stessa, dato che essa era nascosta in casa o dietro ai pudici veli tra i banchi di chiesa. Ferdinando si innamora della giovinezza, dell'aura di candore e della devozione di Angela, ma non avendoci scambiato nulla più che appassionati e ambigui sguardi e una manciata di parole, e quindi senza conoscerla. Non è tanto la persona desiderata, quanto il desiderio della persona che spinge il barone, assieme alle rigide norme allora in vigore e alla morale locale, ad agire contro la propria unione e a causare la morte di Rosalia.

Stando al finale, era forse meglio quell'eterno sabato di trepidante attesa anziché l'agognata domenica, appena iniziata e già guastata dall'aura iper-reale del lunedì.

1.2 La ragazza con la pistola: dal desiderio di vendetta alla liberazione.

Il delitto d'onore non finisce di ispirare l'industria cinematografica, e nei dieci anni successivi torna a essere oggetto di numerose altre trame. Germi lo affianca all'usanza delle nozze riparatrici nel tragicomico *Sedotta e abbandonata* (1963), che con l'epopea della famiglia Cefalù e il successivo *Signore e signori* (1966), ambientato nelle campagne venete, compone un'ideale trilogia sul tema dei costumi matrimoniali. Anche Luigi Zampa, la cui opera è stata spesso caratterizzata dalla denuncia sociale, si cimentò al riguardo: *Una questione d'onore* (1965) è un'intricata storia di omicidi e faide famigliari calata nell'entroterra sardo, in cui l'ipocrisia sociale fa da protagonista. Fucili e forconi vengono mossi dal sentimento dell'onore, mani e bastoni vengono alzati per non abbassare la testa in paese, si versa sangue altrui per salvare il proprio cognome dal fango. Elio Petri diede invece il suo contributo con il più drammatico *A ciascuno il suo* (1967), liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia, in cui un ingenuo professore di fede comunista cade vittima di una fitta rete di intrighi di paese sviluppatisi a seguito di due omicidi inizialmente creduti commessi per motivi d'onore.

Insomma, il tema appassionava i registi e riempiva le cronache, l'aria di cambiamento si faceva sentire, la stagnazione stava per concludersi. Tra le notizie di coniugi scannati o sopravvissuti, processati e assolti, iniziavano ad emergere voci dissonanti: una su tutte quella della giovane Franca Viola, che nel 1966 si rifiutò di sposare il suo fidanzato Filippo Melodia dopo essere stata da lui violentata e sequestrata per otto giorni. Il padre di Franca, tradizionalmente visto come il custode dell'onore della famiglia e della purezza delle sue componenti femminili, preferì la felicità della figlia alla stima dei compaesani, opponendosi

alla “paciata”²⁷ organizzata dalla mafia locale e contribuendo ad apporre una pietra miliare nella storia dei diritti civili in Italia.²⁸

La vicenda di Franca Viola viene citata da Mario Monicelli in un’intervista precedente l’uscita del film che avrebbe consacrato Monica Vitti, fino a quel momento malinconica musa di Antonioni, come attrice comica in grado di reggere un ruolo da protagonista: con *La ragazza con la pistola* (1968) Monicelli punta a ridicolizzare a scopo educativo gli obsoleti costumi nuziali e riparatori allora adottati nel Meridione tramite il potere demistificatore della commedia.²⁹

Il film si apre con una scena di ballo su una terrazza assolata, in un silenzioso paesino dirimpetto al mare. A cingersi e a ondeggiare a ritmo di musica, come nell’Agramonte di Germi, sono uomini dalle espressioni impassibili: tutti tranne uno, Vincenzo, che mentre abbraccia l’amico Carmelo volge ripetutamente lo sguardo inquieto verso una finestra dalle persiane socchiuse. Dietro a queste persiane vi è una stanza in cui si muovono altre coppie ballerine, composte questa volta da sole donne: di due giovani nerovestite, Concetta e Assunta, l’ultima ricambia le silenziose attenzioni dell’uomo giunto persino ad appostarsi nella piazza sottostante. Quando le due escono per andare alla farmacia accompagnate da una donna più anziana, cadono vittime dell’agguato di tre bravi che rapiscono Assunta e la portano in una masseria isolata. Urla e strepiti non servono a nulla, e la ragazza si trova in uno stanzone ammobiliato con il fero Vincenzo, committente del ratto, intento a squadrarla scontento. Fu un errore, lui voleva Concetta, ma oramai è tardi: il buon nome di Assunta è macchiato e non resta che consumare fino in fondo il misfatto. I due, già legati da un’attrazione reciproca mai dichiarata, trascorrono la notte assieme dopo essersi promessi il matrimonio, ma al risveglio Assunta si trova sola: viene a sapere che Vincenzo è fuggito oltremarica, abbandonandola con il suo abito strappato e la reputazione rovinata. Al paese le donne in lutto le consigliano di gettarsi in mare con una pietra al collo o di farsi monaca; il fidanzato la ripudia con gelido

²⁷ La “paciata” era l’incontro organizzato dalle famiglie delle persone coinvolte nella cosiddetta “fujtina”, la fuga d’amore (consensuale o meno) intrapresa da due giovani non sposati. Normalmente si risolveva con il matrimonio o, in caso di mancata cooperazione delle parti, in un conflitto che poteva anche avere risvolti violenti. Quando il padre di Franca Viola si rifiutò di dare la figlia in sposa all’uomo con cui si era “compromessa” si creò una situazione di rottura, in quanto accettò di far vivere se stesso e la sua famiglia nel disonore, perdendo la stima di parenti, amici e conoscenti tutti. Fu un gesto dettato anche dai ripetuti soprusi subiti da parte dei Melodia a cui i Viola non vollero più piegarsi, interrompendo la “competizione d’onore” e stabilendo un precedente rivoluzionario. Di Bella, Maria Pia, *Dire o tacere in Sicilia. Viaggio alle radici dell’omertà*, Armando Editore, 2014, pp. 183-184.

²⁸ Ivi, p. 183.

²⁹ Maffei, Maria, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, in “Noi donne”, Anno XXII, n. 51, 30 dicembre 1967, p. 32.

sdegno, gli uomini la guardano dall'alto in basso. L'assenza di maschi nella sua famiglia la obbliga a farsi giustizia da sola, e così Assunta sale sul suo bravo treno con undicimila lire nel petto e l'icona di San Giovanni, l'indirizzo del traditore e una rivoltella in borsa. Una musica da *swinging London* accompagna la sua partenza dal paesino: la ragazza con la pistola lascia la sua apprensiva, immobile Sicilia per avventurarsi in un'altra Europa, in un altro Sessantotto.

Partendo da una citazione di *Sedotta e abbandonata* di Germi, Monicelli porta sullo schermo un personaggio femminile che, tramite la rivalutazione e lo smantellamento della propria cultura d'origine, assume una forte carica anti-conformista. Tra "le minigonne di Mary Quant e il femminismo" Assunta Patanè perde le rigidità tipiche di una siciliana della sua epoca, si taglia la pesante chioma, accorcia gli orli dei vestiti e abbandona i legnosi dettami con i quali era stata cresciuta.³⁰ Quasi sessant'anni più tardi il suo coraggio ci appare, se non scontato, quantomeno legittima capacità di affermazione di diritti basilari, superando pregiudizi ancestrali di un Meridione ancora arretrato di fronte a una civiltà realmente moderna.

L'immagine di Londra viene declinata da Carlo Di Palma in tinte patinate e luci pop, in una fotografia che si direbbe intenzionata a riflettere la visione idealizzata che gli italiani avevano della capitale inglese, in contrasto con la Sicilia caricaturale dell'antefatto³¹ che rivive nei sogni e nelle fantasie di Assunta. L'atavico senso di colpa che la attanaglia si esprime a più riprese in proiezioni visionarie del suo bianco paesino spazzato dal vento salmastro, in cui Vincenzo Maccaluso passeggia impettito in costume da *matador*, le donne compongono un coro straziante di lamenti e gli uomini la insultano senza pietà. Come accade a molte persone che si trovano a combattere nei sogni, Assunta non riesce a far andare a segno i colpi di pistola destinati al seduttore, venendo quindi travolta dal giudizio dei compaesani che le fanno indossare sia l'etichetta che gli abiti di una prostituta.

Il contatto che Assunta finisce inevitabilmente per avere con i più progrediti abitanti della Scozia e dell'Inghilterra porta man mano in superficie le contraddizioni e l'arretratezza dell'educazione che ha ricevuto. A Sheffield, seconda tappa del suo tour della vendetta, incontra l'esuberante meccanico John che la porta in una discoteca pomeridiana alla ricerca di Vincenzo. Qui un ragazzo cerca di trascinarla in pista con un atteggiamento poco rispettoso, lei lo colpisce con la borsetta e poi domanda a John di punirlo, in quanto suo *chaperon* e come dimostrazione

³⁰ Mondadori, Sebastiano, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano 2005, p. 40.

³¹ *Ibidem*.

del suo valore come uomo. La custodia dell'onore femminile viene nuovamente riposta in mani maschili facendo ricorso alla violenza, e John decide di uscire dalla scomoda situazione inscenando una finta rissa al fine di compiacere Assunta e farla sentire difesa. I principi siciliani non risparmiano nemmeno la condotta delle ragazze locali, a cui Assunta appioppa una facilmente intuibile definizione a commento della loro indipendenza: il concubinaggio, il libero amore, la reticenza a sposare il primo latin lover che si dichiara, cose che al giorno d'oggi riteniamo più o meno sdoganate, negli standard della protagonista valgono a tutte l'epiteto di meretrice.

Quando John si offre di ospitarla nel suo minuscolo cottage annerito dai fumi industriali le assicura che, nonostante il fatto di trovarsi in casa da soli, rispetterà le sue volontà quanto a interazioni fisiche: Assunta si sente sollevata da tale premura, ma la sera vedendo che non lui non fa alcuna mossa verso di lei e si concentra invece sulla partita di rugby alla televisione, gli rimprovera di non essere un vero uomo. Nella testa della ragazza vige una dicotomia comportamentale che non lascia né via di uscita né spazio al consenso, da lei sintetizzata con: "Il vero uomo ci deve provare, ma la vera donna si deve difendere". L'avvicinamento affettivo si tramuta così in un sadomasochistico gioco di resistenze e allontanamenti, di stereotipata performatività di genere a tutti i costi che soffoca le volontà individuali, di virilità oppressiva che va a sbattere contro una femminilità arroccata dietro a una forzata pudicizia. John finisce per essere malmenato in seguito a un tentativo di approccio e si chiude a chiave nella sua stanza, scioccato dall'insensatezza del comportamento dell'ospite.

Il divario culturale viene messo ulteriormente in evidenza quando Assunta conosce il dottor Osborne, primario di chirurgia all'ospedale di Bath, di cui poi si innamora. Grazie alla sua influenza riesce ad abbandonare a poco a poco i suoi propositi di vendetta, non senza avere delle ricadute, ad emanciparsi economicamente e a integrarsi nella società inglese. Ma le differenze tra di loro emergono prepotentemente di fronte al tribunale in cui Osborne ha appena divorziato dalla moglie, con cui è riuscito a intrattenere rapporti amichevoli: alla proposta dell'uomo di recarsi allo zoo tutti assieme – Assunta, lui, la sua ex moglie e il compagno di lei, la siciliana reagisce scioccata, ritenendo la situazione paradossale e in contrasto con la sua morale, ancora basata su istinti passionali, gelosia, possesso e soprattutto orgoglio. Dall'altro lato il dottor Osborne non comprende perché Assunta si ostini a voler ammazzare Vincenzo e si vergogni a tornare al paese senza essersi prima vendicata. Il divario sembra essere incolmabile e Assunta destinata a non liberarsi del suo passato, finché questo le si ripresenta di

fronte nelle vesti del suo rapitore, che accertatosi della non belligeranza della donna le domanda di passare una serata assieme.

Nonostante gli anni trascorsi lontano dal paese natio, Vincenzo non è riuscito a sposarsi né ad avere relazioni durature con le abitanti del luogo poiché non si è ancora spogliato di una mentalità machista e prevaricante: vorrebbe una donna che sia “sua”, avere l’esclusiva sui suoi sentimenti e bisogni controllandone la vita, le frequentazioni, le abitudini. Un privilegio assoluto che avrebbe potuto ottenere nella Sicilia ancora fortemente soffocante nei confronti delle donne, ma che in Inghilterra non è più nemmeno contemplabile. Se Assunta rivede la loro notte d’amore in chiave più pragmatica, senza attribuirvi significati ulteriori a quelli che contavano effettivamente in quel preciso momento, Vincenzo la considera un pretesto per arrogarsi una serie di diritti sul corpo e la volontà di lei, la cui libertà e reputazione sarebbero state marchiate da un semplice rapporto sessuale. Monicelli ricalca in questo dialogo finale tra i due compaesani emigrati l’abissale differenza di progresso che secondo lui esiste tra donne e uomini, identificando nelle prime le vere portatrici del cambiamento: egli ipotizza una più ampia apertura mentale della popolazione femminile, che in quanto discriminata sarebbe maggiormente in grado di riconoscere le falle di una società patriarcale, trascinandola a viva forza lungo la strada della parità e dello smantellamento dei privilegi.³²

Il profondo cambiamento operato da Assunta su se stessa e sul suo modo di vedere le relazioni non lascia scampo al Maccaluso dal sangue caldo e cervello fossile. Ciecamente convinto di averla sempre posseduta e che le sia impossibile resistergli, le fa una proposta di matrimonio che alle orecchie del terzo millennio suona agghiacciante: una volta che lo avrà sposato dovrà ritornare in Sicilia con lui, rifarsi una vita a Catania dove nessuno conosce il loro discutibile passato e rinunciare per sempre alla sua libertà. Il dialogo a cui assistiamo pare abbastanza irrealistico anche per l’epoca, più nella forma che nei contenuti: Vincenzo parla di una resa delle libertà che sussisteva nella fattualità, ma che non veniva chiamata con il suo nome, essendo assimilata nella morale comune come parte integrante del matrimonio – una morale che sopravvive ancora oggi, in forma manifesta nella goliardia degli addii al nubilito e al celibato e in veste più dissimulata nella realtà relazionale di moltissime persone. La donna cede infine alle lusinghe e accetta le condizioni imposte, abbandonandosi tra le braccia di Vincenzo per trascorrere una notte di passione: ma la mattina dopo a ritrovarsi solo è proprio lui, sbigottito nel toccare le lenzuola fredde dal lato di lei, ormai già imbarcata per Brighton per

³² Maffei, Maria, *Monica Vitti ha la pistola ma non spara*, in “Noi donne”, 30 dicembre 1967, p. 32.

gettarsi tra le braccia del dottor Osborne. L'immagine finale di Assunta sul ponte della nave, con le gambe accavallate, una sigaretta tra le labbra e l'espressione noncurante, sa di vittoria e liberazione, e ci permette di tirare un sospiro di sollievo. Mentre Vincenzo abbandonato a terra con le sue delusioni la congeda dalla sua vita con un: "Bottana eri, e bottana sei rimasta", lei si riappropria anche di quell'etichetta un tempo tanto temuta e abusata, alleggerendola, stracciandola e riconoscendo la legittimità delle sue scelte in campo sentimentale e affettivo.

L'emancipazione è avvenuta, l'antico concetto di onore è dissipato, e la pistola rimane un ricordo scarico in fondo alla borsetta.

1.3 Mimì metallurgico ferito nell'onore: un'evoluzione apparente.

L'indipendenza conquistata da Assunta Patanè è stata resa possibile dal suo allontanamento fisico dal luogo di origine, in cui era soggetta al controllo ossessivo del nucleo sociale di appartenenza, e dai contatti che ha avuto con persone esterne al suo ambiente: la sua partecipazione alla società inglese acquisisce validità nel momento in cui si avvicina alle rivendicazioni politiche delle giovani generazioni londinesi e trova un impiego, il che la svincola dalla prigionia delle mura domestiche e la rende cittadina produttiva nell'economia nazionale in rapida espansione, un fenomeno che tocca diversi Stati europei in quell'epoca.

Stando ai dati forniti dalla storiografia più recente, in Italia la vera trasformazione avviene a partire dal 1958 e raggiunge il picco nei cinque anni successivi, anche se l'impatto del *boom* viene percepito dalla popolazione soltanto due anni dopo in concomitanza con il cambio di decennio, solco visibile e simbolico nella transizione verso la modernità.³³

Nel passaggio a un'economia industriale l'asse lombardo-piemontese funge da catalizzatore per molti italiani del Meridione: sono perlopiù uomini del Sud ad affollare i vagoni di terza classe del Treno del Sole, che in poco più di venti ore portava da Siracusa a Torino centinaia di passeggeri dal cappotto consunto e le valigie gonfie di gesti d'amore familiare, di formaggi e arance avvolti nei cartocci.³⁴ Dal latifondo alla fabbrica essi compivano un salto vertiginoso, e l'accoglienza che incontravano non era delle migliori: alla nostalgia del paese natale si sommavano le discriminazioni razziste, lo spaesamento culturale e linguistico, lo

³³ Gabrielli, Patrizia, *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 22.

³⁴ Mafai, Miriam. *Il sorpasso: gli straordinari anni del miracolo economico, 1958-1963*, Mondadori, 1997.

sfruttamento e l'emarginazione. Ma osservando la condizione dell'emigrante da un versante più positivo si nota anche l'opportunità di esplorare nuove tipologie di rapporti umani, distanti da quelli definiti dalla famiglia di matrice patriarcale e dalla comunità rurale.³⁵

Un viaggio analogo viene raccontato nel terzo film di Lina Wertmüller *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972), il cui protagonista è un operaio catanese che rifiuta il controllo mafioso: la sua insurrezione solitaria lo porta a perdere l'impiego e gli lascia come unica soluzione la partenza per Torino, dove entra a far parte della massa disorientata e discriminata dei lavoratori meridionali. Al Nord Mimì si evolve politicamente e ha la possibilità di relazionarsi in un modo totalmente diverso con chi lo circonda, includendo tra le sue esperienze anche quella dell'amore romantico al di fuori del matrimonio e la sua crescita personale all'interno della nuova coppia. La Wertmüller fa correre la rivoluzione interiore di Mimì sui binari paralleli del personale e del politico, che finiscono per coincidere in diverse occasioni, mostrando le incoerenze del protagonista e causandone la disfatta nel momento in cui riprende a vivere secondo i valori tradizionali del suo luogo d'origine.

La vita di Carmelo Mardocheo detto Mimì, interpretato da Giancarlo Giannini, viene presentata fin dall'inizio sia nella sua pubblica espressione, declinata nel lavoro che svolge alla cava di marmo e nelle opinioni politiche discusse con alcuni colleghi, sia in quella privata, che condivide con la famiglia fin troppo numerosa in una casa fin troppo piccola.

I problemi coniugali di Mimì si palesano con puntualità ogni sera, quando la moglie sessualmente inibita scoppia a piangere al momento dell'intimità con lui, nascondendo il viso tra le lenzuola e pregando per la salvezza – del corpo o dell'anima non ci è dato saperlo. La reticenza di Rosalia Mardocheo rende insofferente Mimì, che a sua volta inasprisce il malessere della consorte mostrandosi aggressivo e giudicante, senza cercare di comprenderla e ponendo il peso della delicata questione unicamente sulle spalle di lei. Questa trama di desiderio represso viene lasciata in sospeso, interrotta dagli avvenimenti che portano Mimì da Catania a Torino, e da un cantiere torinese in mano alla mafia siciliana a una fabbrica in cui diviene operaio metallurgico: sembra diventare secondaria, folkloristica, quasi meno importante accanto alla comparsa delle unioni sindacali e alle morti bianche occultate nel retro di un furgone, e invece funge da cartina di tornasole per l'evoluzione morale di Mimì. La trama romantica quindi non solo come elemento di conformazione a una delle regole principali dei film classici, ovvero l'inclusione di almeno una storia d'amore eterosessuale come componente cruciale nel

³⁵ Gabrielli, Patrizia, *Anni di novità e di grandi cose*, p. 168.

continuum narrativo, ma come traino emancipatorio che porta Mimì a una realizzazione di carattere sia politico che sentimentale³⁶ e che in più occasioni mette in evidenza il divario di trattamento tra i generi.

A un primo livello di lettura il film racconta una storia in cui le passioni hanno un ruolo preminente, in particolar modo nella relazione tra Mimì e Fiore, la magliaia torinese interpretata da Mariangela Melato di cui il protagonista si innamora; a un livello ulteriore invece esso gioca con la concezione che questo genere di narrativa sia destinata a ridurre la complessità delle questioni di matrice più strettamente politica che vengono presentate,³⁷ quando invece non fa che rifletterle in una sfera fino ad allora nascosta e considerata impermeabile ai rivolgimenti esterni.³⁸

La svolta in questa trama parallela avviene sulle note extradiegetiche della verdiana “*Croce e delizia*”, in cui il tormento amoroso di Alfredo sottolinea l’espressione attonita di Mimì, smarrito nella contemplazione di Fiore che ha allestito un banchetto di filati e pamphlet comunisti dal lato opposto della strada. Quando lei subisce un raid antagonista lui la soccorre e i due si rifugiano in una locanda, dove lei gli parla di sé e dell’ultima molestia subita dal suo datore di lavoro, alla quale ha risposto con un sonoro scapaccione: la comprensione di cui Mimì fa mostra è solo apparente, dato che poco più tardi approfitta del consenso di Fiore a un bacio per gettarla immediatamente a terra e metterle le mani sotto i vestiti, mascherando la violenza da istinto passionale nelle sue scuse e facendole seguire da nientedimeno che una proposta di matrimonio. Inutile dire che lei rivendica la sua autonomia con forza e si mostra impermeabile alle suppliche di Mimì, da lei chiamato con disprezzo “terone”, salvo poi essere convinta dalla sua insistenza poche scene più tardi.

³⁶ Rigoletto, Sergio, *Masculinity and Italian Cinema Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh Press, 2014, p. 75.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ci si ricollega qui a un concetto divenuto centrale nel movimento femminista a partire dalla sua seconda ondata, tradotto nello slogan “il personale è politico”. Nel contesto della lotta per la parità dei sessi si ribadisce la necessità di andare oltre l’idea binaria e patriarcale della separazione della sfera pubblica da quella privata, l’una dominata dagli uomini e l’altra abitata dalle donne. Nel saggio *The Feminine Mystique* (1963) Betty Friedan parla del “problema senza nome”, emerso a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta: quel profondo, apparentemente inspiegabile vuoto esistenziale che provavano milioni di mogli e madri statunitensi relegate tra le pareti domestiche e i numerosi compiti di cura a loro assegnati. Un malessere non riconosciuto dai medici né dalla pubblica opinione, ma la cui causa secondo Friedan avrebbe dovuto essere ricercata nella posizione che le donne occupavano nella società. Affermare che “il personale è politico” significa dunque comprendere l’influenza delle regole e delle pratiche sociali sulle problematiche private, e la necessità di agire sulle prime al fine di alleviare e rimuovere le seconde. Un aggancio al riguardo si trova anche nelle teorie del sociologo Charles Wright Mills raccolte in *The Sociological Imagination* (1959), in cui viene sostenuta l’inscindibilità dell’esperienza dell’individuo e del contesto storico-politico in cui si trova, e nei resoconti che l’attivista Carol Hanisch fece degli incontri con i “gruppi di autocoscienza” in *Notes from the Second Year: Women’s Liberation* (1970), in cui i problemi fino ad allora occultati nell’intimità familiare venivano portati a galla e discussi in rapporto alla condizione femminile.

La loro convivenza nel loft di Fiore ha inizio con un tentativo di amplesso fallimentare, un fatto apparentemente senza precedenti che fa perfino valutare il suicidio a Mimì, per la prima volta vulnerabile di fronte a una persona esterna e dalla parte del sessualmente inetto. Il suo pianto commosso sul petto di Fiore sembra far scorgere una speranza di redenzione per Mimì, forse una liberazione dalle catene della mascolinità invincibile: ma né le lacrime, né l'innamoramento, né l'indossare i maglioni colorati della compagna, né la nascita di una coscienza politica di sinistra riescono a scalfirne il nucleo primordiale, che emerge in tutta la sua ferinità al rientro in Sicilia.

Mentre Fiore aderisce sinceramente al comunismo, Mimì si dichiara solidale con lei e con i suoi colleghi di fabbrica solo finché ne può trarre vantaggio. Man mano che il loro rapporto si consolida e ancor di più nel momento in cui Fiore rimane incinta, Mimì si ritira nella sfera familiare e si depoliticizza, tentando di distogliere anche le attenzioni della partner dalla lotta operaia:³⁹ le giustificazioni che le adduce hanno origine da una soffocante apprensione e dalla sua risvegliata misoginia, che lo porta addirittura a rimpiangere i costumi coniugali dei Turchi Ottomani, prodi guerrieri che velavano le mogli e le chiudevano in casa a doppia mandata mentre loro andavano a combattere.

Fiore conserva il suo altruismo e la sua fede politica anche nella maternità, contrariamente a Mimì che rientra a tutti gli effetti nella figura del *pater familias* geloso e iper protettivo che deve provvedere ai bisogni materiali dei figli e della compagna, sia al fine della sopravvivenza fisica e sociale della famiglia, sia come validazione della sua virilità. È il mito del *male breadwinner*, o “l’apportatore” nelle parole della Wertmüller,⁴⁰ esasperato dalla società dei consumi che fa abbandonare la lotta a Mimì e che espone per primo il contrasto tra le sue convinzioni acquisite e il suo interesse personale.

Nel momento stesso in cui Mimì si ritrova schiacciato tra l’autorità istituzionale e l’autorità non istituzionale, entrambe rappresentate da membri del clan mafioso dei Tricarico, torna ad aderire al codice comportamentale dell’omertà per salvarsi la pelle, proseguendo la sua retromarcia nella sfera individualistica iniziata con la gravidanza di Fiore. Nuovamente riconosciuto come degno di fiducia dai suoi corregionali, viene trasferito forzatamente a Catania per lavorare in una raffineria, nella quale slitta sempre di più dalla parte di coloro che era solito criticare.

³⁹ Ivi, p. 76.

⁴⁰ Valobra, Franco, *Playmen intervista: Lina Wertmüller*, in “Playmen”, Anno X, n. 8, agosto 1976, p. 26.

L'immagine del discreto rientro di Mimì a Catania con il figlioletto e la compagna, in occhiali scuri e vestiti di nero da capo a piedi, rimanda al suo elogio delle usanze turcomanne di qualche mese prima; una volta spazzata la famigliola clandestina sotto il tappeto Mimì può mostrarsi di nuovo alla moglie che, come scriveva nelle lettere a lui indirizzate, è diventata nel frattempo "Rosalia Mardocheo operaia". Mentre lui viveva la sua libertà in quel di Torino, Rosalia si inerpicava sul difficoltoso sentiero dell'emancipazione intrapreso da molte donne in quegli anni: iniziava a lavorare in una lavanderia industriale, fumava le sue prime sigarette di fine turno, accumulava risparmi e si iscriveva al corso per la patente di guida. Nell'attesa conduceva una Vespa presa a prestito, seguita dagli insulti del suocero al minimo sollevarsi del vestito sopra il casto limite delle ginocchia: quella motoretta che Rosalia avrebbe voluto comprarsi a rate se il marito lontano glielo avesse consentito è il simbolo di un progresso inevitabile, dell'imminente società del benessere e forse della parificazione delle opportunità tra i sessi, parallelo storico con la bicicletta che divenne simbolo di autonomia per le donne vissute quasi un secolo prima.

Inevitabile è anche il confronto che Mimì deve avere con i compaesani, messi al corrente della sua doppia vita da lui stesso al fine di dissipare le dicerie che serpeggiano in paese. Dalle loro elucubrazioni su come meglio gestire la situazione emerge che Mimì non ha lasciato Rosalia per evitarle il trattamento che a Catania viene riservato alle donne che si sono svincolate dal matrimonio, destinate al confino sociale e a non risposarsi mai più. L'istituzione del divorzio esiste ormai da due anni, ma lo stigma sociale che ne ostacola l'effettiva e diffusa applicazione permane: a implicita conferma di quanto detto, nonostante l'aura di operaio civilizzato non è alla legge Fortuna che Mimì si appella quando viene a sapere che Rosalia è incinta di un altro uomo, bensì alla sua rabbia ferina e schiumante che lo porta a correre direttamente alla casa coniugale a riversare violenza sulla moglie adulterina, colpevole di aver "disonorato il nome di Mardocheo". Mentre urla: "Posso vivere cornuto io?!" a Rosalia che piange e strilla nascosta nel suo scialle nero tornano in mente le dichiarazioni dei crotonesi raccolte da Pasolini e citate a inizio capitolo. Il doppio metro di giudizio radicato in Mimì erompe con prepotenza quando, nel dare della "poco di buono" alla consorte denigrandone anche la femminilità e le doti fisiche, fa sfoggio della sua virilità vantandosi di avere un'amante bellissima, che lo soddisfa sessualmente e gli ha dato un figlio maschio. L'omicidio vicendevole dei Mardocheo viene scongiurato dall'intervento della famiglia e del vicinato che scardinano il portone di casa: ma Mimì non smette di desiderare la vendetta, che inizia a perseguire secondo uno schema a dir poco baroccheggiante.

Scopertosi cornuto e diffamato il protagonista si pone la missione di sedurre Amalia, la moglie dell'Amilcare Finocchiaro responsabile della gravidanza di Rosalia, al fine di pareggiare i conti. Le strappa un appuntamento a forza, seguendola come un animale da preda per le strade: la guarda con gli occhi del desiderio carnale e dell'opportunità mentre lei gli confida le sue difficoltà con il marito, che ha sciupato la sua gioventù facendole mettere al mondo un figlio dopo l'altro, senza mai una tenerezza, una parola d'amore. Ma Mimì è sordo e cieco alla condizione di miseria emotiva dischiusa da Amalia, e tra schiaffi e urla riesce a trascinarla nell'appartamento di una prostituta, minacciandola di morte se non lei non gli si concederà. Lusingata da cotanto ardore Amalia si spoglia e gli si avvicina gattonando sul letto, in una sequenza di carattere visivamente denigratorio per cui la Wertmüller è stata e dovrebbe essere ancora oggi criticata:⁴¹ la dinamica di predatore e preda si è rovesciata e Mimì si raggomitola sotto le lenzuola prigioniero delle sue stesse macchinazioni. A fatto compiuto espone le ragioni della sua seduzione ad Amalia che, dopo una reazione comprensibilmente furiosa, asseconda l'amante e porta al livello successivo il suo piano contorto, manifestando l'intenzione di farsi ingravidare da lui per fare torto al marito traditore: vincendo la reciproca repulsione che ormai si è instaurata entrambi si sacrificano al dovere della vendetta, che viene servita fredda in un incontro organizzato sul sagrato della chiesa qualche mese più tardi.

Il brigadiere Finocchiaro sta accompagnando la moglie visibilmente incinta in chiesa, mentre Rosalia spinge il passeggino con il figlio neonato e l'ignara Fiore porta in braccio il suo bambino: nel momento in cui queste tre realtà si incrociano Mimì si pone come punto di intersezione e dichiara fieramente agli astanti che il ventre di Amalia è gravido per merito suo. Propone a Finocchiaro di scambiarsi i figli quando nasceranno, come se non avessero altri genitori al di fuori dei padri, con l'atroce frase: "Un bastardo per uno non fa male a nessuno". Il brigadiere estrae la pistola per uccidere l'insolente, senza sapere che l'arma è stata manomessa da Amalia: il sicario inviato dalla mafia per difendere l'onore di Mimì spara ad Amilcare, uccidendo il secondo e lasciando il primo con la sua pistola in mano e tre figli illegittimi a carico. Mimì viene accusato dell'omicidio e finisce in galera con una pena abbreviata grazie all'articolo 587 del codice penale, ancora in vigore; nel frattempo la voce

⁴¹ Peter Biskind definisce sconcertante la sequenza della seduzione di Amalia, e punta il dito contro l'intenzione della regista di far ridere il pubblico della grassezza di una donna dal corpo deformato dalle gravidanze indesiderate e vittima di assurde circostanze. Le distorsioni grandangolari trasformano Amalia in un ammasso di carne torreggiante su un uomo impaurito, mettendo alla berlina lei e domandando pietà per lui, in un ribaltamento dei ruoli che poteva essere risolto in maniera assai meno grottesca – o almeno non offensiva. Biskind, Peter, *Lina Wertmüller. The Politics of Private Life*, in "Film Quarterly", vol. 28, no. 2, inverno 1974-1975, p. 12.

fuoricampo di Fiore racconta la vicenda e spiega quanto sia stupido il concetto dell'onore, che ha portato il suo compagno a sfiorare l'uxoricidio, a oggettificare una donna già sfruttata e a mercificare la propria prole.

L'uscita di Mimì dal carcere coincide con l'offerta di un impiego da parte del clan Tricarico, al quale non può sottrarsi avendo ormai ben otto figli da mantenere: a nulla è servita la sua emancipazione se non a dargli maggiore consapevolezza della miseria d'animo in cui è ripiombato, della bassezza del punto di partenza al quale ha fatto ritorno dopo tante peripezie, e così lo si vede far piovere volantini a sostegno dei candidati mafiosi su quelli che una volta erano i suoi colleghi, sull'ombra passata di se stesso che è giunto a rinnegare così platealmente. Fiore, il suo affetto più sincero, la persona che più era riuscita a elevarlo moralmente e che più è stata delusa dal suo comportamento – come compagna di lotta, come donna, come amante – lo abbandona salendo a bordo di un furgoncino rosso marchiato con falce e martello, portandosi via il figlioletto, mentre Mimì rimane un disperato figurino nero nella bianca desolazione dei terreni dietro la cava.

Carmelo Mardocheo è un personaggio comico nel senso platonico del termine, ovvero d'uno che ignora se stesso, sopravvalutando le sue capacità e l'effettivo controllo che ha sulle circostanze esterne - da cui l'origine della sua disfatta e delle conseguenti risate della platea.⁴² Pur essendo un protagonista risibile e discutibile, la sua presentazione sotto una luce quasi patetica ne espone le ingenuità e la condizione di subalterno, schiacciato dalla triade del potere, dal machismo e dalla violenza ancora predominante.

Il fallimento di Mimì si concretizza sia sul fronte politico che su quello sentimentale, in netta contrapposizione con l'integrità che Fiore dimostra fino alla fine. Joan Meller la definisce una donna dai principi incrollabili, che non trova eguali in nessuno dei personaggi maschili della Wertmüller: è superiore al partner quanto a coerenza e tenacia ed esercita su di lui un'influenza umanizzante, ergendosi a simbolo della volontà di lottare per le libertà. Al contrario Mimì, troppo assorbito da se stesso e incapace di intraprendere un vero cambiamento, cade nella rete dei Tricarico e giunge a considerarsi parte di una famiglia allargata, chiamando "cugini" i compagni mafiosi. Fiore se ne va nonostante le difficoltà materiali che dovrà affrontare in quanto madre single e nonostante il sentimento di affetto che ancora prova, poiché

⁴² Rigoletto, Sergio, *Masculinity and Italian Cinema Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, p. 74.

rimanere significherebbe prendere parte alla corruzione di Mimì e rinnegare nel profondo la propria natura e i propri valori.⁴³

Da questa terza storia d'onore si salva ben poco: come già fece Pietro Germi in maniera meno appariscente in *Divorzio all'italiana*, Lina Wertmüller inscena e auspica la distruzione totale della coppia e della famiglia, essendo quest'ultima poggiata su obbligazioni e sentimenti complessi che la rende pericoloso coacervo di ricatti morali.⁴⁴ Grace Russo Bullaro ne contempla la versione "micro", che sia nucleare o estesa, e quella "macro", corrispondente alla famiglia "istituzionale" o figurativa quale potrebbe essere la mafia o la Chiesa; oppressiva e corrosiva dello spazio e dell'autonomia individuale in entrambe le sue espressioni, la famiglia così intesa si pone al pari di qualunque altra istituzione la cui funzione all'interno della società sia di tipo regolatorio. Le coincidenze tra micro e macro famiglia si esplicitano anche nella struttura gerarchica e nel lessico condivisi: madri, padri, sorelle, fratelli, cugini e fratellanze assumono significati doppi e ambivalenti, che vanno dalla manifestazione di affetto al riconoscimento dell'autorità indiscussa, al consolidamento di un legame inscindibile e talvolta soffocante.⁴⁵ A Gideon Bachmann la regista ha dichiarato che per sua stessa natura la famiglia è una forma di organizzazione sociale che preclude la parità tra donne e uomini,⁴⁶ un concetto ribadito anche in una lunga intervista rilasciata a Franco Valobra qualche anno dopo l'uscita nelle sale di *Mimì metallurgico*, sull'onda del suo successo statunitense: la Wertmüller auspica una riorganizzazione sociale che germogli dal ripensamento della famiglia, ora sbilanciata prigione di tre stanze, due cuori e un contratto matrimoniale con aggiunta di bambini da allevare ed educare; "una trappola, da cui nessuna donna può liberarsi se non tradendo una sua missione d'amore".⁴⁷ Una posizione radicalmente opposta a quella che esprimeva pochi anni prima Gabrio Lombardi, giurista di ispirazione cattolica nonché presidente del Comitato per il referendum abrogativo sul divorzio: egli identificava nella stabilità della famiglia, a sua volta basata sul vincolo nuziale perpetuo e sul reciproco sacrificio degli individui coinvolti, "l'elemento essenziale della vita della società",⁴⁸ il suo "fondamentale tessuto connettivo".⁴⁹

⁴³ Meller, Joan, *Donne e sessualità nel cinema d'oggi – vol. 2*, La Salamandra, 1973, pp. 284-285.

⁴⁴ Russo Bullaro, Grace, *Man in disorder: The Cinema of Lina Wertmüller in the 1970s*, Troubador Publishing Ltd., 2006, p. 21.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Bachmann, Gideon, *Look, Gideon - -*, in "Film Quarterly", vol. 30, no. 3, primavera 1977.

⁴⁷ Valobra, Franco, *Playmen intervista Lina Wertmüller*, p. 26.

⁴⁸ Lombardi, Gabrio, *Divorzio Referendum Concordato*, Società Editrice Il Mulino, 1970, p. 48.

⁴⁹ Ibidem.

Un nucleo sociale di base senza il cui ripensamento l'emancipazione femminile non sarebbe nemmeno lontanamente contemplabile, secondo la Wertmüller. La famiglia, che sia estesa o nucleare, in quanto aggregato sociale a tutti gli effetti possiede una sua dimensione politica che si traduce in una distribuzione di potere tra i suoi componenti, che può avvenire in modo democratico o dispotico, talvolta accentrandosi nelle mani di un singolo individuo, degli appartenenti a un genere specifico o di coloro che rivestono un ruolo in particolare. Trovandosi all'interno della macro-società la famiglia è in continua comunicazione con l'ambiente esterno, i cui accadimenti si ripercuotono su di essa: tutto ciò che si svolge tra le mura domestiche è il riflesso di ciò che accade al di fuori, e i membri della famiglia sono il *medium* di tale interazione.⁵⁰

La regista è in debito con Pietro Germi per quanto riguarda il machismo del personaggio principale che si ritrova in *Mimì metallurgico*, ma anche in film successivi come *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974) e *Pasqualino Settebellezze* (1975). Mimì, Gennarino e Pasqualino, tutti interpretati da Giancarlo Giannini, sono diretti discendenti del Ferdinando Cefalù di Germi: inetti, egocentrici, vanitosi, privi di ogni autoconsapevolezza; in conclusione, gli eterni adolescenti, tanto odiosi quanto amabili. Persino le mogli di Ferdinando e Mimì si chiamano Rosalia. Anche alcune delle tecniche della Wertmüller presentano notevoli somiglianze con quelle di Germi, tra zoom esagerati e scatti grandangolari: lo stile di ripresa di entrambi i registi è stato definito "barocco" al pari delle storie che raccontano, ambientate in quel Meridione ormai divenuto scenario imprescindibile per le loro commedie, intrise di critica sociale a costumi e morali antiquate.⁵¹

Il personaggio di Mimì giunge a riconoscere almeno in parte la tossicità di tale sistema e rifiuta la sacralità del vincolo matrimoniale proprio e altrui, ma in maniera distruttiva e acritica: abbatte la famiglia tradizionale per crearne una, più o meno volontariamente, allargata all'inverosimile e che non riesce a gestire. In conclusione però gli mancano i mezzi per emanciparsi davvero dalla cultura con cui è cresciuto e utilizza gli stessi precetti da cui fugge come arma per demolirli: va da sé che a uscirne sconfitto sul versante pratico è Mimì stesso, intrappolato nel suo individualismo e nella sua misoginia. A un occhio più critico però l'ex metallurgico non è il solo a crollare: attorno a lui vi sono le macerie di ben tre coppie, il cui

⁵⁰ Callà, Rose Marie, *Conflitto e violenza nella coppia*, Franco Angeli Edizioni, 2011, p. 10.

⁵¹ Russo Bullaro, Grace, *The Fictitious Genius of Lina Wertmüller's 1970s films? A Look at the American and the Italian Views*, in "Forum Italicum", SAGE Publications, Londra 2006, pp. 492-493.

legame non ha resistito allo scontro con l'arida realtà – le incompatibilità personali, le differenze ideologiche e la pervasività della morale dell'onore hanno fatto sì che di queste relazioni nulla rimanesse se non il vincolo giuridico o materiale, destinando le persone coinvolte all'inappagamento emotivo e a una vita di compromessi.

2. Due pesi e due misure. Ruoli e disuguaglianze di genere nella coppia.

2.1 *Se permettete parliamo di donne... in funzione degli uomini.*

Dalla distesa di terra arida dietro la raffineria di Catania, dove Mimì giace abbandonato a se stesso, passiamo a un altro scenario siciliano, impresso su pellicola quasi un decennio prima. Un uomo a cavallo giunge nei pressi di un casale di campagna armato di fucile, cercando il capofamiglia e trovandone in sua vece la giovane moglie: i torvi silenzi dello sconosciuto, la sua insistente permanenza e l'aria bellicosa fanno temere la donna per la vita del consorte, e per scongiurare il peggio ella gli offre diversi bicchieri di vino e gli si concede impaurita. Il risvolto comico, o almeno il suo presupposto, si presenta quando l'uomo ormai appagato si congeda dalla donna piangente e mortificata dicendo che sarebbe ripassato un altro giorno per restituire il fucile a suo marito.

Questa breve scenetta ambientata nella Sicilia stereotipata, capitale cinematografica delle morti per lupara e delle donne chiuse in casa, è l'episodio di apertura del primo lungometraggio di Ettore Scola *Se permettete parliamo di donne* (1964), con il camaleontico Vittorio Gassman nel ruolo dei vari protagonisti maschili. Prima del suo debutto come regista, Scola aveva già collaborato alla sceneggiatura di ben otto film di Antonio Pietrangeli, tra cui *Adua e le compagne* (1960) e *La visita* (1963), affinando la costruzione della psicologia dei personaggi, in particolar modo quelli femminili.⁵²

L'accoglienza che venne riservata al film non fu tra le più calorose: in una recensione comparsa sull'*Unione Sarda* il 31 marzo 1964 venne decretato che "il comune denominatore delle varie scenette è la volgarità spesso al limite d'una sconcertante improntitudine".⁵³ Ancora più esplicito il commento di Mario Vicini per il giornale di sinistra *Noi Donne*, che notò come le protagoniste di tali scenette – in cui si annoveravano attrici del calibro di Antonella Lualdi, Sylva Koscina, Giovanna Ralli, Jeanne Valérie ed Eleonora Rossi Drago – fossero "considerate come prede a perenne disposizione del maschio".⁵⁴ Tullio Kezich disconobbe l'appartenenza al filone della satira di costume, declassando il film a una sequela di oscure barzellette che, tuttavia, mantenevano la funzione di specchio sociale per quanto concerneva l'oggettificazione

⁵² Bowen, Edward e Lanzoni, Rémi (a cura di), *The Cinema of Ettore Scola*, Wayne State University Press, 2020, pp. 2-3.

⁵³ Gambetti, Giacomo, *Vittorio Gassman*, Gremese, 1999, p. 124.

⁵⁴ Vicini, Mario, *Se permettete parliamo di donne*, in "Noi Donne", Anno XX, N. 21, 23 maggio 1964, p. 4.

della donna e il privilegio assoluto goduto dall'uomo: l'esordio di Scola sarebbe stato addirittura più efficace della trilogia di Antonioni nel comunicare il senso di alienazione, tracciando "il ritratto di una società che si sfrena nel possesso delle cose, che sfoga i suoi istinti profondi nell'umiliazione della donna ridotta ad oggetto".⁵⁵

Nei nove episodi in cui si articola il film la figura femminile è strettamente inquadrata all'interno del proprio ruolo di genere e dello stato coniugale, con tutte le disparità che ne derivano: è prostituta nel terzo e nel sesto episodio, è compagna infedele nel primo, quarto, ottavo e nono episodio, è zitella disonorata nel settimo, fidanzatina pudica nel quinto, moglie silenziosa nel secondo. La sua personalità è definita e giudicata esclusivamente in base al rapporto con la controparte maschile e dall'uso più o meno consapevole e accettabile che essa fa del proprio corpo.

Alice Autelitano analizza i film a episodi italiani degli anni Sessanta proprio sotto questa lente, notando come la produzione comica attingesse in larga misura dai temi del sesso e del tradimento e relegasse i ruoli femminili in una posizione subalterna rispetto a quelli maschili. Le donne vengono fatte comparire per lo più in senso complementare e opposto, prive di caratteristiche estranee ai rapporti che le legano ai protagonisti di turno: la cosiddetta "idea fissa" del cinema italiano di quel periodo veniva resa da un punto di vista ugualmente immoto, quello dei registi e degli sceneggiatori uomini, che esprimevano un interesse al contempo superficiale e morboso per il genere opposto.⁵⁶ Che sia legittima o meno, la coppia sessualmente attiva è vista come l'unico ambito relazionale accettabile per uomini e donne, quando non sono già vincolati da legami di sangue: essi si rapportano dunque secondo le dinamiche del desiderio, in particolar modo quello maschile. In *Se permettete...* tali dinamiche sono esplicitate in diversi episodi: nel già citato siparietto siciliano, ad esempio, la donna fa leva sul desiderio maschile nel tentativo di scampare alla vedovanza, comportandosi da moglie devota pur avendo infranto la promessa della fedeltà coniugale.

Nel terzo episodio un uomo ricorre ai servizi di una donna che si prostituisce in casa propria: una volta consumato l'amplesso l'uomo si rende conto che la signora altri non è che la moglie di un suo vecchio compagno di scuola, al corrente dell'attività della consorte. Sembrerebbe che lei si sia emancipata dalla dinamica dell'esclusività sessuale coniugale, seppur

⁵⁵ Ellero, Roberto, *Ettore Scola*, La Nuova Italia, Roma 1988, p. 17.

⁵⁶ Autelitano, Alice, *Bambole, fate, streghe e signore: la donna nel film a episodi italiano degli anni Sessanta*, in *Comunicazioni Sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali*, Anno XXIX, N. 2, Maggio-Agosto 2007, p. 248.

tramite il meretricio, allora e ancor oggi considerato dalla maggioranza una professione degradante anche se esercitata con consapevolezza: si scopre invece che il marito non solo è consenziente, ma si arroga anche il diritto di scontare il prezzo della prestazione della donna all'amico, instaurando una vera e propria dinamica di possesso e sfruttamento imperniata sul desiderio e sul potere decisionale degli uomini coinvolti.

Ed è sempre il desiderio maschile ciò che muove la quinta vicenda raccontata, in cui una giovane romana dall'aria sofisticata esaspera il suo nuovo partner con infinite richieste di discrezione. I due passano da un luogo all'altro in cerca di un contesto adatto alla loro intimità, senza trovare un punto di incontro: il loro vagabondare si configura come un estenuante tiro alla fune tra gli impulsi di lui e il pudore di lei, e trova la sua conclusione nello sfogo degli istinti dell'uomo con una cameriera dell'ultimo motel in cui la coppia fa tappa, un fatto opportunamente tenuto all'oscuro della giovane rimasta in auto ad attendere. Le voglie maschili sono state soddisfatte, a discapito della cameriera che non sembrava così incline all'approccio del protagonista, e il desiderio femminile è rimasto inascoltato, abbandonato in un parcheggio e represso sotto la maschera della ragazza per bene, a cui viene detto più o meno scherzosamente di vergognarsi se solo osa pensare al sesso.

Dal desiderio alla vergogna il passo è breve, ma solo per le donne: la settima barzelletta proposta da Scola vede un giovane di sani principi, Marcello, farsi baluardo dell'onore della sorella Elena, sedotta e abbandonata da un *viveur* senza scrupoli. Prima di recarsi a parlare con quest'ultimo, però, il bravo fratello minaccia di ricorrere alla violenza per punire la ragazza, rea di essersi fatta abbindolare e "compromettere" alla tenera età di ventisette anni. Marcello finisce per farsi sedurre a sua volta dallo stile di vita dell'uomo di cui si è invaghita Elena e abbandonare la proposta di un matrimonio riparatore, accusando poi la sorella di non essere abbastanza interessante per poter trovare un marito. Il sentimento di vergogna per la giovane quindi rimane, muta soltanto la motivazione: dall'aver assecondato liberamente i propri e altrui desideri, al non essere abbastanza attraente e disinibita agli occhi degli uomini moderni. Quale che sia la condotta delle donne, sottrarsi al giudizio sociale sembra impossibile.

La vessazione tra le pareti domestiche si ripresenta nel secondo episodio, che mostra quanto gli uomini possano mutare atteggiamento e personalità con il variare del contesto. Un impiegato noto tra i colleghi e gli abitanti del quartiere per la sua simpatia e la battuta sempre pronta si trasforma in un marito indolente e padre severissimo una volta varcata la soglia di casa. È la messa in scena dello sfogo dell'uomo apportatore sulla moglie e sui figli, vittime indirette delle vessazioni del mondo esterno: smagliante nel pubblico e marcescente nel privato, il

protagonista maschile oscura nuovamente la donna, posta ai margini della scena ma al centro del focolare, quasi privata della parola e della personalità.

Riporto a questo proposito delle interessanti riflessioni di Wally Secombe sull'impatto del ruolo della casalinga sulla coscienza di chi lo riveste, riconoscendo nel sistema capitalista una delle cause principali della divisione tra lavoro industriale e domestico, con la segregazione sessuale che ne consegue. Se l'uomo proletario è l'unico mezzo di sostentamento del nucleo familiare, il suo benessere psicofisico deve assumere il grado di priorità: perciò la sua compagna deve dedicare il proprio tempo alla reintegrazione delle energie del lavoratore, facendo propria la virtù suprema della brava casalinga, ossia l'abnegazione. Il suo è un lavoro non riconosciuto, un sacrificio che essa offre alla propria famiglia – la “trappola d'amore” a cui faceva riferimento la Wertmüller. Se all'uomo, dipendente salariato o libero professionista, è permesso odiare il proprio lavoro e di manifestare tale malessere nel privato, alla donna tale opportunità non è concessa poiché verrebbe tacciata di essere una moglie svogliata, persino una cattiva madre.⁵⁷ La sua alienazione nell'azienda-famiglia deve essere frenata, nascosta, repressa: così facendo “il lavoro domestico assume il volto d'un volere del destino, di una naturale vocazione femminile”.⁵⁸ È ciò che si può leggere nella posa stanca di Gassman nei panni del lavoratore che ha gettato la maschera sociale e sfoga il proprio scontento sgridando il figlio e lamentandosi con la moglie, e nella silenziosa ubbidienza di Donatella Mauro che recita la parte della brava donna di casa, apparecchiando la tavola e servendo la cena all'ora del rientro del marito.

In conclusione, Scola contraddice la volontà espressa nel titolo del film, finendo per parlare sempre e solo degli uomini: lo sguardo non va poco più in là dell'ego maschile e le donne hanno un ruolo puramente ancillare, più passivo che attivo. Questa stagione della commedia all'italiana si svolge all'insegna della misoginia per Natalie Fullwood, che la definisce prevalentemente, se non totalmente, eterosessista: alle donne vengono raramente riservate attenzioni che non abbiano a che fare con il loro potenziale attrattivo, e sono ben pochi i film di cui si può dire il contrario.⁵⁹ Secondo Fabrizio Cilento film come *La parmigiana* (1963) e *Io la conoscevo bene* (1965), diretti da Pietrangeli in collaborazione con Scola alla sceneggiatura,

⁵⁷ Secombe, Wally, *Il lavoro della casalinga*, traduzione italiana di Patrizia David di *The Housewife and Her Labour under Capitalism*, in *New Left Review*, N. 83, 1974, pp. 3-21. Riprodotto in Patrizia David e Giovanna Vicarelli, *L'azienda famiglia. Una società a responsabilità illimitata*, Laterza, Bari, 1983, pp. 35-50.

⁵⁸ Ivi, p. 50.

⁵⁹ Fullwood, Natalie, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York 2015, p. 11.

e gli esordi alla regia di quest'ultimo *Se permettete parliamo di donne*, *La congiuntura* (1964) e *L'arcidiavolo* (1966) rientrerebbero nella spiacevole definizione data da Fullwood.⁶⁰

2.2 *Questa volta parliamo di uomini, moralmente nudi di fronte alle loro compagne.*

Una risposta diretta all'opera di Scola giunge l'anno successivo da un'altra personalità emergente del cinema italiano: nota fino a quel momento per aver diretto *Il giornalino di Gian Burrasca* e l'acclamato esordio *I basilischi* (1963), Lina Wertmüller si pone dietro la cinepresa con un copione al vetriolo, ingaggia Nino Manfredi come Adamo mutaforma e gira *Questa volta parliamo di uomini* (1965).

Come nel film di Scola, anche qui gli uomini sono rappresentati in rapporto alle loro mogli e compagne, ma non in stretta funzione di esse: semmai è di nuovo il contrario. Nei titoli di testa scorrono immagini di uomini tra il solenne e il ridicolo, mostrati in costume da bagno, in divisa o in abiti femminili, che fanno eco a quelli di *Se permettete...*, con le loro donnine dall'aria promiscua che ammiccavano allo spettatore come da finestre lasciate aperte la notte per incitare al voyeurismo. Il siparietto di Manfredi nudo e insaponato bloccato nell'androne del palazzo è una comica rivalse della regista sul genere maschile dominante e funge da connettore tra quattro episodi di una comicità a tratti caustica: gli uomini che ne sono protagonisti posseggono delle caratteristiche fortemente in contrasto con il pudore e il perbenismo dello sventurato, eppure a essere creduto pazzo e a finire arrestato per atti osceni sarà quest'ultimo, mentre gli altri la passeranno liscia nonostante i loro comportamenti tutt'altro che onesti.⁶¹

L'*uomo d'onore* del primo episodio è Federico, un industriale dedito al suo lavoro sposato con Emanuela, donna dall'apparenza frivolissima che sembra non avere altra occupazione che aggirarsi per casa nelle sue vestaglie svolazzanti e incontrare le amiche ogni tanto. Il collaudato cliché dell'uomo lavoratore che provvede al benessere della donna sfaccendata e inconsapevole, pseudo reiterazione del rapporto tra un padre e una figlia, viene destabilizzato da un'improvvisa crisi nell'azienda di Federico e dalla scoperta della cleptomania di Emanuela, che in tre anni è riuscita a rubare i preziosi di tutte le loro conoscenze altolocate e ad accumulare una discreta

⁶⁰ Cilento, Fabrizio, *Visual Transitions in Ettore Scola's Comedies*, in Bowen Edward e Lanzoni Rémi (a cura di), *The Cinema of Ettore Scola*, p. 51.

⁶¹ Maffei, Maria, *Questa volta parliamo di uomini*, in "Noi donne", Anno XXI, n. 10, 6 marzo 1965, p. 24.

somma di denaro tramite ricatti e lettere anonime, al solo scopo di sconfiggere la noia. La loro situazione finanziaria è fortemente a rischio, i fondi sono bloccati all'estero a causa della rivoluzione siriana, la povertà estrema potrebbe attenderli: Federico, che fino a poco prima di ricevere la fatale telefonata dalla Banca del Lavoro condannava il vizio di Emanuela e la esortava a fare ammenda restituendo quanto sottratto, volta la maschera dell'uomo onorato e incoraggia la moglie a proseguire con i furti per poter mantenere il loro tenore di vita. Si ribalta quindi la dinamica dell'apportatore e dell'accudita tramite uno spostamento del potere, che passa dalle mani del lavoratore razionale, moralista e pacato, a quelle della donna *naïve*, disoccupata e passionale, la cui amoralità viene giustificata dal marito per ragioni eccezionali di carattere materiale.

La superiorità che Federico manifesta tramite toni accondiscendenti e decisioni prese per sé e per la moglie si trasforma e diviene grottesca nella figura di Raffaele, l'*uomo superiore* del terzo episodio: un professore universitario dalle bizzarre manie che trae godimento nel sottoporre la moglie Lillina a una sequela interminabile di angherie verbali, facendola travestire da marinaretta o da scolaria, criticando il suo modo di governare la casa in sua assenza e chiamandola ripetutamente "cretina". Nel momento in cui scopre che la moglie ha architettato un piano per eliminarlo, con il supporto del suo amante, le rivela di aver concepito lui stesso una scena del crimine, pronta all'uso: le mostra una fossa già scavata da lui in cantina, mette una pistola caricata a salve in mano all'inconsapevole consorte e si finge morto quando finalmente lei, provocata dai continui insulti, gli spara. I pianti e la disperazione di Lillina riversa sul suo corpo immobile lo irretiscono, e tornando da un falso oltretomba la obbliga a giacere con lui nella fossa vuota, tra le sue risate compiaciute e le urla di terrore di lei.

Le donne sono esauste, dice la Wertmüller a Franco Valobra: "Sono molto compresse, sono stanche. Sono molto sfruttate. È una situazione estremamente delicata, quella della donna. Perché non c'è dubbio che tutte le civiltà precedenti si sono fondate su questo concetto di sicurezza che era la donna. Che era quella che si occupava della casa, dei figli, che forniva la manodopera di questo piccolo dominio di cui l'uomo era il re, il combattente, l'eroe, l'*apportatore*."⁶² Lillina, nelle sue divise infantilizzanti e nella cura costante dell'ambiente domestico, è la sicurezza di Raffaele: l'uomo superiore ha bisogno della donna asservita e annichilita per elevarsi di qualche gradino e mantenere vivo il suo ego, erotizzando tale maltrattato oggetto del desiderio e godendo sia della sua capacità di sopportare le umiliazioni,

⁶² Valobra, Franco, *Playmen intervista Lina Wertmüller*, pp. 24-25.

sia dei suoi disperati tentativi di ribellione. Lillina perde la lucidità mentale e la stabilità psichica per esasperazione, vittima del sadico marito che le toglie anche le energie necessarie ad emanciparsi, schiacciandola sotto il peso dei suoi commenti sarcastici e ricordandole costantemente la posizione di inferiorità in cui lui stesso l'ha posta.

Alla schiavitù mentale si affianca quella fisica nel secondo episodio, forse quello più grottesco in assoluto. La coppia protagonista è composta da due circensi ormai avanti con l'età, i visi e i corpi segnati da una vita di rischi, stenti e vagabondaggio: la donna, Saturnia, è di un patetismo assoluto, il trucco le copre malamente le cicatrici e le rughe, e il suo sorriso ebete e perpetuo nasconde la sofferenza che le provoca l'atteggiamento violento del compagno, l'attempato lanciatore di coltelli Morgas. Burbero e superbo, l'uomo è così sicuro della sua infallibilità che si rifiuta di riconoscere la sua miopia e di indossare gli occhiali quando si esercita nei lanci, mettendo a rischio la vita di Saturnia ogni volta che si posiziona di fronte al bersaglio: temendo di essere sostituita da un'assistente più giovane e desiderosa di compiacere Morgas, di cui è ancora perdutamente innamorata, si sottopone al pericolo e accetta di essere ritenuta responsabile del dolore che le viene inflitto dalla mira imprecisa del compagno. Si intravede un barlume di cambiamento in quest'ultimo quando finalmente placa la sua ira e inforca gli occhiali prima di provare il suo numero: Saturnia finisce fatalmente trafitta dopo pochi lanci, e mentre l'uomo impreca e la maledice per la sua inettitudine lei si accascia a terra beata, felice di essergli stata utile un'ultima volta. In tale sconfortante quadretto, se si sostituissero i coltelli con delle più comuni violenze domestiche si otterrebbe la relazione disfunzionale perfetta, con l'aggiunta di ciò che ora verrebbe chiamato *gaslighting*: un termine inglese ripreso dal titolo del thriller psicologico di George Cukor *Gaslight* (1944) e oggi largamente utilizzato per definire il processo di manipolazione psicologica di una persona, solitamente prolungato nel tempo, che porta la vittima a mettere in dubbio la validità dei suoi stessi pensieri, della percezione che ha del reale o dei suoi ricordi, conducendola a provare confusione, perdita delle sicurezze e dell'autostima, incertezza della propria stabilità mentale ed emotiva nonché una forte dipendenza dalla persona perpetratrice.⁶³ La responsabilità delle ferite sul corpo della donna veniva non solo disconosciuta dal suo compagno, ma addirittura addossata a lei, rea di essersi mossa mentre lui prendeva la mira per i lanci e di rendergli difficile

⁶³ Il *gaslighting* è una forma di abuso ancora sottovalutata in cui una vittima sana e dotata di raziocinio viene convinta della propria incompetenza epistemica sulla base di falsi pretesti da una persona perpetrante. Da Klein, Willis, Wood, Suzanne, Li, Sherry, *A Qualitative Analysis of Gaslighting in Romantic Relationships*, University of Toronto, 2022, p. 2 (trad. mia).

il lavoro con le sue richieste, mentre lei credeva di ricordare benissimo di essere rimasta immobile e aderente al suo ruolo: qui si potrebbe addirittura parlare di *victim blaming*, ovvero dello spostamento della colpa sulla vittima. Un fenomeno tuttora frequente quando si parla ad esempio di abusi domestici o di processi per violenza sessuale, fortemente radicato nella cultura dello stupro e volto a difendere i e le carnefici qualora le vittime siano identità marginalizzate.

L'ultimo episodio chiude il film con l'amaro spaccato della vita di una coppia di braccianti della Valle Latina. Sebbene i due consorti condividano la stessa casa, gli stessi campi e gli stessi figli da mantenere, le responsabilità tra di loro non sono equamente distribuite: se la giornata della donna inizia alle prime luci dell'alba e si svolge senza sosta tra le faccende domestiche, l'accudimento della prole, il lavoro in campagna e le numerose commissioni quotidiane, quella del marito comincia a mezzogiorno suonato e si trascina tra l'osteria e le passeggiate con gli amici, evitando accuratamente qualsiasi opportunità di lavoro che gli venga offerta. Quando rientra a casa la sera, barcollante per il troppo vino, si lamenta con la moglie perché non ha le circonferenze di Sophia Loren e non lo accoglie con passione, per poi costringerla con la violenza a un amplesso indesiderato.

Il rapporto tra i due è fortemente sbilanciato a vantaggio dell'uomo, mentre la donna, in virtù della sua identità, è schiava del focolare, del letto, della maternità e della terra, e non ha diritto nemmeno a un ringraziamento; dovrebbe anzi, secondo il marito-padrone, smettere di ingrassare e vestirsi in modo da apparire più snella, secondo il proverbio "La femmina vestita dev'essere una fronda, spogliata dev'essere tonda". Una condizione di miseria fisica ed emotiva che ricorda da vicino quella di Amalia Finocchiaro in *Mimì metallurgico*, sformata dalle continue gravidanze e di conseguenza trascurata dal consorte.

Le storie raccontate in *Questa volta parliamo di uomini* presentano situazioni relazionali chiaramente esagerate, delle spaventose caricature che riescono però a mettere in luce le differenze tra i sessi e quello che secondo la regista è tra i peggiori difetti degli uomini: la mancanza di riguardo verso le donne, "figlia della comoda posizione di superiorità dell'uomo"⁶⁴ e supportata dalla pazienza a cui sono state educate fin da bambine le loro parenti e consorti, nonché da un sistema patriarcale che ha inondato gli appartenenti al genere maschile di privilegi e di dannosi standard performativi necessari a confermare la propria virilità. La Wertmüller non vuole per forza parlar male degli uomini, ma li mostra attraverso i rapporti con le loro compagne, alle quali si mostrano nella loro veste peggiore, "moralmente nudi": il titolo

⁶⁴ Maffei, Maria, *Questa volta parliamo di uomini*, in "Noi Donne", 6 marzo 1965, p. 23.

originale del film avrebbe dovuto essere *Ah! Che adorabile bestiacca è l'uomo*, a esprimere lo scherzoso atteggiamento di critica che la regista dichiarava di avere verso gli appartenenti al genere maschile. Al tempo stesso invitava gli uomini a difendere la loro posizione di privilegio tramite la gentilezza e la galanteria, e le donne a non mascolinizzarsi troppo attraverso il lavoro, per non trovarsi pentite come le loro sorelle nordamericane: ancora lontana dal contemplare una vera uguaglianza e un trattamento della persona che prescindesse dal sesso di appartenenza, la Wertmüller credeva fermamente che le differenze caratteriali e attitudinali fossero determinate dalla biologia e non dall'istruzione ricevuta, auspicando un futuro in cui le qualità femminili e maschili potessero incastrarsi senza annullarsi, interagendo nel mutuo interesse.⁶⁵

Mario Vicini fece un interessante confronto con un altro film uscito l'anno seguente, *How to murder your wife* (1965), diretto da Richard Quinn con protagonisti Jack Lemmon e la nostrana Virna Lisi, al suo debutto hollywoodiano. Paragonato alla pellicola americana, che sporgeva una bonaria e paradossale denuncia del potere che le donne avevano ottenuto nella società statunitense e soprattutto nella vita quotidiana, il lavoro della Wertmüller è ritenuto assai più serio e importante, “nonostante le apparenze che sono quelle della farsa con qualche puntatina verso il macabro”: dietro la volontà di far ridere il pubblico si intravede quella di svolgere un discorso sui rapporti tra i sessi, in termini volutamente irrealistici “ma a loro modo indicativi di una situazione concreta e indiscutibilmente seria”.⁶⁶

2.3 I nostri mariti in crisi d'identità

La volontà di denunciare una condizione di disparità tra i sessi porta Lina Wertmüller a mostrare nel suo film delle dinamiche aderenti al rigido binarismo e alla codipendenza in cui sono cementati i rapporti di genere, i quali si determinano quasi esclusivamente per contrasto o per complementarità. In tal senso *Questa volta parliamo di uomini* si inserisce, anche se non con le medesime intenzioni, nella corrente di quei film a episodi che ruotano intorno ai temi della coppia e della sessualità.⁶⁷ questioni in cui le identità femminili e quelle maschili sono coinvolte

⁶⁵ Ibidem, p. 24.

⁶⁶ Vicini, Mario, *Petronille e califfi*, Noi Donne, XXI, n. 14, 3 aprile 1965.

⁶⁷ Alice Autelitano cita come esempio una serie di titoli, tra cui *Gli italiani e le donne* (1962), *La donna degli altri è sempre più bella* (1963), *La donna è una cosa meravigliosa* (1963), *Queste pazze, pazze donne* (1964), *Se permettete parliamo di donne* (1964), *La mia signora* (1964), *Le tardone* (1964), *L'idea fissa* (1964), *Le bambole* (1965), *Le fate* (1966), *Le streghe* (1967). In Autelitano, Alice, *Bambole, fate, streghe e signore: la donna nel film a episodi italiano degli anni Sessanta*, pp. 248-249.

in pari misura, ma in cui i protagonisti, ovvero coloro che direzionano il corso delle vicende con l'imposizione della loro volontà, sono sempre uomini. Laddove la situazione sia regolata o stravolta dall'agire di una donna, invece, quest'ultima non può che assumere "i connotati della deviante",⁶⁸ di un essere disumano etichettabile come strega o chimera, sopprimibile a causa della sua riluttanza a rientrare in un ruolo deciso per lei da altri.

Un caso lampante di ribaltamento dei ruoli nella coppia è l'episodio *Il marito di Roberta* – ovvero *Un matrimonio difficile*, per la regia di Luigi Filippo D'Amico nel film *I nostri mariti* (1966), con protagoniste Nicoletta Macchiavelli e Alberto Sordi nei panni di Roberta e Giovanni. I due seguono le tappe canoniche del corteggiamento, iniziato quando Giovanni si innamora perdutamente di Roberta vedendola recitare al teatrino parrocchiale in abiti da soldato, ma la loro storia d'amore si discosta dalla norma già dal principio: anziché accettare un anello di diamanti per il fidanzamento, lei chiede che le venga regalata una moto Guzzi 250, con grande sbigottimento dell'uomo. Dopo un anno di relazione trascorso nella più totale castità i due si sposano e le stranezze si ripresentano: Giovanni torna dalla luna di miele a Venezia con il volto graffiato e il morale a terra, balbettando scuse di fronte alle domande dei parenti, e la convivenza dei neo sposi ha inizio in due camere separate. A nulla valgono le suppliche del marito e l'insistente bussare alla porta chiusa della donna: la coppia trascorre i primi mesi di matrimonio in bianco poiché Roberta si ribella ferocemente alla "sottomissione coniugale", provocando il deperimento fisico di Giovanni e, in una reazione a catena inarrestabile, il suo licenziamento. Il rifiuto della donna castra doppiamente il marito, a cui è stata negata l'intimità sessuale e guastata la carriera lavorativa, espressioni fisiche e sociali della virilità canonica, senza le quali egli si sente perduto e privato della dignità. Parallelamente Roberta accetta un impiego come rappresentante di vini, guida la sua automobile e si configura come apportatrice dei beni materiali, mentre Giovanni è confinato alla castità forzata e ai fornelli, in quel ruolo di paziente domestica che avrebbe dovuto essere della donna se tutto si fosse svolto secondo i ruoli socialmente prescritti. La logica familiare tradizionale viene smantellata tramite la femminilizzazione dell'uomo – qui utilizzata con intenzioni comiche e demistificatorie – in un ristabilimento della divisione sessuale secondo l'inflessibile schema binario.⁶⁹ Nella "commedia del boom" la cucina, dominio femminile per eccellenza, è luogo di situazioni

⁶⁸ Grazzini, Giovanni, *Eva dopo Eva. La donna nel cinema italiano dagli anni Sessanta a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. X.

⁶⁹ Autelitano, Alice, *Bambole, fate, streghe e signore: la donna nel film a episodi italiano degli anni Sessanta*, p. 250.

paradossali volte ad enfatizzare il cambiamento di coscienza nella divisione dei ruoli e nella genderizzazione degli spazi tramite la destabilizzazione del familiare: si può osservare tale tòpos narrativo in diversi film del genere, tra cui *I Cuori Infranti* (1963), *Il maestro di Vigevano* (1963), *Vedo Nudo* (1969) e, per l'appunto, *I nostri mariti*. In un'acuta analisi di tale ambito domestico nel cinema italiano, Natalie Fullwood nota che queste commedie, anziché avvalersi della cucina come sfondo sul quale tessere trame all'insegna della tradizione e della continuità, la pongono al centro dell'attenzione al fine di esplorare il disagio creato alle famiglie da donne che sconfinano oltre gli spazi tradizionalmente loro assegnati, lasciando i mariti tra i tegami e i ricettari.⁷⁰

La riaffermazione del potere maritale di Giovanni, o almeno il suo tentativo, si traduce in maldestri appelli al diritto coniugale e alle differenze di genere e, di fronte all'indifferenza della moglie, anche in violenza fisica, a seguito della quale Roberta chiama la polizia e se ne va di casa con indosso cappello e soprabito maschili. La spiegazione del suo rifiuto a incarnare lo stereotipo della casalinga diligente e a seguire gli istinti tipici di una donna eterosessuale giunge da un medico che l'ha visitata durante il ricovero per esaurimento nervoso: Roberta non si sente donna perché non lo è mai stata, e mai potrà esserlo. In ospedale esprime l'intenzione di sottoporsi a un intervento di transizione di genere per poter vivere come un uomo e come tale essere riconosciuta, con l'entusiasmo delle parenti che ne difendono la volontà dall'intromissione del marito affermando in coro: "Tutte vogliamo diventare uomo, tutte!". Già lungi dall'aderire ai canoni di bellezza femminili socialmente accettati, la madre e le zie di Roberta riconoscono l'ingratitude dei ruoli che in quanto donne sono chiamate a ricoprire, dei privilegi di cui godono gli uomini all'interno della società e della dittatura dello sguardo maschile sui loro corpi. A quest'ultima viene fatto un breve accenno quando Giovanni rimprovera una zia per non essersi tagliata i baffi, nonostante lui le abbia regalato un rasoio elettrico per suggerirle di essere più presentabile in pubblico: inutile dire che il suo commento viene seccamente cestinato dalla signora, che non ha la minima intenzione di cambiare le proprie abitudini e il proprio aspetto per compiacerlo.

L'opposizione radicale di Roberta a un destino preconfezionato si conclude con il suo arruolamento nell'esercito con un'identità maschile legalmente riconosciuta, una decisione alla quale corrisponde l'annullamento del matrimonio con Giovanni e la conseguente disperazione di lui, che rischia il linciaggio della folla quando tenta di raggiungere colui che ormai è un

⁷⁰ Fullwood, Natalie, *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, 2015, p. 182.

militare a tutti gli effetti per abbracciarlo e baciarlo. L'episodio è, in conclusione, una rappresentazione parodistica dell'esperienza di transizione dal femminile al maschile, in cui l'intervento chirurgico di riassegnazione sessuale è interpretato come una risposta estrema, e dunque comica, al sempre più anacronistico ordine di tornare in cucina. La scena finale, in cui Giovanni viene caricato sulla jeep della polizia dopo aver tentato di molestare la sua ex moglie, richiama nuovamente lo spazio casalingo oggetto della contesa coniugale attraverso una *réclame* al centro della strada, su cui campeggia la scritta: "Le migliori cucine". L'inclusione del mondo della pubblicità rimanda alla pervasività delle immagini multimediali che circolavano all'epoca, fortemente stereotipate e concentrate sulla figura femminile del perfetto "angelo del focolare":⁷¹ quanto di più lontano da Alberto Sordi in grembiule che assaggia la minestra mentre la moglie lavoratrice domanda la sua cena a gran voce, rivestendo perfettamente il ruolo del capofamiglia.

Il processo di devirilizzazione viene spietatamente rimesso in moto anche nel secondo episodio del film, *Il marito di Olga – ovvero Il complesso di Angelotto*, diretto da Luigi Zampa. La vittima di turno è Ottavio Pelagatta, impiegato presso la curia di Bergamo, che ha convolato a nozze con la fidanzata Olga una volta saputo della fortuna che ella avrebbe ereditato da un'anziana zia. Come da manuale nelle storie in cui è presente un testamento, quando la signora passa a miglior vita emerge una particolare clausola: i due giovani sposi potranno vedersi intestare i beni solo quando metteranno al mondo un figlio, ed entro un anno per evitare che il patrimonio venga devoluto alla Chiesa. La pressione imposta sulla coppia affinché si dedichi all'atto della procreazione per preservare le ricchezze all'interno della famiglia risulta deleteria per la salute fisica e mentale di Ottavio, al quale riesce impossibile avere rapporti con la moglie. La sua impotenza unita all'avvicinarsi del termine indicato nella clausola spinge la donna a corteggiare un collega del marito, tale ragionier Manzi, per poter rimanere incinta nei tempi previsti con il tacito consenso del consorte e dei parenti stretti.

Ottavio viene privato della sua personalità e temporaneamente sostituito nella relazione con Olga per fini unicamente pratici: la validità del suo essere uomo viene valutata in base alla sua performance sessuale, di pari passo con la sua fertilità, in una logica di capitalizzazione dell'eros che spoglia il rapporto tra i coniugi di ogni sentimento e li rende soggetti di un arido contratto economico. L'attività sessuale legittimata nel matrimonio assume i connotati di un'attività destinata al profitto, come il lavoro normalmente svolto nella sfera pubblica, e nel

⁷¹ Fullwood, Natalie, *Cinema, Gender, and Everyday Space. Comedy, Italian Style*, p. 187.

momento in cui non vi si adempie si è disposti a minare il vincolo di fedeltà alla base della coppia monogama e sposata, mettendo in discussione le fondamenta della famiglia borghese in nome del capitale, avvalendosi di uno spesso drappo di ipocrisia come protezione. L'atto generativo viene asservito al mantenimento della ricchezza a discapito della coppia stessa, nell'ottica materialistica del mercato matrimoniale, che tramite l'istituzione della dote – in questa vicenda sostituita da una considerevole eredità - ha reso le donne il tramite preferenziale di circolazione del patrimonio.⁷² Decidendo di sposarsi, Olga e Ottavio aderiscono alla sistemazione giuridico-monogamica dettata dalla necessità di una regolazione definita degli status personali e dei regimi patrimoniali: un modello sociale adottato dalla civiltà borghese moderna di pari passo con il riconoscimento del carattere consensuale e reciproco dell'eros e quindi della sua incoercibilità, una tendenza che entrando fortemente in contrasto con la prima accelera la crisi della famiglia a base monogamica.⁷³ Ne *Il marito di Olga* viene mossa un'evidente critica all'economizzazione dell'eros nella coppia, al mito della performatività perpetua che ha invaso persino la sfera privata ai fini dell'arricchimento, riducendo le parti in causa a corpi produttivi e direzionando anche le loro scelte intime verso l'obiettivo del benessere materiale.

Di fronte a simili storie sorge spontaneo interrogarsi sulle motivazioni che sorreggono il vincolo nuziale, ponendolo tra i pilastri irrinunciabili della società moderna: è ormai chiaro a molti che il matrimonio, formalizzazione della coppia monogama inserita nella società civile, è giunto a uno stallo. Il suo istituto finisce spesso per fare violenza alla natura stessa degli affetti umani e delle persone implicate, basandosi su convenzioni sociali, religiose e di genere raramente messe in discussione e sulla necessità di salvaguardare il nome delle famiglie, la tradizione e l'integrità dei patrimoni a discapito delle singole identità, sacrificate a un disegno più grande. La quotidianità coniugale e familiare prosegue grazie all'insabbiamento di tali domande che la commedia contribuisce invece a disseppellire, scoprendo i meccanismi che permettono la sopravvivenza di queste istituzioni, le loro falle intrinseche e la loro deperibilità di fronte all'inarrestabile evoluzione sociale.

⁷² Buonanno, Milly (a cura di), *Le funzioni sociali del matrimonio: modelli e regole della scelta del coniuge dal XIV al XX secolo*, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 18-19.

⁷³ Cerroni, Umberto, *Il rapporto uomo-donna nella civiltà borghese*, Editori Riuniti, Roma, 1976, pp. 114-115.

3. Il matrimonio come unica legittimazione della coppia e traguardo personale

3.1 *L'ape regina, o una moderna storia di cannibalismo*

Tra gli autori che hanno indagato assiduamente i labili equilibri dell'istituzione matrimoniale e della coppia spicca, per precisione glaciale dell'analisi e tragico umorismo, Marco Ferreri. Il tema caratterizza la sua produzione da quando realizzò un breve episodio sull'infedeltà coniugale per l'opera collettiva *Le italiane e l'amore* (1962): un interessante documento d'epoca tratto dal saggio di Gabriella Parca *Le italiane si confessano*, una raccolta di testimonianze femminili inviate alle rubriche dei giornali per mezzo posta la cui trasposizione cinematografica venne supervisionata da Cesare Zavattini. Il focus di Ferreri era inizialmente fissato sull'interruzione volontaria di gravidanza, ma Zavattini bocciò l'idea sul nascere, contestando un atteggiamento presumibilmente reazionario del regista al riguardo e obbligandolo a dedicarsi a un argomento dai risvolti meno controversi. Da quel momento si aprì una nuova fase di ricerca per Ferreri, che iniziò a concentrarsi in maniera sempre più assidua sui fragili meccanismi interni alla coppia.⁷⁴

L'anno successivo Ferreri gira *Una storia moderna. L'ape regina* (1963), scritto con Rafael Azcona e ispirato a *La moglie a cavallo*, atto unico di Goffredo Parise ambientato nell'Italia del dopoguerra, con la sua rincorsa al benessere e i valori democristiani imperanti. Il film, dal doppio titolo imposto dalla censura,⁷⁵ è una storia apertamente paradossale in cui sono condensati i problemi più frequenti della vita di coppia affiancati ai nodi deboli di una borghesia in crisi, protetta ancora per poco da un sistema di istituzioni "intoccabili" e da una vernice di ostentata serenità e perbenismo.⁷⁶ Vengono ripercorsi i tratti salienti della società italiana degli anni Sessanta, con brevi ma esaustivi spaccati sulla vita dei personaggi in quel di Roma: dalla

⁷⁴ Scandola, Alberto, *Marco Ferreri*, Il Castoro, 2004, pp. 45-47.

⁷⁵ In origine il titolo avrebbe dovuto essere soltanto *L'ape regina*, ma il film non piacque alla censura, che lo considerò contrario al buon costume e osceno nella sua impostazione, bloccandone la distribuzione per sei mesi e concedendone l'uscita solo dopo numerosi tagli ai dialoghi e a scene ritenute troppo esplicite nei richiami all'eros e alla morte. Venne imposta una dichiarazione nei titoli di testa a spiegare che la causa delle devianze comportamentali mostrate nel film era un qualunque concetto di "modernità": usando sfacciate iperboli che non insospettirono minimamente i censori, Ferreri garantì la sua aderenza "ai solidi e immutabili principi della morale e della religione" e l'intenzione di colpire soltanto le "deviazioni" dai più sani principi, determinate da una cattiva interpretazione degli stessi, mostrando "una vita matrimoniale deviata da una volgare ed egoistica concezione del piacere e da un formalismo bigotto". La pellicola venne quindi lasciata libera di circolare, appena coperta da un velo di menzogna facilmente sollevabile. Grande, Maurizio, *Marco Ferreri*, La Nuova Italia, 1975, pp. 29-30.

⁷⁶ Grande, Maurizio, *Marco Ferreri*, p. 30.

vita gaia dello scapolo di successo alla cultura del lavoro come pratica sana, dal beato isolamento della famiglia cattolica di ceto medio-alto al valore della verginità, dalle spose in bianco agli scritti ecclesiastici che legittimano la sopraffazione del congiunto o della congiunta nell'intimità, dall'elogio della modestia femminile alle cripte unificate dopo un matrimonio. Una cronaca della vita di ogni giorno che diviene "epica degradata del nero quotidiano, documento di un'esagerazione o deformazione o iperbolico parossismo esistenziale":⁷⁷ la realtà comune, caricata e forzata, si mostra decifrabile proprio nelle sue aberrazioni.⁷⁸ L'anatema censorio prende di mira *L'ape regina* per il suo contenuto ideologico, per le allusioni in chiave grottesca a quella che gli stessi commissari ministeriali hanno definito "la concezione normale della vita coniugale".⁷⁹

I protagonisti di questa storia nera all'ombra di San Pietro hanno i volti di Ugo Tognazzi e Marina Vlady: i loro corpi dalle energie opposte e represses si muovono in "una situazione di apparente normalità che all'improvviso precipita nell'orrore", portando a galla le patologie latenti della realtà contemporanea,⁸⁰ in cui le regole civili portano i soggetti all'arretramento nel mondo animale.⁸¹ Nonostante le spiccate tinte grottesche e l'acido umore negativo che non sembra consentire aperture costruttive o consolatorie, il film rientra ancora a far parte della famiglia della commedia all'italiana, configurandosi come un'amara riflessione sulla vita condivisa e sul vivere secondo dei canoni "prestabiliti ed esclusivi, terrorizzanti e terroristici".⁸²

Alfonso è un venditore di automobili sulla quarantina, brillante e di successo, che sta abbandonando le libertà della vita da scapolo per sposarsi con Regina, ragazza di buona educazione cresciuta in una famiglia votata ai più rigidi precetti religiosi e morali. I loro mondi si incontrano grazie all'intercessione di padre Mariano, confessore della famiglia di Regina e amico di gioventù di Alfonso: i due fidanzati non si conoscono in profondità e hanno condiviso pochi momenti insieme, per la maggior parte trascorsi sotto lo sguardo mutilante dei parenti di lei e in situazioni caste, inibite da una inalterabile formalità comportamentale. Il matrimonio dovrebbe costituire per entrambi un punto di arrivo e l'inizio di una vita felice insieme, ma rappresenta invece la morte per Alfonso, che traslerà dall'alcova nuziale al letto di morte in

⁷⁷ Grande, Maurizio, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, 1986, p. 183.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Articolo senza segnaturo, *Le scene incriminate del film "Ape regina"*, in "La Stampa", 31 gennaio 1963, p. 8.

⁸⁰ Grande, Maurizio, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, p. 179.

⁸¹ Masoni, Tullio, *Marco Ferreri*, Gremese Editore, 1998, p. 32.

⁸² Grande, Maurizio, *Marco Ferreri*, pp. 35-37.

men che non si dica, prosciugato dalla voracità sessuale di Regina e dal suo prepotente desiderio di maternità.

Snodandosi tra la vita e la morte perpetuamente accostate in metafore comunicanti, *Una storia moderna. L'ape regina* esplora l'ambito della coppia e dei problemi che infestano la vita a due, compresi il consesso familiare, l'istituzione del matrimonio e le ideologie a esso correlate tramite l'esposizione a tratti impietosa dell'ambiente e dei costumi a cui aderiscono. Tale indagine porta alla luce questioni più scabrose, come la violenza intrinseca dei rapporti personali accentuata dai problemi dei singoli componenti della coppia, prevalenti sugli aspetti morali dell'istituto matrimoniale: la critica germoglia dalle questioni private per poi diramarsi verso l'esterno, coinvolgendo "i valori reali e quelli posticci dell'esistenza e della sua organizzazione in un sistema rigido".⁸³

L'asfissiante ambiente domestico descritto nel film subisce le conseguenze della satira deturpante di Ferreri, e la famiglia piccolo borghese e bigotta da cui proviene Regina sembra non trovare posto nella realtà concreta, rimanendo "irreale e fissata in un tempo astratto e lontano" secondo opinioni coeve.⁸⁴ Cionondimeno rimane il riconoscimento della critica alle leggi, alla morale e ai costumi allora correnti che hanno permesso a Regina di pretendere la maternità con tutti i mezzi possibili e ad Alfonso di spegnersi nell'indifferenza collettiva, in ciò che avrebbe dovuto essere la vita conforme di una donna e di un uomo sposati: la polemica a quel modo di pensare e di agire che non aveva portato buoni risultati fino ad allora è stata perseguita attraverso immagini tutt'altro che rosee, scatenando la disapprovazione del pubblico più moralista e composto con il loro fine "di scuotere lo spettatore, di mostrargli fino in fondo una realtà che appare fin troppo vera sulle cronache dei giornali, e indignarlo e spingerlo alla interna ribellione".⁸⁵

Tra le varie critiche sociali mosse da Ferreri vi è la questione del disciplinamento del corpo femminile dominato dal mito della verginità, che a sua volta imbriglia gli istinti della coppia eterosessuale, in cui gli individui possono sentirsi liberi dal punto di vista fisico solo dopo essere stati giuridicamente incatenati l'uno all'altra tramite promessa reciproca. Seguono la pressione sociale alla genitorialità come atto funzionale al mantenimento dello status-quo e non come vocazione condivisa dalle persone coinvolte; il sessismo imperante nella famiglia borghese e l'intolleranza tra i e le parenti di generi opposti; l'ingerenza delle istituzioni, soprattutto quelle

⁸³ Ivi, p. 29.

⁸⁴ Articolo senza segnatura, *Lazzi in sacrestia*, in "ABC", Anno III, n. 45, 4 novembre 1962, p. 34.

⁸⁵ Duccheroni, Maria, *Films scandalosi*, in "Noi donne", Anno XVIII, n. 33, 24 agosto 1963, p. 18.

ecclesiastiche, nella famiglia e nella coppia; infine il sacrificio estremo dell'individuo all'altare del dovere coniugale e della procreazione.

La serietà di una donna è misurata con il metro da sarta dalle soggettività maschili o autorevoli nel film: in spiaggia sia Regina che Alfonso elogiano la modestia e la praticità del costume intero di lei paragonato al bikini di una ragazza impunemente chiamata "la cavallona" da Alfonso, come a indicare, in un'ottica specista, un corpo sfruttabile, spogliato non per libertà ma per mero esibizionismo – motivazione, quest'ultima, comunque legittima e non giudicabile. Regina invece viene trattata con riguardo immenso dal futuro marito ed ex donnaiolo, proprio in virtù della sua ostentata modestia: quando lui si intrufola nella stanza in cui lei si sta spogliando dopo il pomeriggio al mare la rassicura sulle sue intenzioni, e al suo sguardo tenero e riverente lei risponde:

“Devi avere pazienza. Non è un calcolo, né un pregiudizio borghese, ma... è un dono che farò solo all'uomo a cui vorrò bene. Un dono meraviglioso. E se tu un giorno diventi mio marito, mi ringrazierai di oggi. È l'unico dono che ti posso fare”.

Una dichiarazione che secondo certi standard sarebbe volta a elevare moralmente Regina, e che invece la riduce a un bene considerato ancora prezioso poiché sigillato, tramite la glorificazione della verginità, di una caratteristica fisica che acquista rilevanza solo in un corpo femminile fino a diventarne l'unico valore meritevole di attenzione quando si tratta di giudicare il buon senso, l'educazione, l'affidabilità e la fermezza di una donna, specialmente quando si immette nel mercato matrimoniale. Una volta che la verginità femminile è stata utilizzata come valuta di scambio nella trattativa matrimoniale, la moglie diventa bene di consumo all'interno dei rigidi confini famigliari, ossia una “proprietà privata esclusa da transazioni”.⁸⁶

Cresciuta tra vedove devote, preti nel salotto di casa e processioni in cui le bambine domandavano la grazia di un bravo marito, Regina è stata plasmata secondo le virtù della pudicizia e del riserbo, utili a preservarne l'immagine di ragazza di buona provenienza e a incatenarne gli istinti amorosi fino al momento della prima notte di nozze. Anche nella vita coniugale ci si aspetta la continenza da parte femminile: emblematica la ruvida vestaglia da notte appartenuta alla nonna, con la scritta ricamata “Non lo fo' per piacer mio ma per dar piacere a Dio”, mostrata con orgoglio ad Alfonso. Il desiderio della donna scompare dal

⁸⁶ Günsberg, Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, Palgrave Macmillan UK, 2004, p. 85.

discorso, il piacere viene dissipato e ciò che rimane di tangibile è accolto solo in funzione generatrice e non nella sua forma spontanea.

Nel caso estremizzato di Regina le tendenze fino ad allora frenate si sfogano con un'intensità insostenibile per il non più giovane marito, tanto che questi, incapace di instaurare un dialogo aperto con la moglie e limitato dalle convenzioni che impongono la perpetua prestanza maschile, si rivolge a padre Mariano in cerca di consigli. Dopo essersi avvalso delle autorevoli parole di Sant'Alfonso di Liguori, che scrisse: "Il coniuge non può e non deve sottrarsi al desiderio legittimo, anzi santo, dell'altro coniuge", il sacerdote decreta che la soluzione si troverebbe nel concepimento del primogenito, così la coppia si rinsalderebbe e si avrebbe il passaggio da *sposa-amante*, a *sposa-madre* e infine a *sposa-sorella*, in un atto generativo che porterebbe alla purificazione della carne dal desiderio, visto come strumentale sia alla continuazione della specie, che all'ammansimento dei consorti.

Secondo il sociologo canadese Ernest W. Burgess, tra i primi studiosi a svolgere ricerche sulla famiglia utilizzando la prospettiva dell'interazionismo simbolico, entità come la Chiesa, lo Stato e simili eserciterebbero una forte pressione sulla famiglia, in quanto gruppo sociale permeabile alla realtà esterna e la cui struttura, i ruoli interni e le funzioni assunte dai suoi membri dipendono anche dai fattori istituzionali.⁸⁷ Nel dialogo consumato sommessamente tra Alfonso e padre Mariano si nota come i precetti religiosi interferiscano pesantemente con la sfera intima dei fedeli, influenzando le interazioni tra di essi e cementando abitudini precise e conformate tramite il richiamo al senso del dovere e della colpa.

La pressione alla genitorialità per equilibrare il rapporto di coppia è presente anche nel secondo episodio de *I nostri mariti*, di cui si è parlato nel capitolo precedente: se ne *Il marito di Olga* era perseguita in funzione patrimoniale, ne *L'ape regina* essa è raccomandata allo scopo di mondanare la coppia dagli istinti amorosi, ma sempre e comunque in un'ottica di capitalizzazione dell'eros, per sua natura invece fluido e incontenibile. La concezione egoistica del piacere alimenta la violenza dei rapporti come quello tra Alfonso e Regina, in cui la sessualità devia dalla sua naturalezza e viene vissuta in senso performativo-dimostrativo, in quanto dovere imposto dalle consuetudini coniugali e non scaturita dalla volontà cosciente e consensuale dei soggetti coinvolti. L'ultima salvaguardia della coppia sposata è il diventare genitori, un atto spartiacque, freno e collante supremo degli affetti: almeno finché morte non intervenga a separarli.

⁸⁷ Burgess, Ernest Watson, "The family as a unity of interacting personalities", *The family*, Vol. VII, N. 1, March 1926, pp. 3-9.

In questa “storia moderna” vengono esposti l’isolamento e l’infelicità presenti in un rapporto a due esteriormente insospettabile, poiché contrassegnato da amore, cortesia e maniere signorili proprie di una rete di rapporti familiari che soffoca Alfonso tanto più lo inonda di attenzioni e cure, mascherando l’aggressività sessista con modi scherzosi e affettata complicità. Alfonso è succube della sua visione della moglie, del “soffice e insinuante cannibalismo dell’amore, della violenza della vita a due, della coppia”,⁸⁸ tanto più inerme e assuefatto quanto più si cala “negli interstizi caldi dell’erotismo coniugale”.⁸⁹ Il film è stato definito “amara parodia di un accanimento procreativo egoistico”⁹⁰, con Ferreri che si è reso precursore di futuristiche fantasie di autonomia procreativa nel disegnare “un atteggiamento generativo produttivistico ed una programmatica distruzione del maschio”.⁹¹ Nel cinema di Marco Ferreri l’impotenza del maschio italiano si fa progressivamente da parte, incalzata da “un’ossessione procreativa che acquisisce i contorni di un’esasperata dimensione grottesca”.⁹² ecco dunque che l’immagine vitale della giovane donna in un contesto balneare perde la sua vena vitalistica e assume “i contorni di una visione idilliaca quanto illusoria destinato a trasformarsi in un appetito sessuale, ciecamente finalizzato alla procreazione”⁹³, in grado di condurre alla morte per sfinimento la controparte maschile.

Gli ardori indomabili di Regina si congelano di colpo nell’istante in cui si accorge della gravidanza in corso: mentre le zie comunicano ad Alfonso la lieta novella, la futura madre – un’Annunciazione algida e muta che non smette di lavorare a maglia nemmeno di fronte all’emozione dei suoi parenti più prossimi – lo osserva come un fuco che abbia esaurito il suo compito, al quale non ha più niente da chiedere dopo il volo nuziale. Nei mesi seguenti Regina diviene sempre più radiosa, florida e distaccata, e respinge con una gentilezza tagliente ogni domanda, tenerezza o richiesta di attenzioni del marito: la sua carnalità si è rivolta verso l’interno, votata a una maternità a cui non vuole sottrarre energie. L’unica volta in cui si apre all’intimità da gravida lo fa senza slancio, smossa dall’adorazione che le viene manifestata, in una mansione fuori città in cui Alfonso sta cercando di riacquistare la salute: l’uomo viene riportato a Roma in ambulanza dopo aver giaciuto con la moglie, collassato per mancanza di forze. Ogni interazione con Regina spinge Alfonso verso il baratro, la cui oscurità era già stata

⁸⁸ Grande, Maurizio, *Marco Ferreri*, p. 30.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Cattorini, Paolo, *Bioetica e cinema. Racconti di malattia e dilemmi morali*, FrancoAngeli, 2006, p. 216

⁹¹ Ibidem.

⁹² Uva, Christian, Parigi, Stefania, Zagarrìo, Vito, *Cinema e identità italiana*, Università degli Studi Roma Tre, 2019, p. 760.

⁹³ Ibidem.

preannunciata dal fantoccio della Triste Mietitrice che aveva assistito al primo incontro coniugale degli sposi su un mucchio di foglie di pannocchie essiccate.

Mentre Alfonso deperisce in uno stanzino separato con la sola compagnia di un cagnolino e di alcune immagini di santi, Regina lo soppianta anche dal punto di vista dell'approvvigionamento economico, gestendo da casa i resoconti della concessionaria con l'aiuto di un collega del marito. Non sembra preoccuparsi, se non superficialmente, dello stato di salute del consorte, ormai ridotto a un'ombra sofferente in un angolo remoto della casa: la sua espressione gelida e serafica non muta nemmeno quando regge il suo neonato al di sopra del fonte battesimale, poco dopo il funerale di Alfonso.

La vita nuova ha condotto il vecchio alla morte, in un crudele ricalco del ciclo vitale delle api mellifere, avveratosi in un contesto umano per via dei rigidi dettami a cui sono sottoposte le relazioni tra gli individui: già mostruosi e contronatura di per sé, tali precetti hanno avuto bisogno di una leggerissima spinta per poter dare il via alla commedia del ribaltamento, in cui la Morte ha indossato il velo da sposa e l'altare dell'amore si è trasferito al cimitero.

Questa amara parabola sui "rapporti predatorii"⁹⁴ che talvolta si instaurano nell'ambito sicuro e confortante della coppia è riuscita a far unire lo Stato italiano e la Chiesa cattolica in una denuncia radicale, in una storica alleanza che raramente viene testimoniata.⁹⁵ La commedia venne rilasciata dai catenacci moralisti solo in seguito all'inserimento dell'accomodante introduzione di cui si è già accennato, rappresentando uno scomodo paradosso negli anni del boom, scossi da improvvise aperture di costume⁹⁶ nonché dal sopraggiungere del senso di isolamento individuale. Le strutture dell'esclusione sociale ed esistenziale verranno richiamate da Ferreri nei successivi *La donna scimmia* e *Il professore*, entrambi del 1964, costituendo quella che Maurizio Grande definisce "la trilogia dell'esclusione".⁹⁷ Ne *L'ape regina* Ferreri scommette sui moduli della commedia, incorporando "il cinismo mortuario assorbito in Spagna, per adattarlo all'aria bassa di una devozione tipicamente italiana" e coniugarlo alla metafora "spuntata dall'humus del realismo".⁹⁸ Il comico che si presenta qui e in altri lavori del regista non ha nulla di canonico, ma si cela nell'ossessiva ritualità del quotidiano, nelle aberrazioni comportamentali e nelle manie segrete come un meccanismo segreto che mantiene la narrazione

⁹⁴ Majore, Ignazio, *Violenza e sessualità*, in "Paese Sera", Anno X, n. 27, 1973.

⁹⁵ Masoni, Tullio, *Marco Ferreri*, p. 31.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Grande, Maurizio, *Marco Ferreri*, p. 37.

⁹⁸ Masoni, Tullio, *Marco Ferreri*, p. 32.

al di qua del confine della tragedia, sfiorandola appena e prendendone solo le tonalità, lasciando pressoché intatte le strutture della commedia.⁹⁹

3.2 *La visita, o l'incompatibilità di certe solitudini.*

Con un funerale e un battesimo tetramente accoppiati Ferreri chiude la sua sferzata all'istituto del matrimonio e alle consuetudini ad esso associate; Alfonso non è riuscito ad avere la vita tranquilla e rispettabile che sperava di ottenere sposandosi e facendola finita con la sua esistenza incostante: si è avviato per il sentiero socialmente raccomandabile ma è uscito di strada poco dopo, consumato dalla violenza coniugale e dalla compiacenza perbenista di chi lo circondava. La cerimonia in chiesa con tutti i crismi, immagine popolare del lieto fine al cinema, ha avuto un macabro e inaspettato seguito.

Un autore che invece sceglie di ribaltare il destino dei suoi personaggi, facendoli rinunciare per il loro bene al classico "...e vissero felici e contenti" originariamente auspicato, è Antonio Pietrangeli, che sempre nel 1963 realizza quella che è ritenuta una delle sue commedie più riuscite.¹⁰⁰ Maestro dello stile medio, egli bersaglia la predatorietà degli uomini rasentando spesso la satira di costume, non giungendovi mai del tutto ma attaccando i suoi obiettivi in maniera indiretta.¹⁰¹ *La visita* è "un film sulla mediocrità"¹⁰² di certe aspettative, di certi tentativi di connessione umana che irrimediabilmente falliscono perché privi di un terreno comune, degli incontri organizzati per interesse premeditato e non per sentimento spontaneo: al pubblico abituato alle norme e alle tappe sociali precostituite, Pietrangeli offre un'alternativa alla rappresentazione standard dei generi, dell'istituzione del matrimonio come lieto fine e dell'immagine delle donne come incomplete qualora non accompagnate da un marito o una famiglia.¹⁰³

Pietrangeli delinea i ritratti convincenti di due persone immiserite dalle loro esistenze solitarie che si incontrano tramite un annuncio sul giornale, seguendo una tensione, forse più pubblicamente imposta che personalmente sentita, al trovare un'anima gemella. Una ricerca che trova un corrispettivo quasi immediato nella nostra epoca, in cui viene perseguita anche

⁹⁹ Grande, Maurizio, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, p. 177.

¹⁰⁰ Giacobelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, 1995, p. 58.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Van Ness, Emma Katherine, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women. Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, Anthem Press, 2020, p. 164.

tramite l'utilizzo di siti di incontri e *dating apps*, evoluzioni digitali delle rubriche cartacee dei cuori solitari,¹⁰⁴ per tentare di ovviare alle mancanze di una società non ancora emancipata dall'eterosessualità compulsiva, che nel suo bagaglio di dogmi include anche la necessità di una relazione sentimentale (anche non etero-orientata, ove tollerato) al fine della validazione dell'individuo.

La protagonista femminile de *La visita* è Pina, una trentaseienne nubile che lavora in un consorzio agricolo della bassa mantovana, “a mezz’aria tra il proletariato contadino e la piccola borghesia provinciale”,¹⁰⁵ assai ben interpretata da Sandra Milo, che inizia una tenera corrispondenza fermo posta con Adolfo, scapolo quarantenne impiegato in una libreria di Roma, la cui grettezza e ambiguità sono rese con precisione da François Périer. Dopo alcune lettere in cui lei mette a nudo la sua sostanziale ingenuità e lui fa sfoggio di una cultura falsa e superficiale, nella più perfetta cortesia che si addice agli scambi tra sconosciuti che si vogliono impressionare a vicenda, i due decidono di incontrarsi a San Benedetto Po, dove Pina vive da sola in una grande casa fuori dal paese. Adolfo è atteso da Pina alla stazione, dove in pochi minuti la civetteria solitaria della donna ha causato le risate di due giovani suore e le sue forme evidenziate dal tailleur aderente gli schiamazzi espliciti di un gruppo di passeggeri: come a richiamare queste ultime attenzioni non richieste lo sguardo di Adolfo, non appena i due salgono in auto, cade lascivamente sulle ginocchia di Pina lasciate scoperte dalla gonna, mentre bada a malapena alle domande cordiali di lei.

La mattinata nel salotto di Pina trascorre tra conversazioni piatte e gentili, senza grandi argomenti di discussione a causa della vita piuttosto ritirata che entrambi conducono: nei momenti in cui la donna si assenta, però, Adolfo manifesta tra sé e sé di non gradire affatto quella casetta da nubile, né la campagna, né gli animali di cui Pina si è circondata per sentire di meno la solitudine. Questa repulsione scatena in lui la rivalsa su ciò che considera gli eccessi della sua ospite – rivalsa che si concretizza nel maltrattamento del pappagallo, del cane e persino dell'innocua tartaruga di Pina, nel minacciare di sbarazzarsi delle campanelle appese alla porta d'ingresso e nello spostare i mobili della casa per immaginarvi al loro posto gli arredi della pensioncina in cui vive a Roma, in un'invasione dello spazio altrui che è sopraffazione e installazione prematura.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ivi, p. 160.

¹⁰⁵ Citazione di Antonio Pietrangeli in Di Giammatteo, Feraldo, *Dizionario del cinema italiano*, Editori Riuniti, Bologna 1995, p. 377.

¹⁰⁶ Ibidem, 166.

I suoi intenti materialistici e la sua intolleranza verso l'ambiente domestico in cui si trova vengono rivelati abbastanza presto, così come il suo razzismo, talmente contrario ai prerequisiti elencati nell'annuncio della donna (che cercava un uomo "buono intelligente sensibile dinamico democratico, carattere allegro, amante casa bambini animali") da risultare comico nel suo essere completamente spiazzante e fuori luogo: alla domanda di Pina che vorrebbe sapere se gli piace il dondolo che tiene in giardino lui risponde che tuttalpiù si affitterebbe "uno schiavo negro" per farsi spingere, causando le risatine imbarazzate di lei, che poi gli chiede se per caso non sia un poco razzista, definizione che lui respinge. Lei gli dice che nel leggere le notizie dell'America segnata dall'apartheid le sale tanta rabbia, mostrando di essere mossa da un'istintiva moralità, da una volontà di difendere dal dolore le persone marginalizzate – un'inclinazione che dimostra anche nel trattamento che riserva a Cucaracha, un ragazzone esuberante con disabilità mentali a cui parla con dolcezza e a cui offre il pranzo tutti i giorni; un'abitudine quest'ultima immancabilmente disprezzata dall'avarissimo Adolfo, che come contrappasso viene talvolta preso a sassate da Cucaracha nel corso della giornata.

Il mezzogiorno, con la sua assenza di ombre e la tavola apparecchiata, svela altre differenze incolmabili tra i due. La generosità campagnola di Pina, così solare nel servire un lauto pranzo casalingo all'invitato, è oscurata dalla voracità di Adolfo, che si ingozza di vino e cibo amorevolmente preparato senza mostrare altra gratitudine che una sonora pacca sul didietro alla padrona di casa a fine pasto, che poi si eclissa delusa e imbarazzata in cucina, un dominio precluso al sordido impiegato abituato a esser servito in trattoria.

Lo spazio domestico della cucina, fortemente caratterizzato in termini di genere, è la cartina di tornasole del benessere economico e del moderno senso pratico di Pina, fiera di essersi potuta permettere il frigorifero ultimo modello con tutto il suo contenuto, le unità verticali integrate, i fornelli e il frullatore nuovo con i suoi guadagni personali: uno squarcio di modernità nordamericana giunta nella campagna lombarda con il boom economico, poco distante dal tavolo ricoperto di tortellini fatti a mano per onorare l'atteso ospite, una convergenza simbolica dell'immagine rassicurante e immota dell'angelo del focolare con quella attraente e scintillante del progresso.¹⁰⁷ L'ambiente domestico come chiave di lettura delle vicende e degli

¹⁰⁷ A un certo livello di lettura, la rappresentazione dello spazio della cucina e del processo di preparazione del cibo nelle commedie all'italiana è funzionale alla reiterazione dei tradizionali ruoli domestici; le attività tipicamente femminili nella cucina si affermano come la norma tramite la loro ripetizione in diverse scene. Quando compaiono, le cucine sono uno sfondo alle interazioni tra personaggi femminili e maschili: mentre si svolgono conversazioni su altri argomenti, la "naturale" divisione del lavoro casalingo è rafforzata dall'immagine della donna che cucina o che apparecchia la tavola, mentre l'uomo è escluso o si auto-esclude dalle mansioni, limitandosi

atteggiamenti dei personaggi che vi transitano viene richiamato anche da una recensione del “Giornale dello Spettacolo” del 1964, in cui si osserva come “la cura e la gustosità dell’arredamento” abbiano “superato di molto i limiti normali di questo particolare apporto alla compiutezza dell’opera, per trasformarsi in elementi interpretativi di primo piano”.¹⁰⁸ Adolfo invidia l’agiatezza che Pina ha raggiunto con il suo lavoro e brama di parteciparvi, approfittando al tempo stesso della sua bravura in cucina e vedendosi già installato tra i comfort di quella casa che pur disprezza.

Adolfo vede la possibilità del matrimonio con Pina come una mera opportunità economica, non come un’unione basata sul reciproco amore e rispetto. Citando Engels, “tale matrimonio di convenienza spesso si traduce nella più volgare prostituzione – talvolta da entrambe le parti”,¹⁰⁹ con la donna nel ruolo di merce di consumo e l’uomo in quello di consumatore, in virtù delle disuguaglianze in ambito di libertà sessuali. Le aspettative sociali per il genere femminile inquadrato nel proprio ruolo sono così limitate a una forma di prostituzione istituzionalizzata nella forma del matrimonio; seguendo queste attese preconfezionate, Pina sollecita la comparsa di un corteggiatore e potenziale partner sciorinando le proprie qualità fisiche e caratteriali, le proprie aspettative matrimoniali e i propri beni nell’annuncio,¹¹⁰ e a quel punto sopraggiunge Adolfo come un acquirente venuto per esaminare la merce di interesse – e la esamina con occhi avidi e tocco impudente, facendo la mano morta sulla scollatura di Pina e proponendole di andare in camera da letto “per conoscersi meglio” ed evitare di rientrare in quella fetta di matrimoni che finiscono male in Italia, una cifra che a suo dire ammonterebbe a “più del trenta per cento”. La donna lo respinge e gli propone di andare a ballare nell’unico ritrovo popolare del paese, una balera all’aperto in cui si radunano tutte le sue conoscenze. Adolfo si mostra volgare e facilmente irritabile di fronte ai giochi camerateschi dei compaesani di Pina, caratterizzandosi come personaggio negativo e indegno anche ai loro occhi: l’impiegato romano non è però un caso di antagonista assoluto, bensì “un prodotto di una precisa situazione sociale ed economica, l’individuo che ha conservato illusioni di superiorità pur essendo una nullità assoluta”.¹¹¹ Pina riesce a trascinarlo via dalla balera prima che tocchi le vette del ridicolo, già

a discorrere con la donna indaffarata o isolandosi nella lettura o nel riposo. Fullwood, Natalie, *Cinema, Gender, and Everyday Space*, Springer, 2015, pp. 168-176.

¹⁰⁸ Marinucci, Vinicio, *Una visita di eccezione*, in “Il Giornale dello Spettacolo”, Anno XX, n. 5, 1° febbraio 1964.

¹⁰⁹ Engels, Friedrich, *The Origin of Family, Private Property, and the State*, in Robert C. Tucker (a cura di), *The Marx-Engels Reader*, W.W. Norton, New York, 1978.

¹¹⁰ Van Ness, Emma Katherine, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women. Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, p. 168.

¹¹¹ Vicini, Mario, *La visita*, in “Noi donne”, Anno XX, n. 4, 25 gennaio 1964.

sfiorate con la sua scarsa tolleranza al vino e agli scherzi, e anche per tenerlo lontano dalla figlia sedicenne della vicina di casa, alla quale ha già fatto delle viscide *avances*.

La possibilità di una concordia tra i due si allontana sempre di più, ma Pina non demorde e prosegue nella sua schietta intraprendenza, aprendosi ad Adolfo e rivelandogli contro ogni convenzione di avere avuto un amante fino a poco prima, con il quale ha deciso di sospendere i rapporti per poter permettere l'arrivo del romano. L'amante in questione è Renato, un camionista con moglie e figli, che intratteneva una relazione con Pina tra un passaggio e l'altro nel mantovano: nei vari flashback di cui è punteggiato il film lo si vede mentre commenta con lei le lettere e le foto ricevute in risposta all'annuncio, nelle uniche scene di autentica tenerezza del racconto. Pur essendo di fatto un marito fedifrago, Renato è il solo personaggio che dimostri un sincero attaccamento per Pina e che desideri il suo benessere, anche se dovesse essere al fianco di un altro uomo: nell'incontro con Adolfo non si abbandona alla gelosia né alla competitività, e anzi sottrae Pina dall'imbarazzo che la convergenza inaspettata dei due uomini in casa sua le ha provocato, mostrandole pazienza e comprensione. In tutto ciò invece Adolfo attesta i suoi pregiudizi misogini mostrandosi sconfortato quando diventa chiaro che Pina non è una donna illibata: ammette subito dopo di avere una relazione saltuaria con una camiciaia di Roma, che non considera però compromettente per la sua figura, in quanto uomo slegato dal valore della verginità prematrimoniale. A quel punto Pina, sentendosi umiliata, discriminata, oggettificata e stanca delle situazioni imbarazzanti che si è trovata a gestire nel corso della giornata, erompe in uno sfogo verbale senza censure su Adolfo, imputandogli tutti i vizi e i guasti morali che ha dimostrato di avere e che non sono sfuggiti al suo sguardo indagatore.¹¹² Adolfo sembra riemerge dai fumi dell'alcol con un barlume di coscienza, ammettendo a occhi bassi tutte le sue storture e riconoscendo la sua sgradevolezza umana, che attribuisce in parte alla vita individualistica che conduce a Roma tra la pensione in cui vive da solo e la trattoria, responsabili del suo inaridimento. Intenerita dalla sua vulnerabilità Pina decide di trascorrere la notte con lui e, per evitare sguardi indiscreti, lo accompagna alla stazione dei treni all'alba, dove prima di salutarsi si promettono di scriversi: la loro corrispondenza assumerà toni ancor più distaccati e sarà destinata a diradarsi fino a perdersi, mentre le loro vite proseguiranno in

¹¹² Ciò di cui Adolfo fa esperienza è una "femminilizzazione del soggetto maschile" tramite i giudizi espressi da Pina: la sua mascolinità è definita per difetto e, secondo Andrea Bini, si reinstallerebbe il meccanismo psicologico tipico del bamboccione di Alberto Sordi, il personaggio dell'uomo-bambino così presente nel cinema del dopoguerra in conseguenza del crollo dell'ego maschile fino a pochi anni prima sorretto dal mito della virilità fascista. Da Bini, Andrea, *Horror Cinema: The Emancipation of Women and Urban Anxiety*, in *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, a cura di Flavia Brizio-Skov, I. B. Tauris, Londra, 2015, p. 82.

direzioni diverse. Si risolve così quell'incontro tra anime incompatibili, descritto "con sottili variazioni psicologiche e impietose notazioni di costume"¹¹³, in principio così colmo di aspettative di cambiamento per entrambe: come si può vedere in altri film di Pietrangeli, la conclusione de *La visita* mette in discussione la convenzione cinematografica del matrimonio come lieto fine,¹¹⁴ una deviazione dalla normalità che però porta più sollievo che sconforto.¹¹⁵

Negli anni Sessanta Pietrangeli è considerato a tutti gli effetti il regista delle donne, una sorta di "George Cukor italiano";¹¹⁶ in tutte le sue commedie ci sono dei personaggi femminili più memorabili di quelli maschili, ma quattro di esse sono autentici ritratti di donne: *Adua e le compagne* (1960), *La Visita*, *La parmigiana* (1963) e *Io la conoscevo bene* (1965). Tra il registro comico e quello drammatico che si contendono la scena e sfumano l'uno nell'altro, le protagoniste si muovono come entità solitarie, "avviate senza troppa convinzione sulla strada dell'anticonformismo, che sfiorano la normalità borghese e il matrimonio, ma infine li mancano, o anche li evitano per scelta, preferendo salvaguardare la propria libertà e dignità"¹¹⁷ anziché piegarsi alle attese della collettività e badare alle chiacchiere della gente.

Nonostante il suo forte desiderio d'amore e di una relazione monogama che sia rinsaldata dalle nozze e dalla maternità, Pina non compromette la propria posizione di potere nel corso della narrazione. La sua presenza non si limita e non si riduce, si manifesta come eccesso attraverso la sua voce squillante – riecheggiata dalle campanelle della porta d'ingresso – e il suo corpo oggetto di scherno e di desiderio: essa domina lo spazio filmico come raro esempio di donna la cui voce determina la risoluzione delle conflittualità nel film.¹¹⁸

Pietrangeli prosegue "per piccoli smottamenti, per scarti e per deviazioni"¹¹⁹ nel rappresentare lo squilibrio che la nuova identità femminile porta nel contesto delle relazioni affettive e negli aspetti comportamentali della società. Ne *La visita* mette in scena "i topoi dell'attesa delusa e della prestazione mancata, lavora sul conflitto fra la *norma* (maschile) e l'*eccezione* (femminile)"¹²⁰, facendo luce nell'abisso tra i vecchi canoni seguiti per inerzia e i

¹¹³ Di Giammatteo, Feraldo, *Dizionario del cinema italiano*, Editori Riuniti, Bologna 1995, p. 377.

¹¹⁴ Van Ness, Emma Katherine, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women. Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, p. 162.

¹¹⁵ Maffei, Maria, *Non ci si sposa a tutti i costi*, in "Noi donne", Anno XX, n. 5, 1° febbraio 1964.

¹¹⁶ Giacobelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, p. 58.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Van Ness, Emma Katherine, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women. Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, p. 166.

¹¹⁹ Micciché, Lino, "Io la conoscevo bene" di Antonio Pietrangeli. *Infelicità senza dramma*, Associazione Philip Morris progetto cinema, 1999, p. 38.

¹²⁰ Ibidem.

modelli concreti preannunciati dalla modernità. Questa discrepanza tra il nuovo e l'obsoleto si manifesta nell'evoluzione della condizione delle donne, secondo il regista, in continua lotta e crescita ma ancora costrette in una posizione di inferiorità:¹²¹ esse sono certamente giunte a occupare un certo spazio nel cinema italiano, ma sono state spesso osservate con occhio distratto e da un numero limitato di angolazioni, situate agli antipodi delle ninfe sensuali, provocanti e dalla dubbia morale o delle eroine che si sacrificano sull'altare della tutela della famiglia. A titolo di esempio si citano personaggi femminili di altri film usciti nel 1963: l'istintiva Cecilia ne *La noia* di Damiani, la moglie-bambola votata al consumismo ne *Il boom* di De Sica e la fedele Laura de *Il successo* di Morassi che, seppur ben caratterizzata, è adombrata da una torreggiante presenza maschile.¹²² *La visita* ha una struttura meno brillante di altre opere del regista romano, come *Io la conoscevo bene*, ed è meno dinamico de *La Parmigiana* – ma il ritratto di Pina è “più ricco e complesso, più partecipato e motivato, più in trasformazione”¹²³ nel breve arco temporale percorso dal film, rispetto a quello di altre protagoniste create da Pietrangeli. Di una bellezza provinciale e civettuola, con i suoi graziosi modi piccolo-borghesi e la sua casetta curata con minuzia zitellesca, Pina ha suscitato istintiva simpatia nel pubblico con il suo tentativo di resistere “alle deformazioni del ceto e dell'età”¹²⁴ e tentando in qualche modo “di allontanare da sé il peso sempre più opprimente della solitudine”.¹²⁵

L'incontro senza amore di Pina e Adolfo viene ricordato come “...una commedia di costume un po' troppo tirata per le lunghe, ma ricca di osservazioni acute e spiritose e, tutto sommato, il più divertente e il più bello dei film italiani usciti tra la fine del '63 e l'inizio del nuovo anno”,¹²⁶ e che, con *La parmigiana* e *Io la conoscevo bene*, compone un'ideale trilogia all'insegna dell'indagine della psicologia femminile, che resta “che resta uno dei momenti più belli di tutto il cinema italiano postbellico”.¹²⁷

¹²¹ “Oggi, nel nostro costume, la tematica più interessante la offre la donna. È “cresciuta”, ha dato infinite prove di maturità, ha ottenuto l'uguaglianza con l'uomo sulla carta, ma si trova ancora in una effettiva posizione di inferiorità. La situazione della donna oggi in Italia offre una ricchezza di problemi che mi appassiona”. Antonio Pietrangeli intervistato da Maffei, Maria, *Non ci si sposa a tutti i costi*, in “Noi donne”, Anno XX, n. 5, 1° febbraio 1964.

¹²² Maffei, Maria, *Non ci si sposa a tutti i costi* in “Noi donne”, 1° febbraio 1964.

¹²³ Micciché, Lino, “*Io la conoscevo bene*” di Antonio Pietrangeli. *Infelicità senza dramma*, p. 60.

¹²⁴ Di Giammatteo, Feraldo, *Dizionario del cinema italiano*, p. 377

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Vicini, Mario, *La visita*, in “Noi donne”, 25 gennaio 1964.

¹²⁷ Maraldi, Antonio, *Antonio Pietrangeli*, La Nuova Italia, Firenze, 1992, p. 10.

3.3 Matrimonio all'italiana: *Filumena, una donna invisibile*.

La storia di Filumena Marturano, prostituta napoletana strappata al bordello da don Domenico Soriano e divenutane prima amante nascosta e poi moglie legittima, è un esempio di testarda opposizione femminile ai pregiudizi sociali e di forzatura degli stessi tramite le pratiche riconosciute dalla stessa collettività da cui è discriminata. Scritta da Eduardo de Filippo come commedia teatrale in tre atti nel 1946 con il ruolo da protagonista cucito addosso alla sorella Titina, *Filumena Marturano* è l'unica opera in cui De Filippo si confronta con l'universo femminile, il che costituisce una tappa fondamentale non solo nel discorso sulla famiglia ma nell'analisi della donna e del ruolo da lei atteso. Fra i vari critici che ne scrissero, Italo Moscati sottolineò che l'unicità della commedia risiedeva nell'aver scelto una donna come protagonista assoluta, una peculiarità rara nella produzione eduardiana.¹²⁸

Nel 1964 Vittorio De Sica ne fece una “commedia antimatrimoniale”¹²⁹ dai toni più leggeri e brillanti dell'omonimo precedente filmico diretto da De Filippo e di quello teatrale, sostituendo Titina ed Eduardo con Sophia Loren e Marcello Mastroianni, trasportando la vicenda nel suo presente e ravvivandola con il *technicolor*. Il testo teatrale fu chiaramente riadattato, ma senza essere completamente tradito: una nutrita dose di ironia e il cambio del titolo hanno reso chiari gli intenti del regista, in richiamo alle commedie di costume come *Divorzio all'italiana* (1961) e *Ieri, oggi, domani* (1963), senza perdere l'impronta dell'opera originale.¹³⁰

Il film si svolge lungo un arco di vent'anni, dai bombardamenti degli alleati su Napoli durante la Seconda Guerra Mondiale al principio degli anni Sessanta. L'incontro di Filumena e Domenico avviene durante un raid aereo nella casa di tolleranza in cui lei, appena adolescente, lavora per sfuggire alla miseria che ne ha segnato l'infanzia in Vico San Liborio: da quel momento i due iniziano una relazione all'insegna delle disparità sociali e dell'egoismo di Domenico, proprietario di diverse pasticcerie nel centro di Napoli e spesso assente per via di lunghi viaggi all'estero. La storia presente si alterna a numerosi flashback, nei quali vengono ripercorsi i momenti salienti del legame tra i due protagonisti: sebbene ricca di affetto e

¹²⁸ Fischer, Donatella, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, Legenda/Modern Humanities Research Association and Maney Publications, 2007, p. 69.

¹²⁹ Definizione di Enrico Giacovelli, che tra le commedie antimatrimoniali più famose annovera *Divorzio all'italiana* e *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi e *Matrimonio all'italiana* di Vittorio De Sica, accostandole al filone della commedia al femminile, in cui un ruolo prominente è ricoperto dalla produzione di Antonio Pietrangeli. Da Giacovelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, 1995, pp. 88-89.

¹³⁰ Quarantotto, Claudio, *Matrimonio all'italiana*, in “Il Borghese”, Anno XV, n. 53, 31 dicembre 1964.

attrazione reciproca, la loro relazione è guastata dall'incostanza dell'uomo e dalla visione limitante della sua compagna come una "donna a ore" perennemente disponibile con la quale coltivare un rapporto dietro le quinte.

Dopo vent'anni di relazione semi clandestina con Filumena, che nel frattempo ha rivestito i ruoli di amante, domestica, badante dell'anziana signora Soriano, soprintendente dei negozi e governante della casa, Domenico intende convolare a nozze con Diana, giovanissima cassiera di una delle sue pasticcerie con la quale invece vive l'amore alla luce del sole. Filumena è ferita nel profondo: nonostante tutti quegli anni al suo fianco e la sua imperterrita fedeltà si è sempre vista negare il matrimonio dal suo "Dummi", e si decide a ottenerlo ricorrendo all'estremo espediente: richiedere il sacramento in quanto ultimo desiderio espresso in punto di morte. Si finge preda di un malore e chiama al suo capezzale il prete di fiducia, la servitù e infine Domenico, strappandolo ai preparativi finali per il suo giorno più bello: in pochi minuti il sacerdote mosso da compassione officia il rito tra i due amanti *in articulo mortis* e se ne va lodando Domenico, ancora sconvolto e catatonico, per aver compiuto un atto da buon cristiano. La donna esce dall'agonia come miracolata e si presenta come "la signora Soriano" a colui che ora è suo marito, che a causa del nuovo legame coniugale non potrebbe nemmeno cacciarla di casa o insultarla senza esserne offeso di conseguenza: Domenico va su tutte le furie, cerca la rivoltella per vendicarsi dell'inganno, quasi sfiora l'infarto, ma la sua rabbia lascia presto il posto allo stupore quando lei gli dichiara di avere tre figli.

Stanca di vivere nascosta e disprezzata, Filumena ha orchestrato la sua recita non per arrivismo o possessività nei confronti del compagno di una vita, bensì per garantire un avvenire e un cognome ai ragazzi ormai grandi, avuti quando ancora era una prostituta e cresciuti separatamente – ora in casa di amici, ora in collegio, ma sempre tenuti distanti dalla verità e da Domenico. Costui non cambia minimamente opinione sulla donna, definendola bugiarda e approfittatrice, e tramite il suo avvocato fa annullare il matrimonio in ragione della frode con la quale è stato ottenuto il suo consenso: sconfitta dalla legge, Filumena acconsente al volere di Domenico, profondamente amareggiata. Non rinuncia però a riunire i suoi figli nel salone di casa e a presentarglisi come la loro madre, che per tutti quegli anni li ha osservati da lontano fingendosi semplice cliente presso i loro luoghi di lavoro e di frequentazione, mantenendoli con il denaro che Domenico le passava per le sue spese personali: allo sconcerto dei ragazzi, che fino a poco prima si credevano orfani, segue la loro gioia e l'accettazione di quella donna forte e devota come madre, senza un'ombra di giudizio per il suo passato difficile.

Nel momento della firma delle carte per l'annullamento del matrimonio Filumena informa Domenico che uno dei ragazzi è stato concepito durante una delle loro notti d'amore più intense, senza precisare quale dei tre; la data di quell'incontro è segnata sul biglietto da cento lire con il quale lui la pagò, e che la donna gli riconsegna dopo aver strappato l'angolino sul quale aveva scritto. Per evitare ogni discriminazione nei confronti degli altri due figli Filumena si rifiuta di rispondere alle domande di Soriano, che da quel giorno inizia ad arrovellarsi e a scavare nel suo passato a fianco di quella compagna rinnegata. Ricostruire la propria paternità dà a Domenico lo scopo che nella vita, per sua stessa ammissione, non ha mai veramente avuto, impegnato com'era a rincorrere lo sfarzo, il divertimento e le avventure galanti finì a se stesse. Vittima dell'insonnia causata dal risveglio della coscienza, tenta di rievocare i suoi spostamenti, accosta cartoline e timbri di dogana, ripesca le fotografie delle antiche frequentazioni al fine di capire quale dei tre ragazzi sia suo figlio naturale: questa frenetica ricerca lo porta a rivalutare il suo rapporto con Filumena, che aveva sempre intrattenuto a fini strumentali e di svago, e a considerare seriamente il matrimonio con lei, rinunciando alla relazione con Diana. Una volta accettato il suo ruolo di padre e la sua parte di responsabilità nella costituzione di una famiglia legittima, accetta anche di convolare a nozze con Filumena, che finalmente si lascerà andare alla commozione e potrà vivere l'amore e la maternità come aveva sempre desiderato.

Tutto il film ruota attorno al dilemma del matrimonio tanto procrastinato: s'ha da fare, non s'ha da fare? Una domanda martellante “dettata dalle convenzioni sociali che determinano la gabbia dentro cui si muovono i personaggi”:¹³¹ la redenzione della donna emarginata era un tema riproposto di continuo nei romanzi d'appendice, datato quanto la storia di Cenerentola ma attuale nel presentare i meccanismi che condizionano l'immaginario e il comportamento dei soggetti sia maschili, sia femminili.¹³²

Pur essendo stato classificato come commedia di costume, *Matrimonio all'italiana* non esprime una critica esplicita alle usanze italiane, ma rappresenta un caso limite tra le cui trame si può semmai leggere una polemica alla condizione subalterna della donna nella società coeva.¹³³ Un obiettivo però non completamente centrato, che non sarebbe giunto a gran parte degli spettatori a causa della lontananza della figura di Filumena dall'ideale di “donna rispettabile”: il suo passato come prostituta, mantenuta di lusso, governante e poi intendente di

¹³¹ Hochkofler, Matilde, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, Gremese, 2006, p. 72.

¹³² Ibidem.

¹³³ Articolo senza segnatura, *L'amara storia di Filumena*, in “Noi Donne”, anno XXI, n. 3, 16 gennaio 1965.

un ricco imprenditore che si approfitta di lei ogni volta che può ne rendeva meno scioccante l'oggettificazione secondo la morale della gente comune.¹³⁴ Domenico opera una netta discriminazione tra il ruolo di amante e quello di coniuge, a causa della prevalenza dell'elemento della sessualità nel primo, il cui potenziale scabroso lo fa sottostare a norme sociali di esclusione; l'isolamento che viene imposto a Filumena nel giorno della veglia funebre della signora Soriano è proprio in virtù dell'inappropriatezza intrinseca della sua figura, data dai suoi trascorsi da donna di meretricio, che la rende catalizzatrice di desiderio e repulsione, scandalo ambulante agli occhi della gente. Nel rapporto coniugale invece il fattore primigenio della sessualità viene controbilanciato dall'affetto, che si suppone essere maggiore, e dalla parentela, e la parentela "assorbe tutto, copre il sesso, fa venire in primo piano i rapporti sociali".¹³⁵ Ecco perché Filumena non può essere considerata moglie pur rivestendone il ruolo sotto tutti i profili: è destinata a essere l'eterna alternativa per Domenico, l'amante senza diritti, che acquisisce identità solo nel momento del congresso carnale, potendo fare "solo in minima parte ricorso al sentimento".¹³⁶

In Filumena si ricongiungono i due estremi della femminilità patriarcale stereotipata, ovvero la madre e la prostituta. Figura incensata la prima, infangata la seconda, entrambe sono merce di scambio tra uomini: la moglie-madre esce dal mercato nel momento in cui viene vincolata in matrimonio e genera figli, divenendo valuta immobile, mentre la meretrice acquisisce valore attraverso i rapporti ripetuti con più di un uomo, in una dinamica di scambio permanente.¹³⁷ Domenico usufruisce di Filumena secondo questi *clichés* mercantili, aspettandosi da lei i doveri di una moglie e la docilità di una prostituta, la cui esistenza ruoterebbe solo attorno alle velleità della clientela: il sopruso dura finché l'induzione del sentimento della vergogna doma le reali volontà di Filumena, che dopo anni di silenzio e genitorialità negata trova la forza di rialzarsi.

Anna Barsotti vede in Filumena la presenza di una vera e propria ossessione familiare che la spinge a intraprendere un lunghissimo calvario per riscattare i figli dall'anonimato dell'illegittimità.¹³⁸ Un punto di vista prettamente maschile venne invece espresso da Gerardo Guerrieri che, in una recensione del 1950, si concentrò sulla figura di Domenico come esempio dei personaggi virili eduardiani che entrano in una profonda crisi individuale una volta

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Hochkofler, Matilde, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, p. 73.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Günsberg, Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, p. 85.

¹³⁸ Fischer, Donatella, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, p. 69.

raggiunta la mezza età: Filumena, in quanto madre che rivendica i suoi sacrosanti diritti tramite l'inganno spudorato, ha invece il merito di trarre Domenico fuori dalla perdizione.¹³⁹

Come ne *La visita* di Pietrangeli, anche qui l'ambiente domestico si fa portatore di significati relazionali e sociali. Lo spazio in cui si svolge gran parte dell'azione nel momento presente, sia nell'opera teatrale che nella trasposizione cinematografica di De Sica, è casa Soriano: un grande appartamento signorile in cui convergono conflitti decennali e forti simbologie, evocando lo spazio pubblico nel suo grande salone da ricevimento e, per estensione, la società,¹⁴⁰ accostata alla dimensione strettamente privata della camera da letto e quella occulta della cucina. Attraverso l'istituto del matrimonio Filumena potrebbe manifestarsi con pari dignità e potere in ogni stanza della casa e, parallelamente, in ogni ambito della vita di Domenico, conquistando la libertà e scavalcando i limiti finora imposti dai pregiudizi.

Attraverso un dosaggio equilibrato di risvolti comici e momenti toccanti, *Matrimonio all'italiana* narra con una certa spregiudicatezza di immagini e dialoghi il dramma di una maternità che si è potuta concretizzare unicamente nella gravidanza e nel parto, e non in una genitorialità vissuta appieno, unito al dramma della miseria, da cui Filumena è riuscita a fuggire mettendo a frutto la propria bellezza – una scelta di vita che al pubblico risulta più comprensibile e scusabile solo considerando le condizioni di partenza della donna.¹⁴¹

Matrimonio all'italiana rifà il verso al titolo del film di Germi realizzato tre anni prima, suggerendo quasi un legame di parentela tra don Domenico Soriano e il barone Cefalù, altro riuscitissimo personaggio di Mastroianni. La medesima origine e la somiglianza di levatura sociale dei due uomini li porta a comportarsi da padroni nei confronti delle donne con cui si rapportano a livello sentimentale e familiare, ispirandogli “un cinismo che li porta a disfarsi di loro come di abiti smessi”¹⁴² e incarnando lo stereotipo dell'uomo mediterraneo che manifesta la sua mascolinità attraverso una consapevole strategia di presentazione pubblica del sé, impiegata per aderire alle aspettative sociali associate al suo genere.¹⁴³

Nella commedia si fronteggiano il diritto materno, originato dal potere generativo, e quello paterno, esercitato prima di tutto per scelta etica, “forte della propria capacità di legittimare, di

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ivi, p. 71.

¹⁴¹ Articolo senza segnatura, *L'amara storia di Filumena*, in “Noi donne”, 16 gennaio 1965.

¹⁴² Hochkofler, Matilde, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, p. 71.

¹⁴³ Si veda l'analisi etnografica della mascolinità mediterranea e della sua immagine in Gilmore, David D., *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*, Yale University Press, 1990.

inscrivere l'evento della nascita nel registro anagrafico dei nomi e cognomi socialmente riconosciuti".¹⁴⁴ In questo conflitto tra ruoli di genere di derivazione mista, Filumena Marturano non concepisce la famiglia legittima come un mondo ideale basato in primis sugli affetti, ma come un modo per ottenere accettazione e rispettabilità.¹⁴⁵

La fede nuziale funge da amuleto protettivo e di buon auspicio per Filumena, che finalmente potrà togliere il suo nome da sordide conversazioni sul suo presente e doterà i suoi figli di una casa che li accolga e di una famiglia che li accetti; la critica si innesta nel momento in cui ci si rende conto che per acquisire dignità e diritti in una società basata sul nucleo familiare istituzionalizzato sono indispensabili un contratto matrimoniale e portare il cognome di un padre da cui si è stati riconosciuti. Le convenzioni coniugali sono invece perseguite appieno da Alfonso e Regina nella storia nera di Ferreri, al fine di creare una micro-società di congiunti all'interno della grande società per poter dare un senso alla propria vita, per sistemarsi, per essere considerate persone serie e realizzate, smettendo di essere scapolo e zitella: cercando la legittimazione esterna gli individui si sono annullati dall'interno, diventando vittime o carnefici nel sistema dei rapporti coniugali e familiari che li ha assorbiti e ne manovra i comportamenti come farebbe un burattinaio con le sue marionette, per non farle deviare dal personaggio pensato per loro nella recita. Il ruolo di moglie e madre a tutti i costi viene invece rifiutato da Pina, per cui Pietrangeli crea un altro destino, fuori dalla sicurezza della grande corrente ma mosso da un'inamovibile coerenza con i propri valori personali.

¹⁴⁴ De Santi, Gualtieri, De Sica, Manuel, *Ieri, oggi, domani di Vittorio De Sica: testimonianze, interventi, sceneggiatura*, Associazione Amici di Vittorio De Sica, 2002, p. 40.

¹⁴⁵ Fischer, Donatella, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, p. 70.

4. Gente moderna alle prese con antiche gelosie.

Il matrimonio non è stato un lieto fine canonico per Regina, che ha trovato il suo appagamento nella maternità vestita a lutto, né tantomeno per Alfonso; è stato accuratamente evitato da Pina, mossa da uno scatto di autocoscienza a un passo dall'errore, e clamorosamente mancato da Adolfo, rivelatosi inadatto all'empatia autentica e a una relazione stabile fondata su valori condivisi. Filumena invece si è trovata di fronte all'altare in età matura dopo un percorso lungo e travagliato, mossa da testardaggine e da un profondo desiderio di essere sposa e madre riconosciuta, sostituendo il mantello dell'invisibilità sociale con il velo nuziale tramite l'unione con Domenico.

Eppure, anche qualora l'obiettivo del matrimonio venga raggiunto senza scossoni, con il pieno consenso delle due parti coinvolte e nei tempi e modi ritenuti normali e accettabili, esso non rappresenta un finale, bensì l'inizio di una vita diversa caratterizzata da nuove obbligazioni morali, fisiche ed emotive, da un impegno alla cura, al rispetto e, non meno importante, dal dovere reciproco di fedeltà:¹⁴⁶ quest'ultima può essere intesa in diversi modi, ma dato il campo di analisi ci si soffermerà sul suo significato canonico all'interno di una relazione monogama, ovvero in quanto esclusività sessuale e sentimentale.

Il vincolo della fedeltà tra partner coniugati e non nelle società occidentali di matrice cristiana è stato messo in discussione solo in tempi recenti, con la teorizzazione e crescente diffusione delle non-monogamie consensuali, delle teorie sul poliamore e sull'anarchia relazionale, che puntano a smantellare un ordine sociale basato sulla staticità dei rapporti umani e sul primato della famiglia tradizionale¹⁴⁷ come gruppo aggregativo e unico luogo della normalizzazione sessuale. Una sfida che nasce non solo dall'incontro con culture diverse in cui la monogamia viene contraddetta da secoli, ma che si origina dal nucleo stesso della civiltà occidentale postmoderna.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Da Marella, Maria Rosaria, Marini, Giovanni, *"Il complesso rapporto tra famiglia e diritto"* in *Di cosa parliamo quando parliamo di famiglia: Le relazioni familiari nella globalizzazione del diritto*, Editori Laterza, 2014 (consultato in edizione digitale).

¹⁴⁷ Per famiglia si intende il sottogruppo sociale prodotto dal diritto positivo degli Stati, proveniente da una tradizione giuridica condivisa che si è evoluta dal XIX secolo in poi in tutto l'Occidente: essa è uno "strumento di governo della società" a tutti gli effetti, in grado di disciplinare "i rapporti interpersonali, sessuali e intergenerazionali, in tal modo strutturando precise relazioni di potere fra i generi", creando dei ruoli sociali che incidono sulla struttura degli individui e sulla fisionomia delle comunità. In Italia la famiglia ha mantenuto "un'organizzazione gerarchica, fondata sulla potestà patria e maritale del capofamiglia" fino agli anni Settanta, almeno dal punto di vista giuridico: nella consuetudine tale struttura permane ancora oggi, con evidenti disparità tra coniugi di genere diverso e tra genitori e figli. *Ibidem*.

¹⁴⁸ Marella, Maria Rosaria, Marini, Giovanni, *"La sfida delle polyamory"* in *Di cosa parliamo quando parliamo di famiglia: Le relazioni familiari nella globalizzazione del diritto*, 2014 (consultato in edizione digitale).

Sull'onda decrescente del miracolo economico, in Italia si percepisce il bisogno di adeguare anche la vita privata, ancora soggetta a rigidi dettami, alle nuove conquiste in campo economico e tecnologico. La necessità della libertà sessuale e di una legge sul divorzio viene avvertita in tutta la penisola progredita, in cui gran parte delle famiglie sono ormai dotate di tutti i comfort e hanno raggiunto, talvolta superandoli, i loro obiettivi di benessere materiale: si fanno strada allora i desideri taciuti, il tempo libero acquisisce maggiore peso nella vita quotidiana e diventa spazio di riflessione, confronto e conflitto, e tanti legami iniziano a essere sentiti come troppo stretti, limitanti.¹⁴⁹ La strada verso il divorzio non è ancora stata spianata, eppure in tanti attendono di percorrerla: e per accelerare il processo, cosa c'è di meglio che fomentare il discorso a favore di una maggiore flessibilità nei rapporti sentimentali elencando “i mali incurabili del ménage matrimoniale”¹⁵⁰ sul grande schermo?

4.1 *Amore mio, aiutami a disinnamorarmi*

Nella discussione pubblica sul matrimonio e sulla famiglia un ampio spazio è dedicato all'infedeltà coniugale, alla nocività della convivenza per alcune coppie e ai tentativi di uscire dagli schemi monogami. Le commedie che compaiono tra i primi anni Sessanta e la metà dei Settanta fanno da esempio: in *Le ore dell'amore* (1963) di Luciano Salce due amanti felici si sposano e vedono il loro amore sbiadire nella convivenza quotidiana con i reciproci difetti; in attesa che il divorzio diventi legge lo applicano come soluzione privata, tornando a condurre vite separate pur mantenendo viva la relazione. Franco Giraldi con il suo *Cuori solitari* (1970) mostra una coppia consumata dalla routine che cerca di ravvivarsi sperimentando lo scambismo e il libero amore, ma senza grande slancio, praticando tali vie alternative di nascosto e continuando ad andare a messa tutte le domeniche, nonché a partecipare alle manifestazioni contro la legge Fortuna. *Signore e signori* (1966) di Pietro Germi invece indaga l'ipocrisia provinciale di un paesino veneto, fra tradimenti a catena, lenzuola stese in piazza, lettere anonime, religiosità di facciata e giudizi dispensati in abbondanza. Un altro esempio è la terza fatica di Alberto Sordi dietro la cinepresa, *Amore mio aiutami* (1969), in cui una signora borghese dalla moralità ritenuta ineccepibile si innamora di un uomo conosciuto tramite la madre e lo confessa al marito, difensore della parità di diritti all'interno del matrimonio,

¹⁴⁹ Giacovelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, p. 72.

¹⁵⁰ Ibidem.

ritenendo di compiere un atto di fiducia nei suoi confronti: la facciata di composta civiltà dell'uomo decade, vittima della gelosia e delle maniere forti, e ai coniugi non resta che rassegnarsi alla separazione.¹⁵¹ I protagonisti di questo matrimonio che va sbriciolandosi sono il dottor Giovanni Machiavelli, ovvero Alberto Sordi, marito premuroso “perfettamente inserito nella società del benessere”,¹⁵² e Raffaella, donna di buona famiglia educata nei collegi delle suore tedesche, interpretata da Monica Vitti: i due sono sposati da una dozzina d'anni con un figlio preadolescente, che vive e studia in un collegio lontano da Roma.

Sordi definisce attualissima la storia di Raffaella e Giovanni, consapevole di aver posto la donna dalla parte di chi il tradimento lo compie e non lo subisce, volendo mettere in campo anche delle sostanziali differenze di comportamento che secondo lui esisterebbero tra i generi,¹⁵³ un'opinione che oggi verrebbe facilmente dismessa come un insieme di stereotipi privi di riscontri reali. Secondo l'attore quando un uomo sposato si innamora di un'altra donna assumerebbe un contegno docile in famiglia, e sarebbe “disposto a ingoiare qualsiasi affronto pur di non vedere la moglie disperata”:¹⁵⁴ una scappatella che spesso finirebbe per ricondurlo al focolare domestico, mosso dai sensi di colpa e dagli obblighi in quanto capofamiglia. Una donna invece quando si innamora perderebbe la testa, si lascerebbe divorare da una passione morbosa – e infatti Raffaella è preda di crisi nervose che addirittura la portano a perdere il controllo degli arti, sintomi di una vera e propria malattia. “Ecco, la nostra è la storia di una malattia...”.¹⁵⁵

La scena iniziale introduce i coniugi nella loro camera da letto, tra indumenti intimi sparsi sul pavimento e fotografie delle nozze sul comò. Raffaella fischiotta allegra mentre porta un vassoio con la colazione e il giornale al marito: tra tutti gli articoli di cronaca romana scelgono di leggere la notizia intitolata “Noto professionista di Vercelli uccide la moglie con cinque colpi di pistola”. Giovanni continua a pasteggiare indisturbato con pane e burro mentre l'angoscia nella voce di Raffaella cresce man mano che gli legge i dettagli della tragedia. Mentre si recano alla nuova casa in costruzione sul lungomare ne discutono: lui sostiene che se tra coniugi ci fosse più fiducia e complicità non si leggerebbero tanti delitti sui quotidiani. Se a Raffaella

¹⁵¹ Giacobelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, p. 72.

¹⁵² Santarelli, Silvana, *Amore mio aiutami e lui la riempie di botte*, in “Noi donne”, Anno XXIV, n. 24, 14 giugno 1969.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem.

capitasse di prendersi una sbandata per qualcuno lui la esorterebbe a conoscerlo meglio, a capire se è solo un'infatuazione e di conseguenza a lasciar perdere o, in caso contrario, a mettersi con lui, chiudendo il matrimonio e mantenendo rapporti amichevoli. Lei lo contesta: "Questo è il tipico ragionamento di un uomo che non ama sua moglie", ritenendo la gelosia un imprescindibile elemento di validazione del sentimento amoroso. Giovanni in uno slancio di rettitudine morale ribatte: "No, è che io il sotterfugio e l'ipocrisia non li sopporto, questo è il solo modo di pensare di una persona civile!". Ma Raffaella non è pienamente convinta: le suore dalle quali è stata cresciuta per anni le hanno insegnato che una donna non dovrebbe dire tutta la verità al marito, ma rendere prioritaria la difesa della famiglia, perché il matrimonio sulla quale si basa è sacro, indissolubile e indiscutibile. Ciononostante gli è grata di essere così comprensivo e di avere vedute tanto aperte sul matrimonio, ed è felice di avere al suo fianco un marito che, a suo dire, non fa nessuna fatica ad essere "un uomo moderno".

A quel punto lei gli confessa di essersi innamorata di un certo Valerio, un ingegnere nucleare conosciuto a un concerto di musica classica, e la reazione di Giovanni è tutt'altro che ragionevole e pacata: Raffaella viene coperta di insulti e interrogata sui fatti, e quando lei scoppia in un pianto diretto giurando di non aver fatto un passo verso il concupito, i due finiscono ad abbracciarsi tra le lacrime e le promesse di aiutarsi a vicenda.

Giovanni fa sfoggio di larghissime vedute, andando ben oltre la comune capacità di comprensione dei suoi connazionali di genere maschile su temi spesso taciuti, come la parità di diritti tra i coniugi quanto a libertà personali, soprattutto in campo affettivo.¹⁵⁶ Le notizie di uxoricidi che Raffaella gli legge all'ora di colazione con gli occhi sbarrati non lo turbano, le sente questioni lontane da lui, come lontane sarebbero le loro radici culturali e cause scatenanti. Ma dalle affermazioni illuminate al trovarsi in una situazione simile c'è un abisso che non ha valutato: le sue teorie sull'indipendenza dei sentimenti e della necessaria civiltà dei rapporti coniugali vanno precipitosamente in fumo non appena Raffaella gli rivela, affranta e bisognosa di supporto, il suo tormento amoroso. Il brillante dottor Machiavelli diviene bestia ferita a morte, ululante e piangente nella villa al mare appena acquistata, sul cui cancello campeggia l'elegante scritta "Villa Raffaella", gesto di devozione di un marito che si credeva al centro del mondo per la donna amata.

Da quel giorno Valerio, l'affascinante ingegnere nucleare che tanto struggimento ha inconsapevolmente causato, diventa un elemento fisso delle conversazioni tra i coniugi:

¹⁵⁶ Santarelli, Silvana, *Amore mio aiutami e lui la riempie di botte*, in "Noi donne", 14 giugno 1969.

Raffaella tesse le lodi del suo innamorato a Giovanni, che la ascolta reprimendo la gelosia, pur lieto che la moglie si sia alleggerita un po' la coscienza e che appaia più rilassata al suo fianco. La possibilità di confidarsi con il marito ha aumentato il suo attaccamento per lui, che ora non vede più solo come un compagno, ma addirittura come “un padre”, un mentore che la guiderà verso la serenità e l'aiuterà a guarire da quel colpo di fulmine indesiderato. Per quanto svagata ed esuberante, Raffaella è una donna priva di sostanziali caratterizzazioni psicologiche, poiché vive e pensa in funzione del marito – quest'ultimo invece reso con maggiori sfumature interiori, dai chiaroscuri finemente dosati.¹⁵⁷ Nonostante la maggior solidità del personaggio del dottor Machiavelli, questi dimostrerà “immaturità e puerilità mascherate da una falsa sicurezza di sé”, seguite dall'abbandono “di ogni conclamata larghezza di vedute e crollo conclusivo “all'italiana””.¹⁵⁸

Raffaella intanto continua a vedere Valerio a dei concerti settimanali accompagnata dalla madre: il marito, pur essendosi detto d'accordo con gli appuntamenti, ne spia i movimenti e cerca di limitarla nella scelta dell'abbigliamento, puntualmente battuto dal suo entusiasmo ritrovato che la porta distante dai concetti di morigeratezza associati al ruolo di moglie e madre da lei ricoperto: ignora il sentimento di vergogna che secondo Giovanni sarebbe tenuta a provare ed esce di casa in abiti aderenti e luccicanti in luogo dei vestitini monacali dal colletto castigato, contro ogni morale imposta. La sua gioiosa insistenza nel voler far conoscere i due uomini si frantuma contro il durissimo rifiuto del marito, che si traduce nella proibizione totale ad uscire di casa per incontrare Valerio. Raffaella entra allora in una fase di profonda miseria: le limitazioni di Giovanni la rendono infelice e il suo conflitto interiore le causa persino delle paralisi temporanee agli arti, che il medico curante definisce espressione di una privazione emotiva. I due coniugi tentano anche di scrivere a quattro mani una lettera di addio a Valerio, trascorrendo una notte tra fogli volanti e bozze accartocciate, ma le differenze di intenzioni e di modalità espressive li conducono a un nulla di fatto: alle sette e mezza del mattino, stremati dal sonno e dalle emozioni, decidono di rimandare il distacco; Raffaella andrà anche al prossimo concerto, e sarà l'ultimo, poiché Giovanni provvederà a presentarsi a casa dell'ignaro Valerio e a domandargli di rendersi irreperibile con Raffaella al fine di salvare il loro matrimonio, un sacrificio al quale lui acconsente.

Nell'andare alla casa al mare Giovanni si lascia sfuggire di essere andato a casa dell'ingegnere e di averlo visto con una studentessa in una situazione promiscua. Raffaella ne

¹⁵⁷ Angelo Solmi, *Matrimonio e corna si consumano in crociera*, in “Oggi”, Anno XXV, n. 44, 29 ottobre 1969.

¹⁵⁸ Ibidem.

soffre enormemente ed esige che le si racconti la verità, a quel punto l'uomo non si contiene più: la rabbia e la gelosia represses esplodono violentemente e inizia a inseguire la moglie per la spiaggia, ignorando le sue suppliche e picchiandola fino a farla cadere e sanguinare, fino a sentirle dire che rinuncerà ai suoi sentimenti per Valerio. Tre costole rotte, quattro lussazioni, la deviazione della colonna e un occhio nero sono serviti a guarire Raffaella dalla sua malattia, secondo Giovanni: davanti a lui e agli ospiti nella loro villetta ella si mostra completamente ammansita e accondiscendente, corrispondendo infine all'immagine della brava moglie, con immenso piacere del marito e stupore degli amici.

Fino a poco tempo fa il termine violenza familiare, o violenza domestica, non aveva alcun significato: era una realtà che veniva vissuta e compresa, ma mai ritenuta un problema sociale.¹⁵⁹ La famiglia, una delle principali istituzioni compartecipi dell'oppressione del genere femminile, non era mai stata messa sotto accusa, in quanto protetta dalle invalicabili mura casalinghe che tutto silenziavano e nascondevano – almeno fino a che il femminismo non politicizzò il personale.¹⁶⁰ In *Amore mio aiutami*, definito dalla critica coeva il ritratto di una coppia in crisi ma dalle dinamiche garbate e affettuose, la violenza viene trivializzata e camuffata dall'umorismo, in un contesto in cui era indispensabile “mantenere in vigore il cosiddetto *ius corrigendi* del marito verso la moglie”.¹⁶¹ La spiaggia di Sabaudia è ricordata ancora oggi per la scena iconica in cui l'uomo tollerante, che si diceva comprensivo dei desideri di emancipazione sentimentale della donna, insegue la consorte tra le dune e la assale con furia bestiale, malmenandola per farle rinnegare le sue volontà.

Marina Bettaglio fornisce un utile paragone con uno dei film più noti e discussi di Lina Wertmüller, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974), con protagoniste Mariangela Melato nel ruolo di un'alto-borghese del Nord Italia e Giancarlo Giannini nei panni stracciati di un marinaio meridionale di fede comunista. L'aggressione messa in scena dalla Wertmüller si pone esplicitamente in dialogo con il film di Sordi: anche questa è ambientata su un litorale sabbioso, dove la donna inseguita – chiamata non casualmente Raffaella – continua a inciampare e a cadere sotto i colpi dell'inseguitore, tra grida roche e sangue che cola, il tutto esagerato da un audio straniante con finalità comiche. Ma i moventi dell'aggressione sono

¹⁵⁹ Breines, Wini, Gordon, Linda, *The New Scholarship on Family Violence*, in “Signs: journal of Women in Culture and Society”, Anno 8, n.3, 1983, pp. 490-531.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Bettaglio, Marina, Mandolini, Nicoletta, Ross, Silvia, *Rappresentare la violenza di genere: Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura*, Mimesis Edizioni, 2018 (consultato in versione digitale).

diversi: la donna viene malmenata non a causa del suo desiderio di libertà che mette in pericolo la famiglia e il matrimonio, ma perché rappresenta il gruppo dominante dal punto di vista sociale, economico e politico; ogni percossa è giustificata come risposta ai soprusi subiti dal proletariato di cui il marinaio Gennarino fa parte, e che in un contesto avulso dalla società come l'isola su cui i due hanno fatto naufragio può finalmente rivalersi, essendo decadute le relazioni di potere originate dalle differenze di classe.¹⁶² Mentre in *Amore mio aiutami* si assiste a un'affermazione della necessità dell'uomo italiano di sottoporre a controllo coercitivo i comportamenti della donna che si ribella alla sottomissione¹⁶³ e si rifiuta di domare i suoi sentimenti, nel film della Wertmüller si vuole dimostrare che la violenza è una questione di potere – che sia potere fisico, quindi esterno alla società, o potere sociale, originatosi al suo interno – facendo emergere le motivazioni intrinseche della violenza di genere.¹⁶⁴

Nel film di Sordi la donna è l'elemento che fa vacillare valori, tradizioni e routine consolidate, e decide di farlo attraverso la confessione sincera, scardinando lo stereotipo della donna astuta per rispecchiarsi invece in un modello di innocenza, di donna angelicata.¹⁶⁵ Raffaella esperisce la rivoluzione sessuale e la possibilità del divorzio allora inedita direttamente sul proprio corpo, paralizzato dal vano tentativo di soffocare le pulsioni rivolte a un uomo diverso dal marito – un conflitto emotivo di cui si coglie un preavviso nell'incipit nel salotto di casa Machiavelli, tra riviste femminili, la riproduzione di una statua ellenica di donna con gli arti amputati e alcune fotografie di famiglia.¹⁶⁶ Giovanni si autocelebra come moderno e progressista, tentando varie strade diplomatiche per evitare il divorzio, ma le sue dichiarazioni cadono sotto il peso delle emozioni non indagate, che lo portano al brutale pestaggio della moglie: lasciarla andare diventa inevitabile, poiché 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”.¹⁶⁷ Un'ottica che vorrebbe essere progressista ma che non lo è davvero, considerando che l'opzione del delitto d'onore viene inclusa tra le possibili strade, per quanto non veramente auspicata.

¹⁶² Bettaglio, Marina, Mandolini, Nicoletta, Ross, Silvia, *Rappresentare la violenza di genere: Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura* (consultato in versione digitale).

¹⁶³ Dinamica che si ritrova anche ne *Il marito di Roberta*, cap. 3.

¹⁶⁴ Bettaglio, Marina, Mandolini, Nicoletta, Ross, Silvia, *Rappresentare la violenza di genere: Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura* (consultato in versione digitale).

¹⁶⁵ Minuz, Andrea, Vacirca, Silvia, *69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta*, in “Cinergie - Il Cinema e le altre Arti”, n. 5, 2014, p. 112 (108-118).

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

Raffaella finirà per incontrare nuovamente Valerio su una nave da crociera diretta in Spagna, sulla quale si era imbarcata con il marito nel tentativo di riconnettersi come coppia e dimenticare le loro disavventure. Vedendo la moglie serena tra le braccia di Valerio in una serata danzante, Giovanni si rende conto che pur di tenerla accanto l'ha resa infelice e inizia a fare pace con l'idea di averla persa per sempre: dopo aver tentato di suicidarsi con un cocktail di pillole e inchiostro accetta di lasciar andare Raffaella, che pur sentendosi ancora legata a lui ha fatto chiarezza nei suoi sentimenti e ha deciso di andarsene con il nuovo compagno. La sua relazione con Giovanni si conclude nella camera d'albergo in cui ha trascorso la notte con Valerio una volta scesa dalla nave, con un visto turistico di tre mesi per rimanere in Spagna e un assegno per le prime spese lasciati dal marito, che esce di scena mestamente in attesa dell'annullamento del matrimonio, nascondendo le lacrime.

Una commedia dal finale amaro quindi, nel corso della quale “i personaggi si accoltellano senza volerlo, mossi dal caso (...); o spinti dall'amore, che distribuisce indifferentemente gioie e tormenti”.¹⁶⁸ La storia senza speranza di Giovanni e Raffaella è raccontata in un film dall'autentica vena comica, “ma che si propone di squarciare un velo sul tabù della famiglia”:¹⁶⁹ non è stato ricevuto come la solita commedia all'italiana di mera evasione, condita di gags destinate alla risata facile, ma come “un tentativo di indagine nei rapporti tra coniugi”¹⁷⁰ del quale se ne sentiva il bisogno.

Giovanni aveva costruito il suo mondo in funzione del mantenimento dello stile di vita e della stabilità emotiva di una coppia borghese, e lo vede crollare a causa della nascita di un affetto tanto imprevedibile quanto forte, che era sfuggito ai suoi calcoli e ai suoi piani per il futuro. Raffaella diserta il suo posto fisso di donna coniugata e sceglie una strada più coerente con i suoi sentimenti, non senza essersi presa la sua abbondante dose di violenza fisica e di insulti prima di poterla intraprendere: nonostante senta di dover seguire il nuovo compagno, Raffaella manifesta dolore e rimpianto nel separarsi da Giovanni e all'ultimo momento, sporgendosi dal letto in cui poche ore prima era giaciuta con Valerio, gli domanda se vorrebbe che tornasse da lui. Giovanni le volta le spalle con gli occhi gonfi di pianto e nega tale possibilità: si intuisce che lei non vorrebbe rinunciare a nessuno dei due uomini amati, eppure le convenzioni monogame non le permettono di comportarsi diversamente. È già andata molto

¹⁶⁸ Vice, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 4 ottobre 1969

¹⁶⁹ Articolo senza segnatura, *Alberto e Monica matrimonio in crisi*, in “Noi donne”, Anno XXIV, n. 13, 29 marzo 1969.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

oltre il recinto predisposto allontanandosi dal nucleo familiare, un'ulteriore forzatura non sarebbe stata possibile: o forse sì?

4.2 Il dramma della gelosia, o l'impossibilità del triangolo amoroso

La società alle soglie degli anni Settanta sta andando incontro a importanti mutamenti, ma non troppo rapidamente, almeno stando a come Ettore Scola rappresenta i rapporti di coppia nel ceto popolare affacciato sulla nuova decade. “Anche se adesso noi nuotiamo nel benessere, noi siamo sempre coloro di una volta, italiani antichi e allegri”, dice il carpentiere Oreste alle signore americane del tavolo accanto, nella pizzeria che sta per trasformarsi nel palcoscenico di una lite epocale fra tre persone coinvolte in un burrascoso triangolo sentimentale:¹⁷¹ si parla di una delle scene chiave di *Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca* (1970), con cui Scola ha rinnovato il linguaggio del racconto cinematografico satirico, rispecchiando la cronaca delle persone umili, riconoscibili nelle figure sbandate di una storia d'amore da romanzo popolare.¹⁷² La dimensione privata è già quasi completamente assimilata a quella politica quando viene girato “questa sorta di *Jules et Jim* alla romana”,¹⁷³ in cui il lessico popolare e quello da comizio di partito si intrecciano in un “insuperato esempio di finezza descrittiva, soprattutto per la caratterizzazione dei personaggi e per la loro maniera di esprimersi”.¹⁷⁴

I protagonisti di tale commedia della gelosia sono la fioraia Adelaide Ciafrocchi, il pizzaiolo Nello Serafini e il sopracitato Oreste Nardi, rispettivamente interpretati dalla mattatrice comica Monica Vitti, l'esordiente Giancarlo Giannini e un irricognoscibile Marcello Mastroianni, il cui convincente abbruttimento in un muratore di mezz'età dai modi tutt'altro che fini gli valse la Palme d'Or al Festival di Cannes di quell'anno. Nell'ambito della commedia di costume *Dramma della gelosia* figura tra i massimi capolavori, il primo della carriera registica di Scola, acclamato dal pubblico in Italia, in Francia e negli Stati Uniti e premiato dai consensi entusiastici della critica nostrana ed estera.¹⁷⁵

¹⁷¹ Gargiulo, Marco, *Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta*, in “Quaderns d'Italia”, n. 25, 2020, pp 27-46, p. 42

¹⁷² Vittori, Rossano, De Santi, Pier Marco, *I film di Ettore Scola*, Gremese, 1987, p. 98.

¹⁷³ Ellero, Roberto, *Ettore Scola*, Il Castoro, 1996, p. 34.

¹⁷⁴ Masi, Stefano, *Ettore Scola*, Gremese, 2006, p. 37.

¹⁷⁵ Vittori, Rossano, De Santi, Pier Marco, *I film di Ettore Scola*, p. 98.

Il film inizia a disgrazia già avvenuta: al mercato ortofrutticolo un capannello di curiosi si è radunato attorno a giornalisti, fotografi e carabinieri che stanno cercando di ricostruire le fasi di un delitto commesso, sembrerebbe, per “motivi passionali”; Nardi e Serafini fingono di accoltellarsi, reggendo tra le braccia uno degli investigatori che recita la parte della vittima ferita a morte. Da lì in poi il filo del racconto viene riavvolto per seguire le vicende che hanno portato all’omicidio, con i personaggi che dal presente interagiscono con il passato e con la giuria, guardando in camera o intromettendosi in *voice-over*.

L’incipit reale è al termine di una Festa dell’Unità: sulla piazza deserta, tra mucchi di immondizia e volantini del partito, Adelaide rivela i suoi sentimenti al carpentiere comunista Oreste, di cui è infatuata da quando lo ha visto passare davanti alla sua bancarella al cimitero del Verano. I due vengono travolti dalla passione e Oreste dimentica sia i doveri politici, sia quelli coniugali, causando la furia dell’anziana moglie che sfoga la sua gelosia malmenando Adelaide al punto di farla finire in ospedale. La loro unione clandestina procede armoniosamente nonostante tutto, fino a che Oreste incontra Nello, focoso pizzaiolo toscano di simpatie anarchiche, durante una manifestazione operaia che viene caricata dalla polizia: la vicinanza d’ideali e di difficoltà quotidiane li porta a stringere una solida amicizia, e così Nello si trova a trascorrere intere giornate in compagnia di Oreste e Adelaide. Quest’ultima finisce per innamorarsi anche di Nello, sul quale aveva posato gli occhi una sera di diversi mesi prima, quando lui mandò una pizza a forma di cuore al tavolo dove lei stava cenando con Oreste. I sentimenti tra i due giovani sono reciproci e l’avvicinamento è inevitabile, così come è inevitabile venire scoperti da Oreste, che scatena la celebre scenata alla pizzeria. Adelaide viene coinvolta nella rissa e, soffocata dai sensi di colpa e dal dispiacere, tenta il suicidio: salvata in extremis, propone ai due uomini di accettare di essere entrambi suoi partner e mettere da parte le pretese di possesso sul suo corpo e sui suoi sentimenti. Nello si dice partigiano delle pratiche del libero amore e accetta piuttosto volentieri di intraprendere questa nuova strada, ma quando Oreste lo vede posare la mano sulla coscia della ragazza la gelosia erompe con violenza da entrambe le parti, e l’esperimento relazionale finisce a schiaffi e con la fuga di Adelaide che abbandona entrambi sul letto vuoto e decide di seguire il consiglio della sorella, una prostituta timorata di Dio dalla filosofia di vita completamente opposta alla sua: si fida con un suo cliente, il rozzo ma abiente macellaio Amleto, preferendo una vita agiata e senza drammi al tempestoso *ménage* proletario che tanto l’aveva fatta soffrire. Non tarda a lasciarlo per tornare da Nello che, annichilito dall’assenza dell’amata, ha tentato il suicidio a sua volta: messa di fronte a cotanta devozione la donna accetta di diventare sua moglie, mentre Oreste, ridotto a un

eremita delirante senza famiglia e senza impiego, ha consegnato tutti i suoi risparmi a una fattucchiera gitana nella speranza che un incantesimo d'amore potesse restituirgli Adelaide. Il sogno che lo vede felice a fianco della fioraia si dissolve nel rumore di un'utilitaria che passa a fianco dei Mercati Generali, a bordo della quale viaggiano Nello e Adelaide in abiti nuziali, diretti in chiesa per unirsi finalmente in matrimonio. Oreste si solleva dalla panchina sulla quale dormiva e si approccia agli amici per salutarli: nel momento in cui si rende conto di essere stato escluso dalle loro vite e dalla possibilità di una relazione con Adelaide si scaglia con prepotenza contro i promessi sposi, che estrae a viva forza dall'auto. In un'intricata colluttazione la ragazza finisce trafitta a morte da Oreste con delle cesoie da giardinaggio, e negli ultimi secondi di agonia trova le forze per augurarli una fine cruenta e rinnovargli il suo immutato amore.

Ecco dunque che la tragedia fa irruzione nella vita semplice di tre proletari, tre persone che per quanto gli è stato possibile hanno provato a crearsi una coscienza con i frammenti dei messaggi calati dall'alto, stampati nei settimanali rosa o pronunciati ai comizi: una coscienza che però è risultata fasulla, non autenticamente acquisita ma formatasi per assorbimento acritico, e nelle cui ampie crepe ha potuto divampare "il dramma non della gelosia, ma della vita".¹⁷⁶

Scola racconta la storia di tre individui che abitano un mondo semplice, scossi da sentimenti impetuosi senza gli strumenti per domarli, mettendo in scena un "rapporto conflittuale (...) a livello proletario fra traumi psicologici e amorosi, tra nevrosi e sentimenti".¹⁷⁷ Adelaide desiderava una storia d'amore idilliaca, a prova di disillusione come nei fotoromanzi di cui era vorace consumatrice, e quando non si identifica più nel personaggio di cui avrebbe voluto vestire i panni la sua psiche collassa, portandola sul lettino di uno psichiatra disattento che la definisce "debole di nervi" e da lì sulla via dell'autodistruzione. Immerso nella disperazione del suo abbandono Nello non si ritrova più nelle teorie del libero amore che tanto sosteneva, mentre Oreste si deumanizza a poco a poco, diventando un assassino disgraziato che implora il pubblico ministero affinché la pena assegnatagli eguagli il male che ha inflitto.

Il loro dramma sta "nella disperazione di non riconoscersi più nei modelli che loro erano stati forniti, e nella assoluta mancanza di una autonomia individuale".¹⁷⁸ persone che fino a quel

¹⁷⁶ Carrano, Patrizia, *Il pretesto della gelosia*, in "Noi Donne", Anno XV, n. 23, 6 giugno 1970.

¹⁷⁷ Vittori, Rossano, De Santi, Pier Marco, *I film di Ettore Scola*, p. 98.

¹⁷⁸ Carrano, Patrizia, *Il pretesto della gelosia*, in "Noi Donne", 6 giugno 1970.

momento avevano vissuto in funzione della famiglia, delle storie da fotoromanzo, di certi ideali politici, incanalati in percorsi già tracciati per loro da qualcun altro. Le loro scelte erano state influenzate dal senso del dovere e del sacrificio, e dalle certezze della fedeltà coniugale, della dipendenza affettiva e della gelosia come indicatori di amore vero e di devozione al o alla partner, senza aver compreso fino in fondo i moventi delle loro azioni, né come rapportarsi all'emozionalità che ne derivava. Oreste, ad esempio, "ha il difetto comune a molti d'essersi adagiato su una serie di regole senza averle prima fatte sue"¹⁷⁹. Tutto ciò che legge su "L'Unità" e che ascolta nelle riunioni con i compagni "gli si è appiccicato addosso con lo sputo",¹⁸⁰ e a conferma di ciò vi è la sua presenza sempre più rara in sezione a causa delle scampagnate con Adelaide, come se amore e politica fossero incompatibili. Lo spirito dell'avanguardia marxista che anima Nello invece si spegne con il rifiuto dell'amata, dissolto nel rodenticida in cui affoga le sue belle idee da rivoluzionario e cerca di sfuggire dalla depressione da aristocratico decadente che lo affligge, e da cui si libererà soltanto quando Adelaide, smossa dal suo istinto suicida scambiato per spirito di sacrificio, deciderà di rimanere al suo fianco vita natural durante.

Il *Dramma della gelosia* "conduceva Scola ad aderire a quel mondo degli ultimi della società per il quale (...) provava inconfessabili simpatie".¹⁸¹ Uniti dallo slancio verso alti propositi di giustizia sociale, identificata con la conquista di una non meglio specificata felicità collettiva, Adelaide, Oreste e Nello scoprono "dapprima con meraviglia, poi con sgomento, di essere loro stessi artefici di un'ingiustizia praticamente insanabile",¹⁸² plasmata nello scontro tra l'incontenibilità dei sentimenti e la continenza alla quale erano stati educati. Un conflitto che, nell'evoluzione storica che ha condotto alla codificazione monogamico-giuridica dei rapporti sentimentali, si consuma tra due tendenze opposte: quella di affermare "il carattere sostanzialmente libero e incoercibile"¹⁸³ dell'attrazione fisica ed emotiva che presuppone "l'uguaglianza dei soggetti, la mobilità del rapporto e la sua incondizionatezza",¹⁸⁴ e quella a intrappolare tale fenomeno dalla natura fluida nelle rigide maglie della famiglia a base monogama legittimata dalle istituzioni, che limita o addirittura nega "tanto la consensualità quanto la reciprocità del rapporto d'amore",¹⁸⁵ spesso in nome delle sicurezze degli status

¹⁷⁹ Carrano, Patrizia, *Il pretesto della gelosia*, in "Noi Donne", 6 giugno 1970.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Masi, Stefano, *Ettore Scola*, p. 34.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Cerroni, Umberto, *Il rapporto uomo-donna nella civiltà borghese*, Editori riuniti, 1975, p.115

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ivi, p. 116.

patrimoniali e individuali. “Noi abbiamo sfranto le severe regole dell’amore”, dice Adelaide a Nello con il suo italiano raffazzonato, dopo che tutti i suggerimenti da manuale per sanare la loro situazione sono stati dismessi – dal dirsi addio per sempre al procurarsi la morte assieme per fuggire i rimorsi nei confronti di Oreste, che non contempla affatto la possibilità di una relazione cosiddetta “aperta”.

Gli ideali di Nardi in materia amorosa si basano sulla proprietà della persona amata e sul sentimento che scaturisce e viene alimentato dalla passione fisica: lo si intuisce quando racconta di Adelaide contestualizzandola solo nell’intimità e fornendo dettagli sulle sue prestazioni al Serafini appena incontrato, ancora sanguinante per le manganellate della celere. Da parte sua Nello dice che di donne ne ha addirittura un centinaio, e che non solo non crede all’amore unico e possessivo, ma lo trova persino ingiusto: “Ma come, vogliamo l’omo libero, siamo oltre il possesso dell’omo sull’omo, quindi s’ha da essere anche contro il possesso dell’omo sulla donna, non ti pare?”. Oreste gli si oppone sostenendo che l’unico bene dell’uomo lavoratore sia la propria donna, e che se un altro provasse a levarglielo lui non esiterebbe ad ammazzarlo. La voce dell’avvocato difensore di Nardi si intromette nel racconto del passato, nel tentativo di scagionare l’imputato dalle accuse di omicidio preterintenzionale minimizzando la cruenta dichiarazione come “un *modus dicendi*, un’iperbole retorica, un’immagine gergale”: ma ogni espressione d’uso comune ha un’origine culturale e svela la morale di chi sceglie di avvalersene, così come gli insulti, che nella scena del litigio alla pizzeria fluiscono abbondantemente da e verso tutte le parti in causa, dimostrando che alcuni tabù sono incrollabili anche nelle menti più progressiste.¹⁸⁶ Come nota Marco Gargiulo, nella cinematografia italiana degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta gli insulti più ricorrenti sono termini ed espressioni relative a dimensioni e categorie sociali innominabili: in particolar modo la sfera sessuale, con tutto il suo corollario di aggettivi nettamente divisi per donne di facili costumi e uomini traditi o impotenti, e quella dell’emarginazione, connessa al disonore, alla condotta criminale, all’esclusione dalla comunità, e così via. Perché il turpiloquio e l’offesa vengano percepiti come tali è necessario un pubblico compartecipe delle dinamiche sociolinguistiche da cui essi traggono la loro origine, e perciò si configurano come pratica sociale e specchio dei costumi collettivi.¹⁸⁷ Ciò che si urlano Oreste, Adelaide e Nello tirandosi schiaffi, tovaglie e bicchieri fa comprendere che, pur negli anni Settanta elogiati come moderni, si è distanti anni luce dalla parità di genere e dalla

¹⁸⁶ Gargiulo, Marco, *Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta*, p. 42.

¹⁸⁷ Ivi, p. 41.

liberazione sessuale, che non potranno essere raggiunte finché non verranno decostruiti e accantonati certi antichi concetti di onore, di rispettabilità e di possesso nei rapporti affettivi.

I personaggi creati da Scola come sceneggiatore e regista erano spesso ai margini della società, talvolta anche al di fuori della politica, eccentrici, anticonformisti, figure secondarie della grande Storia: i protagonisti del *Dramma della gelosia* sono tra questi, lavoratori del basso proletariato romano che cercano di sopravvivere ai sentimenti più alti e più difficili da domare,¹⁸⁸ imprigionati in una società che impone ai suoi componenti di gestire la propria emotività secondo modelli prestabiliti che non si rivelano adatti per chiunque.

Molte delle commedie di Scola degli anni Settanta sono dotate di un tono esistenzialistico che rivela lo *Zeitgeist* corrente e suggerisce l'esperienza del surreale quale prova dell'autonomia dell'individuo:¹⁸⁹ da ciò emerge anche la figura fondamentale ambigua dell'eroe assurdo, definito da Thompson come colui o colei che si ritira in sé, che non formula richieste, al contrario dell'eroe comico e dell'eroe farsesco: nella logica assurdistica la società è una montatura di una falsità incorreggibile, contro cui ogni contestazione sarebbe vana.¹⁹⁰ Il tentativo di effrazione dei codici viene pagato con la vita di Adelaide, il sogno d'amore di Nello e la sanità mentale di Oreste, che non hanno avuto strumenti e autodeterminazione sufficienti per portare a termine la loro rivoluzione.

Age e Scarpelli hanno raccontato quest'improbabile triangolo sentimentale con il linguaggio di una sezione di cronaca nera, con uno stile preciso per ognuno dei protagonisti, cogliendo nel segno.¹⁹¹ In questo film vengono rimodellati i caratteri distintivi della commedia all'italiana, la cui maturazione passa anche da uno studio più accurato delle espressioni linguistiche dei personaggi: la lingua parlata non è solo manifestazione verbale degli individui, ma ne plasma le idee e i comportamenti – vedasi Adelaide, la cui visione del mondo ha radici nei romanzi illustrati, che la fanno essere “eroina di fumetto (...) portatrice di un fato romantico, di un destino di amore e di morte”,¹⁹² e a cui Monica Vitti recupera “la dimensione tragica della mediterranea amante fatale”.¹⁹³ Il lessico delle controparti maschili invece deriva dai discorsi dei partiti istituzionali e dai movimenti extraparlamentari, solitamente utilizzato per parlare di politica e qui trasferito ai drammi individuali di due lavoratori. Nel momento in cui Oreste torna

¹⁸⁸ Bowen, Edward, Lanzoni, Rémi (a cura di), *The Cinema of Ettore Scola*, p. 25

¹⁸⁹ Ivi, p. 83.

¹⁹⁰ Thompson, William, *Freedom and Comedy*, in “The Tulane Drama Review 9”, n. 3, 1965, pp. 216-230.

¹⁹¹ Carrano, Patrizia, *Il pretesto della gelosia*, in “Noi Donne”, 6 giugno 1970.

¹⁹² Scola, Ettore, in *Ettore Scola. Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*, Officina Edizioni, Roma 1996 (consultato in edizione digitale).

¹⁹³ Del Buono, Oreste, *Dramma della gelosia*, in “L'Europeo”, Milano 21 maggio 1970.

in piazza con i compagni dopo mesi di assenza sente l'impulso di condividere con il segretario di sezione il suo dolore personale: "Una sofferenza d'amore può essere in qualche modo collegata alla lotta di classe?", gli domanda, sperando di trovare nella politica un sostegno e un'occasione di confronto; incontra solo gli sguardi scettici dei manifestanti, che lo credono ormai privo di senso.

L'accostamento del privato e del politico si fa sempre più presente nella cultura popolare coeva: la musica leggera è impregnata "degli umori di radicalismo e ribellione che percorrono le culture giovanili dell'epoca"¹⁹⁴ e i testi di autori come Gianni Morandi, Adriano Celentano, Claudio Lolli, gli Equipe 84 e i Nomadi paragonano spesso le ingiustizie sociali e le pene d'amore. *Dramma della gelosia* riprende questa tendenza, servendosi della lente deformante della commedia all'italiana per modificarne e assorbirne i contenuti con la conseguente caratterizzazione grottesca dei personaggi, un percorso che seguirà anche Lina Wertmüller nel suo *Mimì metallurgico ferito nell'onore* di un anno dopo.¹⁹⁵ Le note dolci e amare del film di Scola provengono dalla miscellanea del linguaggio politico dell'epoca con il lessico edulcorato dei fotoromanzi rosa, della musica leggera e della narrativa popolare – un frullato di tragicommedia che salta particolarmente all'occhio osservando i comportamenti di Oreste e di Nello, militanti indefessi travolti dai sentimenti.¹⁹⁶

All'osservazione della realtà contemporanea si aggiunge l'indagine di tematiche che iniziavano a emergere nella coscienza collettiva, un binomio adottato dalla commedia all'italiana sulla falsariga del neorealismo, ma con un'immersione più profonda nel punto di vista popolare.¹⁹⁷ *Dramma della gelosia* si sofferma su aspetti che tempo dopo sarebbero divenuti oggetto di analisi sociologica, come il nascente rapporto dei grandi partiti istituzionali di sinistra con i nuovi movimenti di estrema sinistra composti prevalentemente da giovani:¹⁹⁸ un'alleanza conflittuale sintetizzata nell'amicizia di Oreste e Nello, uniti dall'orientamento politico ma divisi dalle opposte tensioni generazionali.

Sempre alla politica viene riconnessa la condotta non convenzionale di Adelaide, che nelle critiche comparse nell'ambiente giornalistico di destra venne interpretata in chiave anti-comunista: la libertà sessuale della fioraia del Verano, nonché di altre protagoniste popolane o

¹⁹⁴ Masi, Stefano, *Ettore Scola*, Gremese, 2006, p. 34.

¹⁹⁵ Ivi, p. 36.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Scola, Ettore, in *Ettore Scola. Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini* (consultato in edizione digitale).

¹⁹⁸ Ibidem.

seguaci della rossa bandiera, è stata malamente associata al cliché delle donne di sinistra divise tra i militanti uomini per via della loro “natura disinibita” alimentata dalla tendenza alla condivisione.¹⁹⁹

In questa tragicommedia in cui amore e politica si intersecano in fitte trame si trovano “penetranti notazioni di psicologia e di costume, sociale e individuale”,²⁰⁰ con la felice idea di dar voce ai protagonisti di un’epopea popolaresca infiorata “di patetiche espressioni da novelletta rosa e da fumettone a buon mercato”.²⁰¹ la natura del parlato e dei parlanti contribuisce alla plausibilità della svolta patetica della seconda parte del film, “dandole una venatura di non lacrimosa, ma pur percepibile malinconia”.²⁰²

Dramma della gelosia utilizza un linguaggio ironico che non lo configura come un giallo, né un poliziesco, ma come “un processo ‘fuori campo’, assente, che non si vede”,²⁰³ reso presente dai dialoghi che scavalcano i limiti temporali e connettono i protagonisti al loro destino e ai loro futuri giudici: un lessico cinematografico nuovo che è stato definito “straniante”,²⁰⁴ e con il quale Scola conduce la commedia all’italiana “lontano da se stessa, ai risultati più alti e insieme all’estinzione”.²⁰⁵ Una scelta di regia innovativa che qualche anno dopo viene adottata da Marcello Fondato in *A mezzanotte va la ronda del piacere* (1975), una commedia anch’essa incentrata su una tragedia sentimentale in cui gli imputati dialogano con la giuria in un processo che mette implicitamente a confronto due coppie, rivelandone le dinamiche disfunzionali e violente con momenti di scoperta critica alla morale sessuale comunemente adottata e alle discriminazioni di genere.

La tenerezza di alcune scene di *Dramma della gelosia* si stempera in una generale amarezza: al divertimento si accompagna la commozione nel vedere Adelaide, Oreste e Nello prendere sul serio “la loro vita da romanzo d’appendice mal riuscito”²⁰⁶ e fallire nella loro arrischiata evasione. Tutti e tre speravano di migliorare la propria vita attraverso una o più relazioni romantiche, ma gli schemi sociali a cui il sentimento era assoggettato gli ha reso impossibile la sopravvivenza sia alla mancanza d’amore, che alla sua eccessiva – per gli standard monogami – presenza.

¹⁹⁹ Vice, *Le compagne battone*, in “Il Borghese”, Anno XXI, n. 20, 17 maggio 1970.

²⁰⁰ Micciché, Lino, *Cinema italiano degli anni '70: cronache 1969-78*, Marsilio, 1980, p.72.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Scola, Ettore, in *Ettore Scola. Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini* (consultato in edizione digitale).

²⁰⁴ Giacobelli, Enrico, *La commedia all’italiana*, p. 83.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem.

4.3 *Un romanzo popolare senza lieto fine.*

Il fascino degli sconfitti caratterizzerà “una lunga stagione nella quale a prevalere (...) sarà un panorama umano in disgregazione”,²⁰⁷ inserito nei quartieri operai delle metropoli settentrionali o nelle desolanti borgate romane sorte dal nulla. La ricerca sui nuovi modi di vivere degli italiani, in particolar modo dei ceti inferiori, viene analizzata in rapporto al deterioramento dell’ambiente che abitano, sempre più congeniale al sistema produttivo industriale e deleterio per l’esistenza umana: la compassione nell’analisi di questi individui sbiadisce e lascia il posto a una rappresentazione esasperata di una comunità senza possibilità di riscatto e priva di relazioni sociali.²⁰⁸ Dalla seconda metà degli anni Sessanta si entra nella fase della commedia all’italiana detta “della congiuntura”, in riferimento alla crisi economica del 1964, che si prolunga fino all’inizio del decennio seguente: il quadro si incupisce, e se per certi versi gli autori sembrano perdere l’ispirazione che aveva condotto i loro predecessori a raccontare con tanta efficacia “gli umori profondi del Paese”,²⁰⁹ riescono a compensare tale mancanza con l’intuizione acutissima che gli permette di tratteggiare con precisione i mutamenti profondi del mondo operaio e popolare o di rendere con dovizia di particolari una stagione amara della storia italiana.²¹⁰ Un esempio fra tutti è *Romanzo popolare* (1974) di Mario Monicelli con protagonisti Ugo Tognazzi, Ornella Muti e Michele Placido: la prima commedia a entrare in fabbrica, se si escludono i precedenti di genere storico o fantastico quali *I compagni* dello stesso Monicelli e *Omicron* di Ugo Gregoretti, entrambi del 1963,²¹¹ o il *Mimì metallurgico* di Lina Wertmüller. *Romanzo popolare* fotografa una Milano simbolo della transizione italiana verso il moderno e poi sempre più metropoli industriale, dove anche l’operaio ha “uno spleen borghese”.²¹²

Il titolo di questo caposaldo della commedia all’italiana rende omaggio alla diffusione dei rotocalchi rosa, dove giunge la singolare storia d’amore oggetto del film: “Battesimo e nozze con lo stesso uomo”, si intitola l’articolo corredato di fotografie letto dai protagonisti, la diciassettenne Vincenzina Rotunno e il sindacalista cinquantenne Giulio Basletti, nella scena iniziale. Mentre viene letta la notizia si palesa una scena di idillio pastorale: la ragazza in abito

²⁰⁷ De Martino, Riccardo, *La poesia dell’ombra. La città e il suo riflesso oscuro*, p. 918, in Pascariello, Maria Ines, Capano, Francesca, Visone, Massimo (a cura di), *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell’isolamento, del disagio, della multiculturalità*, Federico II University Press, CIRICE, 2018, pp. 913-988.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Sangiovanni, Andrea, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Donzelli Editore, 2021 (consultato in edizione digitale).

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Giacovelli, Enrico, *La commedia all’italiana*, p. 83.

²¹² Zagarrò, Vito, *Da Paisà a Gomorra. Immagini e stereotipi dell’Italia regionale*, Franco Angeli, 2011, p. 181.

fiorito con nastri e fronzoli corre incontro all'uomo vestito da operaio tra i ciliegi in fiore, mentre il trafiletto recita: "Vincenzina prese per la mano quell'uomo di cui aveva sempre coltivato il ricordo in un crescendo d'amore, e lo condusse alla fonte dell'Immacolata...". Una messa in ridicolo delle storielle da romanzo rosa, interrotta dai commenti scettici di Giulio che da quel momento diviene la voce narrante della storia, con tanto di moviola e una buona dose di autoironia. In realtà i due si erano incontrati di nuovo a Milano, quando Vincenzina, tenuta a battesimo da Giulio diversi anni prima, arrivò con i fratelli dall'Avellinese che dovevano fare alcuni lavori di manodopera: il matrimonio venne celebrato sei mesi e tre giorni dopo, con grande stupore degli invitati di fronte alla differenza d'età tra gli sposi.

La loro inusuale unione prosegue felicemente nonostante il divario culturale e generazionale, che talvolta si fa comunque sentire: nel loro primo pomeriggio di nozze Vincenzina manifesta scontento e disagio nel rapportarsi con l'idea delle esperienze prematrimoniali di Giulio e insulta pesantemente le donne sconosciute che sono passate sul letto del suo appartamento da celibe. Il marito la apostrofa citando Scola: "Uè terrona, cosa mi fai, il dramma della gelosia?", e si limita a darle blande rassicurazioni e il trattamento che si riserverebbe a una bambina impossibilitata a comprendere. La gelosia retroattiva dell'adolescente inesperta è placata solo con la sicurezza del "possesso" della persona amata, senza che i sentimenti negativi siano stati veramente disinnescati.

Vincenzina rimane presto incinta, e una sera la sua condizione di giovanissima moglie gravida nel Paese dalla doppia morale la rende fulcro di un paradosso: la discrepanza tra la pubblica morale, protetta dalla censura, e le pratiche effettive si mostra in tutta la sua assurdità quando si reca al cinema con Giulio per vedere un film per adulti e l'ingresso le viene negato per via della sua giovane età, benché sia visibilmente incinta e quindi abituata a vivere in prima persona, più che a vedere, certi modi di rapportarsi tra donne e uomini. A nulla servono le proteste di Giulio con la maschera, le regole non possono essere piegate nemmeno dal peso dei fatti concreti, e i due sono costretti a tornare a casa, un appartamento di un palazzone popolare a Sesto San Giovanni, che dopo poche settimane viene allietato dalla presenza del loro primogenito Francesco.

È il periodo della crisi petrolifera, delle manifestazioni operaie e delle rivendicazioni di fabbrica: Giulio stesso è attivo nel suo sindacato e partecipa ai cortei, e durante uno di questi il suo collega Salvatore Armetta scaglia un pesante manufatto sulle fila dei celerini. A venir colpito è l'agente Giovanni Pizzullo, che presto trova il colpevole e si reca al suo domicilio per arrestarlo: incontra la resistenza del vicinato e l'agile dialettica di Giulio, che difende l'amico

e respinge il celerino. Sarà la comune passione calcistica a far avvicinare i tre qualche mese più tardi e a rendere Giovanni un abituale frequentatore di casa Basletti.

Quando Giulio si reca in Campania per partecipare al funerale di una prozia della moglie, consentendole di rimanere a casa con il bambino, il timore di un tradimento consumato tra Giovanni e Vincenzina si insidia in lui, cosciente di aver perso la baldanza e la bellezza della gioventù di cui il Pizzullo invece ancora gode, ma durante il viaggio di ritorno funestato da incubi cerca di placarlo con la voce della ragione. Poco prima di entrare in casa sente un violento litigio provenire da casa Armetta e ne viene reso partecipe: Salvatore sta minacciando di ricorrere alla violenza estrema per impedire alla figlia ventiseienne di frequentare un ragazzo hippie e squattrinato, ma Giulio lo ferma e fa sfoggio delle sue larghe vedute, non senza un accenno di paternalismo e complesso di superiorità nordica:

Giulio: “Uè, siamo negli anni Settanta, mi meraviglio di te che è trent’anni che stai a Milano. Ma come, ti abbiamo dato un lavoro, un’educazione settentrionale, e al momento della verità salti fuori con la vendetta personale, con la violenza? Ma dico, scherziamo?”

Salvatore: “Ma io sono un padre!”

Giulio: “Tu sei un pirla! Ricordati che la violenza è sempre da rifiutare [...]. Insomma, se la mia donna dovesse andare via con un altro, io non me la sentirei di fare opposizione”.

Dopo aver dispensato pace e civiltà al lato opposto del pianerottolo, al suo rientro i sospetti vengono confermati da una conversazione tra Vincenzina e Giovanni origliata da dietro la porta della cucina, in cui lei si oppone all’insistenza del questurino nel dichiararle la sua passione e proporle di fuggire insieme. Giulio si allontana per permettere a Giovanni di andarsene e assimilare ciò di cui è venuto a conoscenza: quando rientra in casa e si siede a tavola affronta il discorso con Vincenzina, usando toni pacati e affettuosi, ricordandole il suo amore e proponendo delle soluzioni pragmatiche nel caso in cui lei volesse intrecciare una relazione con Giovanni. Lei si commuove di fronte alla sua ragionevolezza e vulnerabilità, e gli getta le braccia al collo facendolo cadere dalla sedia: “Tu sì che sei un vero uomo!”, gli dice tra le lacrime di gratitudine, promettendogli di non volerlo lasciare, che se lui la vuole ancora lei rimarrà al suo fianco. Inizia poi a rispondere alle sue domande su quanto avvenuto, mentre la tolleranza del marito va via via sfumando. Lo spazio domestico in cui tanta teatralità viene dispiegata “si cristallizza e sdoppia in una duplice scena parallela”:²¹³ quella governata

²¹³ De Franceschi, Leonardo (a cura di), *Lo sguardo eclettico: il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, 2001, p. 153.

dall'affettuosa abitudinarietà in cui si muovono i due coniugi e quella “irta di tentazioni, resistenze e sensi di colpa, che unisce e divide Vincenzina e Giovanni”.²¹⁴

Vincenzina ripercorre le interazioni con Pizzullo dal momento in cui lui entrò in casa in cerca di Giulio, non visto né sentito a causa del citofono rotto e della porta semichiusa e, trovando la ragazza assopita in cucina, le diede un bacio sulla bocca: lei non si mosse, facendo “come certi animali che per salvarsi fanno finta di essere morti”. Gli avvenimenti che seguono, incluso questo bacio unilaterale, rientrano nella fattispecie della molestia secondo i canoni odierni.²¹⁵ Il rapporto sessuale tra i due giovani non avviene per mutuo desiderio, ma a seguito di una costante forzatura, di una coercizione esasperante che porta Vincenzina a essere fisicamente impossibilitata a reagire, forse anche indebolita dagli istinti che suo malgrado provava e che comunque dichiarava di non voler assecondare. Anche dopo che il rapporto è stato consumato attivamente, in un magazzino accanto a uno scambio ferroviario, la ragazza manifesta un chiaro rifiuto verso Giovanni, che dice di non voler più rivedere: eppure lui si mostra sordo ai suoi “no” e varca ripetutamente la soglia del consenso di lei, lasciando che le proprie parole e le proprie mani seguano un piano diverso, secondo l’idea che le donne siano naturalmente passive o neutrali nei confronti del sesso e che la loro volontà debba essere persuasa da parte dell’uomo.²¹⁶ Vincenzina si sente colpevole per aver ceduto alle voglie di colui che le si gettò addosso togliendole i vestiti a forza, ed è evidentemente dispiaciuta e imbarazzata nel riportare gli eventi a Giulio: questi però si è ormai tolto la maschera della comprensione, poiché di sola apparenza si trattava, e ha perso le staffe, iniziando a scagliare ogni genere di insulti e suppellettili sulla moglie. Lo sfogo di Giulio richiama un’altra scenata di gelosia della commedia di costume: ne *Il magnifico cornuto* (1964) di Antonio Pietrangeli, sempre con Ugo Tognazzi, l’industriale bresciano Andrea è ossessionato dal sospetto che la moglie lo tradisca, e quando riesce a ottenere una confessione di adulterio dalla consorte si finge sereno prima di prendere a pedate il tavolino del salotto.²¹⁷

Il feroce litigio diventa un inseguimento che si conclude sul terrazzo del caseggiato, da cui Vincenzina minaccia di buttarsi a compensazione della propria condotta: Giulio si calma e riporta la moglie alla lucidità, facendosi promettere che l’intera faccenda rimarrà privata. “Rimettiamoci insieme, vada come vada [...]. Del resto, siamo o non siamo negli anni Settanta?”

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Per approfondimenti sul concetto di consenso forzato e consenso autentico si rimanda a Angel, Katherine, *Tomorrow sex will be good again*, tr. it. *Il sesso che verrà. Donne e desiderio nell'era del consenso*, Blackie, 2022.

²¹⁶ Angel, Katherine, *Tomorrow sex will be good again*, p. 18.

²¹⁷ De Franceschi, Leonardo (a cura di), *Lo sguardo eclettico: il cinema di Mario Monicelli*, p. 196.

E allora. Domani è un altro giorno”. La ritrovata stabilità non dura a lungo: Giulio è in preda all’inquietudine e si prende un permesso dal lavoro “per mali interiori”, peggiorati dall’arrivo di una lettera anonima che dalla modernità milanese lo fa arretrare nell’Agramonte di Germi. L’ignoto mittente lo esorta a cacciare di casa la moglie fedifraga per ripristinare la propria reputazione, un invito a cui Giulio non presta molta attenzione, fino a che un incubo angoscioso giunge a fargli temere le conseguenze di una chiacchiera di pubblico dominio.

Monicelli sceglie di riproporre un *tòpos* già utilizzato ne *La ragazza con la pistola* e che verrà ripreso da Luciano Salce con *L’anatra all’arancia* (1975), una storia di poco ordinaria amministrazione delle gelosie in una coppia borghese, facendo manifestare il sentimento dell’onore del protagonista in forma di incubi più o meno simbolici. Durante il viaggio di ritorno dal paesino di origine di Vincenzina, Giulio si addormenta e sogna di cogliere in flagranza d’adulterio la moglie e il questurino, che alzatisi dal letto lo cacciano via a spintoni e gli urlano il loro disgusto per il suo corpo da vecchio, per poi chiuderlo fuori dal suo stesso appartamento: alle urla di protesta di Giulio la porta accanto si apre, facendo sbucare i tre vicini meridionali in mutande e canottiera che gli porgono simultaneamente tre coltelli a serramanico affinché ripari l’affronto. Il sogno si interrompe a pochi secondi dal massacro, ma la ferita si riapre dopo la ricezione della lettera anonima e infetta di nuovo il piano onirico, che questa volta occupa lo spazio della fabbrica: lo status di “cornuto” dell’operaio Basletti viene reso noto a tutti i dipendenti tramite un annuncio all’interfono della mensa, seguito dalle risate di scherno dei colleghi e dalla vergogna di Giulio, che nel momento in cui si sveglia decide di mostrare la lettera a Vincenzina e di divulgare la loro vicenda a tutti i condomini convocandoli nel cuore della notte a colpi di scopa sul soffitto. Il sindacalista affezionato ai principi di libertà e di autodeterminazione ha ceduto alla pressione sociale e ha agito contro i propri interessi, cacciando di casa moglie e figlio per riguadagnarsi la reputazione di “vero uomo”, che non temeva compromessa finché credeva che faccenda del tradimento fosse rimasta tra le pareti di casa. Segue poi il classico tentativo di suicidio con la canna del gas, ma Giulio ci ripensa: non ha senso fare l’eroe drammatico dei romanzi di una volta, meglio affrontare i problemi di persona, e così pedina la moglie con la doppietta carica sotto il cappotto e fa irruzione nel *pied-à-terre* di Giovanni, contraddicendo tutta la sua ostentata modernità.

Vale la pena aprire una breve parentesi per il tentato suicidio: Monicelli stesso in un dialogo con Sebastiano Mondadori dichiara che la Muti che cerca di gettarsi dal terrazzo del condominio è “una trovata a effetto, frutto del sentimentalismo da rotocalco di cui erano piene le teste di

quel tipo di donna”.²¹⁸ Non accenna però alla disperazione del Basletti, che per pochi minuti ritiene più tollerabile la morte al sopportare il peso metaforico delle corna, così come Vincenzina nel fuggire dalla collera del marito aveva preferito saltare dall’ultimo piano al vivere con i sensi di colpa: eppure l’unica a essere tacciata di ingenuo sentimentalismo, di comportamenti contaminati dai cliché, è lei. Ciò accade anche nelle critiche al *Dramma della gelosia*: quella con la mente regolarmente deviata dai racconti popolari e da una concezione sacrificale dell’amore sarebbe solo Adelaide, non il Serafini che si intossica con il bromadiolone perché non riesce a vivere senza di lei, al pari del civilissimo dottor Machiavelli di *Amore mio aiutami* salvato in extremis da una lavanda gastrica. Lo stereotipo della donna maggiormente incline al sacrificio estremo viene largamente ripreso dalla letteratura pseudoscientifica di fine Ottocento e sopravvive quasi immutato lungo tutto il secolo successivo, alimentato dalla convinzione che la natura femminile sia più incline ai forti sentimenti e di conseguenza più vulnerabile alle delusioni d’amore, un concetto quest’ultimo attorno al quale ruoterebbe tutta la sua esistenza.²¹⁹ Tali pericolosi assunti finivano tuttavia per avere una radice di verità, non essendo le donne completamente immuni agli stessi pregiudizi su di loro e vivendo in una società che non le considerava molto più di esseri inferiori agli uomini, destinate a sospirare Cupido, sposarsi, procreare e riversare tutta la loro cura e il loro affetto sul marito, la prole e i parenti da accudire,²²⁰ senza molte possibilità di emancipazione.

La moviola di Tognazzi ci porta nell’appartamento di Giovanni in cui Giulio irrompe come una furia, armato di fucile e ancora in pigiama sotto al paltò. Il celerino gli rinfaccia di aver cacciato la moglie di casa per via di una lettera anonima, di cui però non poteva essere a conoscenza: diviene così chiaro che il mittente era lui stesso, disposto a tutto pur di strappare Vincenzina al marito. A quel punto la smania di possesso dei due uomini esplode: “Vincenzina è roba mia, e io c’ho il diritto di precedenza!”, sbraita il Basletti; “E io invece c’ho il diritto dell’amore, perciò è roba mia!”, replica Pizzullo, e nella foga della discussione gli rivela che la

²¹⁸ Monicelli, Mario, *La commedia umana*, Il Saggiatore, 2016 (consultato in edizione digitale).

²¹⁹ “Mentre i suicidi maschi in genere sorpassano del quadruplo e fin del quintuplo le femmine, quelli per amore invece non toccano alla metà, altre volte quasi al quarto dei suicidi femminili; e ciò è naturale, poiché l’amore che è per lo più, come ben disse la Stael, un aneddoto, un episodio nella vita dell’uomo, è invece l’avvenimento più grave, tutta una storia per la povera donna”. Da Lombroso, Cesare, *L’uomo delinquente*, Vol. II, Fratelli Bocca Editori, Torino 1889, p. 156.

²²⁰ “La parte migliore di noi stessi non manca di rivelarsi nei motivi individuali del suicidio, ma questa parte è più di tutto femminile. Non rare volte la donna è mossa a far getto della propria esistenza da sentimenti e da affetti che bastano a nobilitare la vile ed egoistica natura umana; e doveva essere così, giacché è naturale che paghi agli affetti il prezioso tributo della propria vita colei, che al benessere dei figli e dei suoi cari sa tanto di sovente offrire, l’altro più grave di sopportare il peso dell’esistenza”. Da Morselli, Enrico, *Il suicidio: saggio di statistica morale comparata*, Fratelli Dumolard, Milano 1879, p. 417.

ragazza si trova lì, nascosta nel bagno con il figlioletto. Ma nell'udire l'alterco fra i due contendenti Vincenzina è fuggita dalla finestra, resasi conto che l'unica cosa che sia Giulio, sia Giovanni volevano da lei era possederla. Ai due uomini non resta che constatare il loro fallimento e prendersi un caffè assieme, assorti nei loro rimpianti.

La partenza di Vincenzina è un gesto radicale in cui Monicelli convoglia la sua vena femminista e dà una svolta inaspettata al film; all'epoca non venne data molta rilevanza a quel finale mesto, così come non se ne dava al movimento per la parità dei diritti fra i generi.²²¹ Ma tra queste novità tematiche e formali sopravvivono vecchi modelli narrativi: il focus degli autori è ancora una volta concentrato sui protagonisti maschili, maggiormente caratterizzati di quelli femminili sul fronte psicologico e sociale, di cui ci rimangono perlopiù ignote le sofferenze emotive e le motivazioni profonde che le spingono a compiere certe decisioni.²²² L'allontanamento di Vincenzina non è preceduto da nessuna avvisaglia, sebbene le ragioni che l'hanno spinta a preferire una vita indipendente avrebbero meritato un'indagine più approfondita: ad essere vero protagonista e narratore della vicenda è il personaggio di Tognazzi, che conferisce al film i suoi accenti più felici con la sua precisa caratterizzazione di operaio sindacalmente impegnato e tendente all'emancipazione, ma in fondo ancora oppresso dalla stessa morale contro cui dichiara di battersi.²²³

Riprendendo il finale, la moviola si arresta e la voce narrante da univoca diviene tripla. I singoli personaggi raccontano le diverse direzioni che hanno preso le loro vite dopo sette anni: Vincenzina è stata impiegata in un quantificio di Melegnano, poi in una fabbrica a Settimo Milanese, per finire a lavorare come caporeparto in una grande ditta di confezioni ed essere parte del consiglio sindacale dell'azienda. Nel frattempo ha avuto due compagni: con il primo ha interrotto i rapporti per via del suo egoismo, con il secondo perché una volta che gli sono andati male gli affari si è sfogato su di lei picchiandola. Giovanni invece è stato promosso vice brigadiere, si è sposato e ha avuto due figli con una donna "fedele e ubbidiente, come dev'essere una moglie bene e propria". Giulio si gode la vita tranquilla del pensionato tra il bocciodromo e le partite a carte, e chiede a Vincenzina di riavvicinarsi: lei gli concede di vedersi per pranzo "un sabato sì e un sabato no".

²²¹ Monicelli, Mario, *La commedia umana*, Il Saggiatore, 2016 (consultato in edizione digitale).

²²² Finetti, Scilla in Di Castro, Federica, Finetti, Scilla, Costantini, Grazia Maria, *Quale creatività. Il ruolo della donna*, in "Effe", Anno III, n. 3, p.35.

²²³ Ibidem.

Il discorso sulla famiglia nucleare in crisi si interseca a numerose altre mutazioni sociali e culturali che stanno avvenendo nella società italiana: Monicelli sceglie di veicolarlo “nelle formule di una commedia che incrocia costumi e caratteri”²²⁴ e che mostra nel suo semplice squallore la vita della classe operaia nell’hinterland milanese, dalle dimensioni domestiche intersecate per via dei muri di compensato che rendono i vicini partecipi delle questioni famigliari altrui.²²⁵ *Romanzo popolare* fa parte della discendenza del capolavoro di Elio Petri *La classe operaia va in paradiso* (1971), insieme a *Mimì metallurgico ferito nell’onore* di Lina Wertmüller, *Trevico-Torino, viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Ettore Scola e *Delitto d’amore* (1974) di Luigi Comencini. Di questi quattro titoli ispirati all’opera di Petri solo quello di Scola si concentra esclusivamente sulla dimensione lavorativa e politica della fabbrica, mentre gli altri tre raccontano la sfera privata degli operai al di fuori delle loro aziende. Rispetto al film provocatorio e kitsch della Wertmüller, Monicelli ironizza “con uno stile più controllato e sottile”²²⁶ sul dramma personale dell’operaio protagonista, convinto di essersi ormai emancipato da una mentalità che considera arretrata e messo a dura prova dall’adulterio della moglie. Un’innovazione formale che giunge da Petri è l’utilizzo di numerosi “frammenti di realtà” per arricchire la vicenda, dare concretezza al quadro generale e rispecchiare le sfide sociali e individuali affrontate dai protagonisti.²²⁷ La volontà di realismo di Monicelli e dello storico duo di sceneggiatori Age e Scarpelli dà vita allo straordinario personaggio di Giulio Basletti “con un linguaggio mutuato dai sindacati, con una cultura un po’ accattata, e che si crede evoluto in rapporto alla ragazza venuta dal Sud e trattata come una bestiolina selvaggia”.²²⁸ Il regista dichiarò che in tutti i dibattiti che vennero fatti sul film, specialmente nelle grandi città industriali di Torino e Milano, i partecipanti erano soliti riconoscergli il merito di aver mostrato “un operaio com’è veramente, con dei lati anche divertenti, con una cordialità: degli operai che fanno l’amore, che litigano, che hanno anche i loro problemi sul piano sindacale”.²²⁹ La vita di fabbrica e la rivoluzione sessuale, con le conseguenti ripercussioni sui rapporti di genere, sono presentati da Monicelli con umorismo adombrato di malinconia.

²²⁴ De Franceschi, Leonardo (a cura di), *Lo sguardo eclettico: il cinema di Mario Monicelli*, p. 153.

²²⁵ Monicelli, Mario, *La commedia umana*, 2016 (consultato in edizione digitale).

²²⁶ Alberto Tovaglieri, *La dirimente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto 1965-1980*, Rubbettino Editore, 2014 (consultato in edizione digitale).

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Lorenzo Codelli, Mario Monicelli, *L’arte della commedia*, Dedalo, 1986, p. 92.

²²⁹ Ibidem.

Al contrario di quanto accade in *Dramma della gelosia*, il triangolo amoroso qui presente non termina con l'irreparabile, ma si smorza in uno "sbandamento piccolo-borghese":²³⁰ Giovanni con la famigliola tradizionale che desiderava, Vincenzina tra la fabbrica e gli amori deludenti, e Giulio con la sua mediocre esistenza da pensionato. "Anche la cultura popolare, sembrano dire gli autori, si è ormai impegolata nella ragnatela delle malinconie borghesi".²³¹

²³⁰ Giacovelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, p. 83.

²³¹ *Ibidem*.

Conclusioni

Il finale sottotono degli ultimi film trattati fa emergere il divario tra la modernità alla quale si aspirava e la visione tradizionale in cui gli italiani erano, loro malgrado, ancora incastrati. La tensione verso una concezione diversa delle relazioni sentimentali percorre con intensità variabile questa stagione della commedia di costume, in cui la coppia e le sue dinamiche costituiscono l'ossatura e gli snodi della trama dei film discussi, in relazione alle problematiche sociali presentate; la morale dell'onore viene portata all'estremo per farne comprendere l'assurdità, eviscerata, ridicolizzata e condannata, partendo dai barlumi di una crescente consapevolezza pubblica di tali problemi ed esplicitandoli. L'articolo che consentiva la riduzione della pena per gli omicidi d'onore sarebbe stato abrogato soltanto diversi anni dopo l'uscita nelle sale di *Mimì metallurgico*, grazie alla legge 442 del 1981.

La monogamia, il matrimonio e la rigidità dei ruoli di genere vengono messi sempre più in discussione: se all'inizio si marciava sugli stereotipi e sul perenne conflitto tra le parti ai fini della comicità sul grande schermo, con il passare del tempo emerge una maggiore coscienza dei problemi, che sfocia nella narrazione amara del collasso di un modello creduto incrollabile.

Nel presente elaborato ho voluto rivolgere la mia attenzione a tematiche quali la violenza domestica, la divisione tra i generi, l'impossibilità di uscire dallo schema mononormativo, il valore dell'istituto matrimoniale e delle convenzioni nei rapporti tra i sessi. È stata notata la crescente consapevolezza da parte di registi e sceneggiatori di talune contraddizioni insite nella nostra società e nell'organizzazione dei legami sentimentali, che devono seguire certe regole esterne agli individui personalmente coinvolti per essere considerati legittimi e accettabili. Gli antichi concetti di onore, tradimenti, pressioni sociali e incomprensioni tra la sfera femminile e maschile fanno da corollario al consueto modello relazionale, basato su concetti iniqui ormai insostenibili. Il rimpianto delle certezze passate è controbilanciato dall'attesa trepidante del futuro, che investe il presente con le sue necessarie conquiste sociali sgretolandone le convenzioni fino ad allora indiscusse.

Una nuova e indipendente voce femminile può essere ascoltata dalle linee laterali di queste commedie, troppo spesso focalizzate sulla figura maschile ma immerse nella dimensione della coppia, al centro di una nuova esplorazione della vita a due in vista di un radicale cambiamento delle aspettative nel periodo che porta alla legge sul divorzio. La progressiva rottura degli schemi tradizionali quanto a identità di genere, ruoli in società ed equilibri della coppia era

quindi giunta all'orecchio di produttori e registi, con ripercussioni significative sul cinema coevo: ai personaggi femminili vengono conferiti maggior rilievo e tridimensionalità, di pari passo con il riconoscimento della condizione della donna come cartina di tornasole dell'evoluzione sociale e dei costumi, mentre quelli maschili si trovano spesso a corrispondere a uomini in crisi, che vedono vacillare le loro sicurezze e i loro privilegi di fronte ai movimenti per l'emancipazione delle soggettività femminili. Le catene e le etichette che limitavano i comportamenti delle donne iniziano pian piano ad allentarsi e a cadere, liberandole dagli incasellamenti e dalle conseguenze sociali di scelte non conformi: un processo tuttora in corso e del quale non tutte sono rese partecipi. Al tempo stesso viene mostrato il peso della società patriarcale sugli uomini, sottoposti ad aspettative di continua performatività di genere: questa è traducibile ad esempio in prestanza fisica e sessuale, distacco dalle proprie emozioni, capacità di provvedere economicamente alla famiglia, e ostentata aggressività verbale e corporale. Parallelamente alle donne è chiesto di essere amanti disinibite, spose fedeli e madri devote, attraenti ma modeste, accondiscendenti e ubbidienti: quando tali requisiti vengono a mancare o vengono seguiti fin troppo alla lettera si viene a creare un doloroso scollamento tra l'individuo e le aspettative sociali in esso riposte, con la conseguente crisi del soggetto sia maschile, sia femminile. La stagione della commedia all'italiana si chiude canonicamente con *La terrazza* (1980) di Ettore Scola,²³² che in alcune sue parti mostra l'*impasse* della sfera virile in rapporto a quella femminile: quest'ultima è ormai rivolta alla carriera personale e decisa a farla finita con il romanticismo androcentrico, nostalgico dei tempi in cui le donne si votavano interamente all'amore e dipendevano dai loro compagni. Anche in questo caso, però, l'emancipazione reale è ancora distante, poiché né le donne in carriera, né gli intellettuali in stallo creativo che hanno già dato il loro contributo alla collettività sono riusciti a liberarsi da un modello sociale deleterio per la maggior parte delle persone, basato sulla performance perpetua, sulla mononormatività e sulla produzione continua.

La crisi dei generi e delle relazioni tra di essi è ben resa nella stagione della commedia di costume fino ai primi anni Settanta, che poi sfocia nel filone erotico e scollacciato, riflettente il desiderio diffuso di pellicole non oscurate dalla censura. Non vengono fornite soluzioni, ma l'evidenza schiacciante dell'insostenibilità di una morale relazionale che crea più instabilità che

²³² Lanzoni, Rémi, *Premortem Identification of the Commedia all'italiana: The Grotesque in Scola's Comedy*, in Bowen Edward e Lanzoni Rémi (a cura di), *The Cinema of Ettore Scola*, Wayne State University Press, 2020, p. 83.

sicurezze. Il divorzio è una soluzione difficilmente praticabile; il matrimonio è vissuto come una gabbia o come un estremo rifugio all'interno del quale si perde la presa sulla propria individualità; la sessualità è una discriminante sociale che, anziché essere una libera e consensuale modalità di espressione umana, è soggetta a giudizi, costrizioni, dogmi religiosi e tabù; la famiglia tradizionale è la fine della donna e dell'uomo liberi, schiavizzati dai doveri domestici e genitoriali, e il concetto di amore romantico è tomba del sentimento e altare dell'estremo sacrificio. La disillusione dilaga e conduce molti dei protagonisti di queste commedie a prendere decisioni forzate o controproducenti, causando angoscia, delusioni, dolore e persino la morte propria o altrui, o a svincolarsi tramite la famosa "arte di arrangiarsi" di dubbia etica, pur di aderire ai principi ai quali sono stati educati e che la società riconosce come validi. Ma i nobili sentimenti non sono svaniti, né sono preclusi alla classe lavoratrice come appare in alcuni casi: necessitano solo di essere riconosciuti come incoercibili e come tali gestiti, fuori dalle maglie costrittive di una morale univoca. Ed è forse questa una delle sfide più delicate della nostra epoca.

Illustrazioni



Divorzio all'italiana (1961): Rosalia e Ferdinando a passeggio per Agrigento.



Divorzio all'italiana (1961): Carmelo Patané e Rosalia nel salotto di casa Cefalù.



Divorzio all'italiana (1961): Ferdinando e Angela si incontrano fra i gelsomini.



La ragazza con la pistola (1968): Assunta di ritorno al paese dopo il rapimento.



La ragazza con la pistola (1968): Assunta a casa di Jack.



La ragazza con la pistola (1968): l'incontro finale tra Vincenzo e Assunta.



Mimì metallurgico ferito nell'onore (1974): Mimì e Fiore a Torino.



Mimì metallurgico ferito nell'onore (1974): l'arrivo della nuova famiglia Mardocheo a Catania.



Mimì metallurgico ferito nell'onore (1974): Amalia e Mimì commettono doppio adulterio.



Se permettete parliamo di donne (1964): il siciliano e la moglie devota.



Se permettete parliamo di donne (1964): la professionista e l'amico del marito.



Se permettete parliamo di donne (1964): il dongiovanni e la ragazza reticente.



Questa volta parliamo di uomini (1965): Emanuela e Federico in Un uomo superiore.



Questa volta parliamo di uomini (1965): Emanuela e Federico in Un uomo superiore.



*Questa volta parliamo di uomini (1965): l'infallibile Morgas e la sua compagna-bersaglio
ne Il lanciatore di coltelli.*



I nostri mariti (1966): Giovanni si innamora di Roberta al teatrino parrocchiale
ne *Il marito di Roberta*.



I nostri mariti (1966): Roberta afferma la sua indipendenza dal coniuge
ne *Il marito di Roberta*.



I nostri mariti (1966): Olga e Ottavio ne *Il marito di Olga*.



Una storia moderna. L'ape regina (1963): il momento della tentazione prematrimoniale tra Alfonso e Regina.



Una storia moderna. L'ape regina (1963): il prete dispensa raccomandazioni e benedizioni pasquali.



Una storia moderna. L'ape regina (1963): Regina fa visita ad Alfonso nel suo ufficio di notte.



La visita (1963): Adolfo e Pina.



La visita (1963): Pina e Renato.



La visita (1963): Pina riceve Adolfo nel salotto di casa.



Matrimonio all'italiana (1964): Domenico e Filumena discutono dopo il matrimonio celebrato con l'inganno.



Matrimonio all'italiana (1964): Filumena incontra i suoi tre figli in casa Soriano.



Matrimonio all'italiana (1964): Filumena e Domenico si sposano in presenza dei loro figli.



Amore mio aiutami (1969): Raffaella implora Giovanni di aiutarla ad affrontare il suo tormento.



Amore mio aiutami (1969): Giovanni rinuncia ad aiutare Raffaella e ricorre alla violenza.



Amore mio aiutami (1969): Valerio, Raffaella e Giovanni a cena sulla nave da crociera.



Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca (1974): Nello, Adelaide e Oreste al luna park.



Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca (1974): Oreste, Adelaide e Nello nel tentativo di far quadrare il loro triangolo.



Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca (1974): la tragedia finale ai Mercati Generali.



Romanzo popolare (1974): Giulio e Vincenzina.



Romanzo popolare (1974): Giovanni e Vincenzina.



Romanzo popolare (1974): Giulio e Giovanni.

Filmografia

DIVORZIO ALL'ITALIANA

1961

Regia: Pietro Germi; *soggetto e sceneggiatura:* Ennio De Concini, Pietro Germi, Alfredo Giannetti; *fotografia:* Leonida Barboni, Carlo Di Palma; *scenografia:* Carlo Egidi; *montaggio:* Roberto Cinquini; *musiche:* Carlo Rustichelli; *interpreti e personaggi:* Marcello Mastroianni (Ferdinando Cefalù), Daniela Rocca (Rosalia Cefalù), Stefania Sandrelli (Angela), Lando Buzzanca (Rosario Mulé), Leopoldo Trieste (Carmelo Patanè), Odoardo Spadaro (don Gaetano Cefalù), Bianca Castagnetta (donna Matilde Cefalù), Angela Cardile (Agnese Cefalù), Saro Arcidiacono (dottor Talamone), Margherita Girelli (Sisina), Pietro Tordi (avvocato De Marzi), Ugo Torrente (don Calogero), Laura Tomiselli (Fifidda), Renzo Marignano (un politico del PCI), Antonio Acqua (il parroco), Giovanni Fassiolo (don Ciccio Matarà); *produzione:* Galatea Film, Lux Film, Vides Cinematografica; *distribuzione:* Lux Film; *paese di produzione:* Italia; *durata:* 105'.

UNA STORIA MODERNA. L'APE REGINA.

1963

Regia: Marco Ferreri; *soggetto:* Goffredo Parise; *sceneggiatura:* Rafael Azcona, Marco Ferreri, Diego Fabbri, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa; *fotografia:* Ennio Guarneri; *scenografia:* Massimiliano Capriccioli, Rosa Sansone; *montaggio:* Lionello Massobrio; *musiche:* Teo Usuelli; *interpreti e personaggi:* Ugo Tognazzi (Alfonso Ercolani), Marina Vlady (Regina), Linda Sini (madre superiora), Riccardo Fellini (Riccardo), Achille Majeroni (zia Mafalda), Gian Luigi Polidoro (accr. Igi Polidoro: Igi), Walter Giller (padre Mariano), Nino Vingelli (uomo delle pompe funebri), Vera Ragazzi (zia Jolanda), Renato Montalbano (impiegato della concessionaria); *produzione:* Sancro Film; *distribuzione:* Cineriz; *paese di produzione:* Italia, Francia; *durata:* 88'.

LA VISITA

1963

Regia: Antonio Pietrangeli; *soggetto:* Giuseppe De Santis, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *sceneggiatura:* Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia:* Armando Nannuzzi; *scenografia:* Luigi Scaccianoce; *montaggio:* Eraldo Da Roma; *musiche:* Armando Trovajoli; *interpreti e personaggi:* Sandra Milo (Pina), François Périer (Adolfo Di Palma), Mario Adorf (Cucaracha), Didi Perego (Nella), Gastone Moschin (Renato Gusso), Angela

Minervini (Chiaretta), Paola Del Bon (Angelina); *produzione*: Zebra Film, Aera Films; *distribuzione*: Dear Film; *paese di produzione*: Italia, Francia; *durata*: 100'.

SE PERMETTETE PARLIAMO DI DONNE

1964

Regia: Ettore Scola; *soggetto e sceneggiatura*: Ruggero Maccari, Ettore Scola; *fotografia*: Alessandro D'Eva; *scenografia*: Arrigo Breschi; *montaggio*: Marcello Malvestito; *musiche*: Armando Trovajoli; *interpreti e personaggi*: Vittorio Gassman (Adamo proteiforme), Walter Chiari (Alfredo), Mario Brega (carcerato), Gigi Proietti (Omero), Umberto D'Orsi (vecchio amico), Edda Ferronao ("ragazza disponibile"), Maria Fiore (moglie devota), Rosanna Gherardi (Elena), Sylva Koscina (Margherita), Antonella Lualdi (fidanzata), Mario Lucidi (figlio), Donatella Mauro (moglie), Ivy Holzer (ragazza dell'appuntamento), Giovanna Ralli (prostituta), Olga Romanelli (madre sconvolta), Eleonora Rossi Drago (signora annoiata), Heidi Stroh (autostoppista), Marco Tulli (l'altro uomo), Jeanne Valérie (Virginia), Attilio D'Ottasio (secondino); *produzione*: Concordia Compagnia Cinematografica; *distribuzione*: Cineriz; *paese di produzione*: Italia; *durata*: 108'.

MATRIMONIO ALL'ITALIANA

1964

Regia: Vittorio De Sica; *soggetto*: Eduardo de Filippo; *sceneggiatura*: Renato Castellani, Tonino Guerra, Leonardo Benvenuti, Piero De Bernardi; *fotografia*: Roberto Gerardi; *scenografia*: Carlo Egidi, Dario Micheli; *montaggio*: Adriana Novelli; *musiche*: Armando Trovajoli; *interpreti e personaggi*: Sophia Loren (Filumena Marturano), Marcello Mastroianni (Domenico Soriano), Aldo Puglisi (Alfredo), Tecla Scarano (Rosalia), Marilù Tolo (Diana), Enzo Aita (il sacerdote), Carlo Pennetti (uomo al casello), Gianni Ridolfi (Umberto), Generoso Cortini (Michele), Vito Moricone (Riccardo), Rita Piccione (Teresina); *produzione*: C. C. Champion, Les Films Concordia; *distribuzione*: Interfilm; *paese di produzione*: Italia, Francia; *durata*: 102'.

QUESTA VOLTA PARLIAMO DI UOMINI

1965

Regia: Lina Wertmüller; *soggetto e sceneggiatura*: Lina Wertmüller; *fotografia*: Ennio Guarneri; *scenografia*: Ferdinando Giovannoni, Giorgio Hermann, Paolo Tommasi; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *musiche*: Luis Enríquez Bacalov; *interpreti e personaggi*: Nino Manfredi (Federico, l'industriale; Morgas, il lanciatore di coltelli; Raffaele, l'uomo superiore; il contadino "brav'uomo"), Luciana Paluzzi (Emanuela), Patrizia De Clara (moglie del contadino), Margaret Lee (Lilly), Milena Vukotic (Saturnia), Sergio Ferranino (amico del

contadino), Giulio Coltellacci (viaggiatore che chiede indicazioni), Alfredo Bianchini (Rolando), Stefano Satta Flores (don Fulgenzio); *produzione*: Archimede Film, Crono Film; *distribuzione*: Titanus; *paese di produzione*: Italia; *durata*: 91'.

I NOSTRI MARITI

1966

Regia: Luigi Filippo D'Amico, Luigi Zampa, Dino Risi; *soggetto e sceneggiatura*: Rodolfo Sonego, Age, Furio Scarpelli, Mario Monicelli, Guy de Maupassant; *fotografia*: Carlo Carlini, Roberto Gerardi, Marco Scarpelli, Sante Achilli, Luigi Filippo Carta, Vittorio Storaro; *scenografia*: Elio Costanzi, Gianni Polidori; *montaggio*: Adriana Benedetti, Roberto e Renato Cinquini; *musiche*: Armando Trovajoli, Piero Piccioni; *interpreti e personaggi*: Alberto Sordi (Giovanni Lo Verso), Nicoletta Rangoni Machiavelli (Roberta), Alessandro Cutolo (Monsignor Bandini), Elena Nicolai (madre di Nicoletta), Claudio Gora (il primario dell'ospedale), Antonio Acqua (il medico condotto), Francesco Sormano (il capo ufficio di Giovanni), Jean-Claude Brialy (Ottavio), Michèle Mercier (Olga), Akim Tamiroff (Cesare, padre di Olga), Tecla Scarano (Bice, prozia di Olga), Lando Buzzanca (il collega di Ottavio), Corrado Olmi (il monsignore), Mario Pisu (il medico condotto), Andrea De Pino (un collega di Ottavio), Ugo Tognazzi (Umberto), Liana Orfei (Attilia), Giulio Rinaldi (Ettore detto Tantumergo), Alfredo Marchetti (il maresciallo), Mario Frera (il brigadiere), Renato Romano (il carabiniere complice nell'imboscata), Tano Cimarosa (l'amico e vicino di casa di Ettore), Aldo Canti (il teppista messo a terra da Umberto); *produzione*: Documento Film; *distribuzione*: Euro International Films; *paese di produzione*: Italia; *durata*: 105'.

LA RAGAZZA CON LA PISTOLA

1968

Regia: Mario Monicelli; *soggetto*: Rodolfo Sonego; *sceneggiatura*: Rodolfo Sonego, Luigi Magni; *fotografia*: Carlo Di Palma; *scenografia*: Giorgio Desideri; *montaggio*: Ruggero Mastroianni; *musiche*: Peppino De Luca; *interpreti e personaggi*: Monica Vitti (Assunta Patané), Carlo Giuffré (Vincenzo Macaluso), Stanley Baker (Dottor Osborne), Corin Redgrave (tentato suicida), Dominic Allan (Reginald Mc Kintosh), Deborah Stanford (signora Mc Kintosh), Stefano Satta Flores (cameriere al ristorante Capri), Catherine Feller (Rosina), Helen Downing (Ada), Tiberio Murgia (primo picciotto), Aldo Puglisi (secondo picciotto); *produzione*: Gianni Hecht Lucari; *distribuzione*: Euro International Films; *paese di produzione*: Italia, Regno Unito; *durata*: 102'.

Regia: Alberto Sordi; *soggetto e sceneggiatura:* Rodolfo Sonego, Alberto Sordi e Tullio Pinelli; *fotografia:* Carlo Di Palma; *scenografia:* Flavio Mogherini; *montaggio:* Franco Fraticelli; *musiche:* Piero Piccioni; *interpreti e personaggi:* Alberto Sordi (Giovanni Machiavelli), Monica Vitti (Raffaella Machiavelli), Silvano Tranquilli (Valerio Mantovani), Laura Adani (Elena, madre di Raffaella), Ugo Gregoretti (Michele Parodi), Mariolina Cannuli (Danila Parodi), Maurizio Davini (Roberto), Néstor Garay (padre Bardella), Gaetano Imbrò (medico), Karl-Otto Alberty (Bauer, il coreografo), Liliana Pavlo (Immacolata Maria Santa de Mejo); *produzione:* Documento Film; *distribuzione:* Columbia CEIAD; *paese di produzione:* Italia; *durata:* 117'.

DRAMMA DELLA GELOSIA (TUTTI I PARTICOLARI IN CRONACA)

1970

Regia: Ettore Scola; *soggetto e sceneggiatura:* Age & Scarpelli, Ettore Scola; *fotografia:* Carlo Di Palma; *scenografia:* Luciano Ricceri; *montaggio:* Alberto Gallitti; *musiche:* Armando Trovajoli; *interpreti e personaggi:* Monica Vitti (Adelaide Ciafrocchi), Marcello Mastroianni (Oreste Nardi), Giancarlo Giannini (Nello Serafini), Manuel Zarzo (Ugo, amico di Oreste), Josefina Serratos (moglie di Oreste), Juan Diego (figlio di Oreste), Marisa Merlini (Silvana Ciafrocchi), Hercules Cortes (Amleto Di Meo), Fernando Sánchez Polak (comunista), Gioia Desideri (fioraia), Bruno Scipioni (pizzaiolo), Giuseppe Maffioli (avvocato di Oreste Nardi), Corrado Gaipa (giudice), Natale Tulli (cameriere di Amleto di Meo), Jimmy il Fenomeno (paziente dell'ospedale); *produzione:* Dean Film, Juppiter Generale Cinematografica, Midega Film; *distribuzione:* Titanus; *paese di produzione:* Italia, Spagna; *durata:* 107'.

MIMÌ METALLURGICO FERITO NELL'ONORE

1972

Regia: Lina Wertmüller; *soggetto e sceneggiatura:* Lina Wertmüller; *fotografia:* Dario Di Palma; *scenografia:* Amedeo Fago; *montaggio:* Franco Fraticelli; *musiche:* Piero Piccioni; *interpreti e personaggi:* Giancarlo Giannini (Carmelo "Mimì" Mardocheo), Mariangela Melato (Fiorella "Fiore" Meneghini), Agostina Belli (Rosalia Mardocheo), Luigi Diberti (Pippino), Elena Fiore (Amalia Finocchiaro), Tuccio Musumeci (Pasquale), Livia Giampalmo (Violetta, la bancarellaia), Ignazio Pappalardo (Massaro 'Ntoni), Gianfranco Barra (brigadiere Amilcare Finocchiaro), Turi Ferro (Don Calogero, Vito Tricarico, Salvatore Tricarico); *produzione:* Daniele Senatore, Romano Cardarelli; *distribuzione:* Euro International Films; *paese di produzione:* Italia; *durata:* 125'.

Regia: Mario Monicelli; *soggetto e sceneggiatura:* Age & Scarpelli, Mario Monicelli; *fotografia:* Luigi Kuveiller; *scenografia:* Lorenzo Baraldi; *montaggio:* Ruggero Mastroianni; *musiche:* Enzo Jannacci, Nando De Luca; *interpreti e personaggi:* Ugo Tognazzi (Giulio Basletti), Ornella Muti (Vincenzina Rotunno), Michele Placido (Giovanni Pizzullo), Pippo Starnazza (Salvatore Armetta), Nicolina Papetti (moglie di Salvatore), Vincenzo Crocitti (Maronati); *produzione:* Capitolina Produzioni Cinematografiche; *distribuzione:* Fida Cinematografica; *paese di produzione:* Italia; *durata:* 102'.

Bibliografia

Angel, Katherine, *Tomorrow sex will be good again*, tr. it. *Il sesso che verrà. Donne e desiderio nell'era del consenso*, Blackie, 2022.

Autelitano Alice, *Bambole, fate, streghe e signore: la donna nel film a episodi italiano degli anni Sessanta*, in *Comunicazioni Sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali*, Anno XXIX, N. 2, Maggio-Agosto 2007, pp. 248-254.

Bachmann, Gideon, *Look, Gideon* - -, in "Film Quarterly", vol. 30, no. 3, primavera 1977.

Bettaglio, Marina, Mandolini Nicoletta, Ross Silvia, *Rappresentare la violenza di genere: Sguardi femministi tra critica, attivismo e scrittura*, Mimesis Edizioni, 2018.

Bini, Andrea, *Horror Cinema: The Emancipation of Women and Urban Anxiety*, in *Popular Italian Cinema: Culture and Politics in a Postwar Society*, a cura di Flavia Brizio-Skov, I. B. Tauris, Londra 2015, pp. 53-82.

Biskind, Peter, *Lina Wertmüller. The Politics of Private Life*, in "Film Quarterly", vol. 28, no. 2, inverno 1974-1975, pp. 10-16.

Bowen, Edward, Lanzoni, Rémi (a cura di), *The Cinema of Ettore Scola*, Wayne State University Press, 2020.

Breines, Wini, Gordon, Linda, *The New Scholarship on Family Violence*, in "Signs: journal of Women in Culture and Society", Anno 8, n.3, 1983, pp. 490-531.

Buonanno, Milly (a cura di), *Le funzioni sociali del matrimonio: modelli e regole della scelta del coniuge dal XIV al XX secolo*, Edizioni di Comunità, 1980.

Carrano, Patrizia, *Il pretesto della gelosia*, in "Noi Donne", Anno XV, n. 23, 6 giugno 1970.

Cattorini, Paolo, *Bioetica e cinema. Racconti di malattia e dilemmi morali*, Franco Angeli, 2006.

Cerroni, Umberto, *Il rapporto uomo-donna nella civiltà borghese*, Editori Riuniti, Roma, 1976.

- Cerroni, Umberto, *Il rapporto uomo-donna nella civiltà borghese*, Editori riuniti, 1975.
- Codelli, Lorenzo, Monicelli Mario, *L'arte della commedia*, Dedalo, 1986.
- Cosulich, Callisto, *Il sesso secondo P.P.P.*, in “ABC”, 29 dicembre 1963.
- David, Patrizia, Vicarelli, Giovanna, *L'azienda famiglia. Una società a responsabilità illimitata*, Laterza, Bari, 1983.
- De Franceschi, Leonardo (a cura di), *Lo sguardo eclettico: il cinema di Mario Monicelli*, Marsilio, 2001.
- De Martino, Riccardo, *La poesia dell'ombra. La città e il suo riflesso oscuro*, p. 918, in Pascariello, Maria Ines, Capano, Francesca, Visone, Massimo (a cura di), *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, Federico II University Press, CIRICE, 2018, pp. 913-988.
- De Santi, Gualtiero, De Sica, Manuel, *Ieri, oggi, domani di Vittorio De Sica: testimonianze, interventi, sceneggiatura*, Associazione Amici di Vittorio De Sica, 2002.
- Del Buono, Oreste, *Dramma della gelosia*, in “L'Europeo”, Milano, 21 maggio 1970.
- Di Bella, Maria Pia, *Dire o tacere in Sicilia. Viaggio alle radici dell'omertà*, Armando Editore, 2014.
- Di Castro, Federica, Finetti Scilla, Costantini Grazia Maria, *Quale creatività. Il ruolo della donna*, in “Effe”, Anno III, n. 3.
- Di Giammatteo, Feraldo, *Dizionario del cinema italiano*, Editori Riuniti, Bologna 1995.
- Duccheroni, Maria, *Films scandalosi*, in “Noi donne”, Anno XVIII, n. 33, 24 agosto 1963.
- Ellero, Roberto, *Ettore Scola*, La Nuova Italia, Roma 1988.
- Engels, Friedrich, *The Origin of Family, Private Property, and the State*, in Robert C. Tucker (a cura di), *The Marx-Engels Reader*, W.W. Norton, New York, 1978.

Fischer, Donatella, *Il teatro di Eduardo De Filippo. La crisi della famiglia patriarcale*, Legenda/Modern Humanities Research Association and Maney Publications, 2007.

Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, W. W. Norton, 1963.

Fullwood, Natalie, *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*, Palgrave Macmillan, New York, 2015.

Gabrielli, Patrizia, *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*, Il Mulino, Bologna 2011.

Galante Garrone, Carlo, *Profili politici della battaglia* in AA.VV., *Il divorzio in Italia*, La Nuova Italia, Firenze, 1969, pp. 73-95.

Gambetti, Giacomo, *Vittorio Gassman*, Gremese, 1999.

Gargiulo, Marco, *Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta*, in “Quaderns d’Italia”, n. 25, 2020, pp 27-46.

Giacovelli, Enrico, *La commedia all'italiana*, Gremese Editore, 1995.

Gilmore, David D., *Manhood in the making: Cultural concepts of masculinity*, Yale University Press, 1990.

Grande, Maurizio, *Marco Ferreri*, La Nuova Italia, 1975.

---, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, 1986.

---, *Il cinema di Saturno*, Bulzoni Editore, 1992.

Grazzini, Giovanni, *Eva dopo Eva. La donna nel cinema italiano dagli anni Sessanta a oggi*, Laterza, Roma-Bari 1980.

Günsberg, Maggie, *Italian Cinema. Gender and Genre*, Palgrave Macmillan UK, 2004.

Hanisch, Carol, *The personal is political*, in “Notes from the Second Year: Women’s Liberation, Major Writings of the Radical Feminists”, 1° gennaio 1970.

Hochkofler, Matilde, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, Gremese, 2006.

Klein, Willis, Wood, Suzanne, Li, Sherry, *A Qualitative Analysis of Gaslighting in Romantic Relationships*, University of Toronto, 2022.

Lombardi, Gabrio, *Divorzio Referendum Concordato*, Società Editrice Il Mulino, 1970.

Lombroso, Cesare, *L'uomo delinquente*, Vol. II, Fratelli Bocca Editori, Torino 1889, p. 156.

Maffei, Maria, *Non ci si sposa a tutti i costi*, in "Noi donne", Anno XX, n. 5, 1° febbraio 1964.

---, *"Questa volta parliamo di uomini"*, in "Noi donne", Anno XXI, n. 10, 6 marzo 1965.

---, *"Monica Vitti ha la pistola ma non spara"*, in "Noi donne", Anno XXII, n. 51, 30 dicembre 1967.

Majore, Ignazio, *Violenza e sessualità*, in "Paese Sera", Anno X, n. 27, 1973.

Maraldi, Antonio, *Antonio Pietrangeli*, La Nuova Italia, Firenze, 1992.

Marella, Maria Rosaria, Marini, Giovanni, *Di cosa parliamo quando parliamo di famiglia: Le relazioni familiari nella globalizzazione del diritto*, Editori Laterza, 2014.

Marinucci, Vinicio, *Una visita di eccezione*, in "Il Giornale dello Spettacolo", Anno XX, n. 5, 1° febbraio 1964.

Masi, Stefano, *Ettore Scola*, Gremese, 2006.

Masoni, Tullio, *Marco Ferreri*, Gremese Editore, 1998.

Meller, Joan, *Donne e sessualità nel cinema d'oggi – vol. 2*, La Salamandra, 1973.

Micciché, Lino, *"Io la conoscevo bene" di Antonio Pietrangeli. Infelicità senza dramma*, Associazione Philip Morris progetto cinema, 1999.

---, *Cinema italiano degli anni '70: cronache 1969-78*, Marsilio, 1980.

Minuz, Andrea, Silvia, Vacirca, *69 année érotique. La rivoluzione sessuale e il cinema italiano alla fine degli anni Sessanta*, in "Cinergie - Il Cinema e le altre Arti", n. 5, 2014, pp. 108-118.

Mondadori, Sebastiano, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano 2005.

Monicelli, Mario, *La commedia umana*, Il Saggiatore, 2016.

Morselli, Enrico, *Il suicidio: saggio di statistica morale comparata*, Fratelli Dumolard, Milano 1879.

Moscon, Giorgio (a cura di), *Divorzio all'italiana – Pietro Germi*, FM Edizioni, Roma 1961, p. 43.

Quarantotto, Claudio, *Matrimonio all'italiana*, ne “Il Borghese”, Anno XV, n. 53, 31 dicembre 1964.

Rigoletto, Sergio, *Masculinity and Italian Cinema Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s*, Edinburgh Press, 2014.

Russo Bullaro, Grace, *Man in disorder: The Cinema of Lina Wertmüller in the 1970s*, Troubador Publishing Ltd., 2006.

---, *The Fictitious Genius of Lina Wertmüller's 1970s films? A Look at the American and the Italian Views*, in *Forum Italicum*. Sage UK: London, England: SAGE Publications, 2006.

Sangiovanni, Andrea, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Donzelli Editore, 2021.

Santarelli, Silvana, *Amore mio aiutami e lui la riempie di botte*, in “Noi donne”, Anno XXIV, n. 24, 14 giugno 1969.

Scandola, Alberto, *Marco Ferreri*, Il Castoro, 2004.

Scola, Ettore in *Ettore Scola. Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*, Officina Edizioni, Roma 1996.

Secombe, Wally, di *The Housewife and Her Labour under Capitalism*, in *New Left Review*, N. 83, 1974.

Solmi, Angelo, *Matrimonio e corna si consumano in crociera*, in “Oggi”, Anno XXV, n. 44, 29 ottobre 1969.

Thompson, William, *Freedom and Comedy*, in “The Tulane Drama Review 9”, n. 3, 1965, pp. 216-230.

Tovaglieri, Alberto, *La dirimpente illusione. Il cinema italiano e il Sessantotto 1965-1980*, Rubbettino Editore, 2014.

Uva, Christian, Parigi, Stefania, Zagarrìo, Vito, *Cinema e identità italiana*, Università degli Studi Roma Tre, 2019.

Uva, Christian, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, 2021.

Valobra, Franco, *Playmen intervista: Lina Wertmüller*, in “Playmen”, Anno X, n. 8, agosto 1976.

Van Ness, Emma Katherine, *Antonio Pietrangeli, The Director of Women. Feminism and Film Theory in Postwar Italian Cinema*, Anthem Press, 2020.

Vice, *Il Giornale d'Italia*, Roma, 4 ottobre 1969

Vice, *Le compagne battone*, in “Il Borghese”, Anno XXI, n. 20, 17 maggio 1970.

Vicini, Mario, *La visita*, in “Noi donne”, Anno XX, n. 4, 25 gennaio 1964.

---, *Petronille e califfi*, Noi Donne, XXI, n. 14, 3 aprile 1965.

---, *Se permettete parliamo di donne*, in Noi Donne, Anno XX, N. 21, 23 maggio 1964.

Vittori, Rossano, De Santi, Pier Marco, *I film di Ettore Scola*, Gremese, 1987.

Watson Burgess, Ernest, “*The family as a unity of interacting personalities*”, *The family*, Vol. VII, N. 1, March 1926.

Wright Mills, Charles, *The Sociological Imagination*, Harmondsworth: Penguin, 1959.

Zagarrìo, Vito, *Da Paisà a Gomorra. Immagini e stereotipi dell'Italia regionale*, Franco Angeli, 2011.

Articolo senza segnatura, "*Lazzi in sacrestia*", *ABC*, Anno III, n. 45, 4 novembre 1962.

Articolo senza segnatura, *Alberto e Monica matrimonio in crisi* *Noi donne*, Anno XXIV, n. 13, 29 marzo 1969.

Articolo senza segnatura, *Germi, il regista, si scontra qui duramente con Padre Rotondi sul tema del matrimonio*, in "Oggi", Anno XVIII, 1° marzo 1962.

Articolo senza segnatura, *L'amara storia di Filumena*, in "Noi Donne", Anno XXI, n. 3, 16 gennaio 1965.

Articolo senza segnatura, *Le scene incriminate del film "Ape regina"*, in "La Stampa", 31 gennaio 1963.