



Carla Piot

La condizione balneare, prisma sociale, identitario e di genere nel cinema italiano degli anni '50 e '60

PIOT Carla. *La condizione balneare, prisma sociale, identitario e di genere nel cinema italiano degli anni '50 e '60*, sous la direction de Susanna LONGO. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2021.
Mémoire soutenu le 21/06/2021.



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

Université Jean Moulin Lyon 3

Faculté des Langues

Double Diplôme Master Recherche Lyon 3 – Naples Federico II

Carla Piot

2021

La condizione balneare, prisma sociale, identitario e di genere nel cinema italiano degli anni '50 e '60



Cinema in bikini. Italiani al mare : manifesti 1949-1999, Andrea Tomasetig, Enrico Minisini

Sous la direction de Susanna Longo, Maître de Conférences

Université Jean Moulin Lyon 3

Faculté des Langues

Double Diplôme Master Recherche Lyon 3 – Naples Federico II

Carla Piot

2021

**La condizione balneare, prisma sociale, identitario e di genere nel
cinema italiano degli anni '50 e '60**

Sous la direction de Susanna Longo, Maître de Conférences

Ringraziamenti

Ringrazio prima di tutto il professore di cinema Christian Uva che esercita all'Università Roma Tre, per avermi trasmesso la passione per lo studio cinematografico, origine della mia ricerca. D'altronde, non sarebbe stata possibile senza l'abbondante diffusione cinematografica offerta dalla Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma in diverse cineteche, dalla possibilità di scoprire le opere fondamentali della storia del cinema italiano ma anche produttori, registi, sceneggiatori, attori, direttori della fotografia, scenografi, montatori, musicisti, oltre a esperti della cinematografia digitale, studiosi e docenti che segnano e costituiscono il cinema italiano. Ringrazio i miei colleghi, compagni di corso, membri di famiglia e amici che mi hanno aiutato e sostenuto durante tutte le tappe di ricerca e di redazione della tesi. Ringrazio la mia cara amica e compagna di corso, Federica Petrone, per l'aiuto prezioso per la redazione della tesi. Ringrazio la disponibilità, il sostegno, la collaborazione e l'aiuto indispensabile della mia relatrice di tesi e professoressa Susana Longo.

INTRODUZIONE

Questa ricerca si inserisce nel contesto cinematografico del cosiddetto “neorealismo rosa” che nasce a partire degli anni '50 e si sviluppa poi negli anni 60' in Italia. Il precedente neorealismo si tinge infatti di rosa e segna una fase di transizione e una rottura con il passato nel senso in cui indica un nuovo stile di commedia rispetto al dramma e alle tragedie vissute dagli italiani dopo la seconda guerra mondiale. Una commedia che rappresenta lo specchio di un'Italia che vuole dimenticare gli anni difficili, che vuole divertirsi mentre sta ricostruendo il paese, ritrovare il benessere economico e riappropriarsi dei linguaggi, dei corpi e delle identità. I registi di questo genere puntano dunque a soddisfare un pubblico desideroso di divertirsi, di ridere e mettere le spalle al periodo traumatico precedente.



Figura 1 : Luciano Emmer, *Una domenica d'agosto* incipit

Il cinema neorealista rosa si fa dunque specchio dell'anima del paese, cioè di una volontà straordinaria di vivere grazie a un insieme di obiettivi comuni tra cui la felicità, il benessere, l'amore e la spensieratezza. Uno dei registi che riesce a trasmettere questi elementi è Luciano Emmer, le cui opere agiscono da ponte tra la fase della storia del neorealismo italiano degli anni '40 in cui domina lo stile alto e tragico e quella in cui prevalgono temi meno drammatici, crudi e più leggeri a partire dagli anni '50. Si narrano i racconti di giovinezza, d'amore, la quotidianità della vita popolare nelle sue abitudini più semplici inserendo un prisma che si potrebbe definire sociologico o antropologico. Insomma, il neorealismo rosa registra l'immaginario collettivo italiano in cui si affermano le culture, le tradizioni, i valori, i modelli popolari, le aspirazioni e i sogni che caratterizzano la società italiana in quel periodo. L'Italia rappresenta in questo contesto uno straordinario set il cui popolo può essere soggetto d'infinito storie cinematografiche.

Data l'abbondante produzione cinematografica del neorealismo rosa, lo studio e l'indagine di film e autori particolari di questo periodo hanno orientato l'oggetto della ricerca verso un'ambientazione da sempre centrale nell'immaginario nazionale e nella tradizione cinematografica italiana: la spiaggia. La scelta di individuare la spiaggia in quanto oggetto della ricerca si traduce nella sua capacità a farsi specchio delle mutazioni antropologiche, sociali e storiche della società italiana in più mezzo di secolo. Il teatro simbolico di questo spazio comune, pubblico e di socializzazione si afferma come occasione privilegiata di registrare le dinamiche e le trasformazioni della vita degli italiani nei comportamenti, nella mentalità collettiva, la percezione della nazione, il senso d'identità di questo popolo. La terminologia originale di "condizione balneare" trasmette un'intenzione particolare che anticipa tutta la riflessione della ricerca. Per "condizione" si intende un posto che occupa un individuo nella società gerarchizzata secondo dei criteri economici, culturali e sociali alle quali appartiene. Si intende una situazione, un modo di essere che riguarda una persona o un gruppo in un momento e un contesto particolare. Può essere inteso come uscita, destino o avvenire di qualcuno. Infine, viene inteso come capacità a farsi specchio dei cambiamenti storici, sociali e culturali in un orizzonte cruciale. Sono questi tipi di aspetti che vengono analizzati nel contesto balneare, al punto che possiamo legittimamente parlare di un "topos balneare" nel cinema di questo periodo. Il termine "balneare" riguarda, nel contesto del neorealismo rosa, un luogo che traduce l'anima degli italiani.

Cioè rappresenta un confine tra la forza e la fragilità nel quale il popolo italiano tenta di ricostruirsi in un mondo caotico e distrutto ma con una vitalità evidente. Una volontà di dimenticare tutto, di distrarsi spensieratamente considerando il mare come un luogo momentaneo in cui trascorrere le vacanze, innanzitutto, ma soprattutto come luogo in cui il tempo, le distanze sociali, i pregiudizi e le convenzioni sono momentaneamente sospesi. Rappresenta uno spazio di neutralità comune e pubblico di cui gli italiani si riappropriano, in cui le distinzioni sociali si rompono. Tutta la ricerca mira dunque a dimostrare come il *topos* particolare della spiaggia, nel contesto del neorealismo rosa, si fa specchio delle mutazioni identitarie, sociali, economiche e di genere di quel periodo mostrando tuttavia le problematiche che possono incarnare certe forme di poteri che impediscono una società ad appropriarsi delle identità e dei diritti propri.

Le prime ricerche e analisi si sono avviate verso opere letterarie, teoriche e cinematografiche che hanno contribuito a contestualizzare l'oggetto di questa ricerca. La raccolta successiva e l'analisi di opere più specifiche hanno permesso di delimitare e approfondire la questione della centralità del *topos* della spiaggia e i temi precisi legati all'oggetto di studio. In seguito, il repertorio di elementi pertinenti propri a ciascuna opera hanno dato come esito le messa a punto di una problematica e di un filo conduttore per la redazione della ricerca. Poche risorse critiche e documenti d'archivio contemporanei alla filmografia che compone il corpus della ricerca trattano dello studio specifico e della centralità del *topos* balneare. Diverse opere e letture orientate verso studi antropologici, politici, sociali e culturali hanno arricchito e approfondito la riflessione tramite temi precisi che riguardano il periodo che ci interessa come il ruolo del fenomeno del divismo o del consumismo.

In primo luogo, l'indagine si concentra su tre opere cinematografiche principali: *Una domenica d'agosto* di Luciano Emmer realizzato nel 1950 che mette in evidenza il *topos* della spiaggia come specchio dei nuovi modi di vivere, gli orizzonti d'attesa e i comportamenti sociali della società italiana del dopo guerra. *La spiaggia* di Alberto Lattuada realizzato nel 1954 prende in considerazione la stazione balneare come micro-società, luogo di socializzazione e di prossimità fra le classi che illustra l'evoluzione sociale ed economica degli italiani. In *Vacanza a Ischia* realizzato da Camerini nel 1959, il mare rappresenta un nuovo fenomeno sociale di massa che mira a cambiare gli stili e le abitudini degli italiani. Questo nuovo tempo libero moderno è analizzato in parallelo da alcuni sociologi e filosofi come Edgar Morin e *L'esprit du*

temps pubblicato nel 1962. Lo sguardo di Morin arricchisce la riflessione sulla nuova etica del *loisir* che emerge nel ventesimo secolo. Questa nuova etica di *loisir* partecipa ad esempio all'auto consumazione personale, cioè all'affermazione di un individuo che approfitta di questo tempo moderno per il suo benessere, l'amore, e la possibilità di mobilità sociale. Una nuova etica del *loisir* che diviene il luogo privilegiato per trascorrere la vacanza all'italiana e promuovere le bellezze e i paesaggi della penisola. Lo studio di sociologi come Edgar Morin è dunque rivelatore in questa ricerca nel senso in cui permette di orientare l'oggetto di studio verso temi antropologici che riflettono la società degli anni 50 e 60.

La seconda tappa della ricerca si articola intorno allo studio di quattro opere : *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli realizzato nel 1965 ; *Il deserto rosso* realizzato nel 1964 da Michelangelo Antonioni; *Costa azzurra* realizzato da Vittorio Sala nel 1959 e *Caccia al marito* realizzato nel 1960 da Marino Girolami. In questa filmografia, la spiaggia è studiata come prisma dell'estetica popolare attraverso lo studio del fenomeno del divismo e i conseguenti mutamenti e processi di identificazione, flussi di desideri e modi di rappresentazione del corpo, sulla base delle ricerche di Jacqueline Reich sul cinema italiano e il corpo maschile. La studiosa mette infatti in evidenza la crisi della figura del maschio nel cinema degli anni 50 e 60, la sua fragilità, la sua instabilità. L'emergenza di identità cinematografiche nazionali come quella dell'"inetto", dell'"italiano medio", rappresenta il riflesso stesso degli individui maschi nella società italiana dovuti a fattori culturali e sociali molteplici. Di conseguenza, assistiamo alla regressione della figura maschile come quella del "maschio da spiaggia" in quanto uomo 'bestiario' incapace di azioni. In quel contesto, il *topos* del mare appare come un rifugio, un passaggio tra età infantile e età adulta. Questi aspetti vengono analizzati in diverse opere tra cui *La voglia matta* di Luciano Salce realizzato nel 1962; *La dolce vita* di Fellini realizzato nel 1960 e *Il seduttore* realizzato da Franco Rossi nel 1954.

Infine, lo sguardo antropologico di Pier Paolo Pasolini, attraverso *Comizi d'amore* realizzato nel 1964 e *La lunga strada di sabbia* pubblicato in tre puntate nel 1959, tra luglio e settembre, mettono in evidenza i freni e gli ostacoli alla piena evoluzione e affermazione identitaria del popolo italiano, trasformate e omologate dall'emergenza del miracolo economico, dal capitalismo e dal fascismo inteso nell'accezione pasoliniana, cioè di una forma autoritaria sempre presente, di repressione dei valori popolari autentici.

1 La spiaggia, specchio di mutazioni identitarie

L'identità cinematografica che emerge dopo la seconda guerra mondiale attraverso il movimento del neorealismo nasce e si sviluppa in simbiosi con gli elementi identitari forti che caratterizzano il popolo italiano. Lo scopo è quello di ridare dignità morale e visibilità a un paese povero, che il fascismo aveva cercato di occultare trasmettendo «un'immagine dell'Italia povera ma piena di vita e capace di trasmettere proprio grazie allo schermo al di là dei confini questo eccesso di energia vitale»¹. Il cinema neorealista punta a raccontare al pubblico testimone l'epopea dei gesti, degli sguardi, dei sentimenti comuni e dei linguaggi negli spazi di socializzazione e di vita collettiva e individuale : «diviene il simbolo della volontà di riscatto d'un popolo sconosciuto e modo diretto di familiarizzare con lui»².

Nel contesto dell'estetica neorealista la focalizzazione del *topos* della spiaggia assume un rilievo particolare. La spiaggia è un luogo simbolico in quanto rappresentativo dell'Italia e degli italiani in trasformazione che si purificano dalle ceneri della guerra e che evolvono verso il pieno miracolo economico. L'evoluzione e il benessere sociale ed economico del paese permette ormai all'italiano di recarsi al mare per trascorrere le vacanze. Questo nuovo fenomeno di cultura di massa, dà vita a una vera e propria micro-società, che ha ormai preso possesso della nuova etica del *loisir* e del moderno tempo libero ed effettua, dunque, un cambio di vita e di abitudini. A partire degli anni '60, pertanto, nasce il film turistico-balneare, specchio delle trasformazioni paesaggistiche e del fenomeno del turismo di massa. Dopo la guerra, gli italiani hanno un grande bisogno di ridere, distrarsi e liberarsi dal peso del regime fascista. Infatti, Il regime controllava pesantemente il tempo libero degli italiani, in particolare tramite le organizzazioni Balilla, Dopo Lavoro e le colonie di vacanze. Dunque, la condizione balneare rappresenta un vero e proprio spazio di libertà, esente di qualsiasi forma di potere in quanto terra di nessuno.

¹ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Bologna, Piccola Biblioteca Einaudi, 2016, p.129.

² *ibid.*, p.129.

1.1 Luciano Emmer e il neorealismo rosa

Di tutto questo macro insieme, le opere di Luciano Emmer agiscono da ponte tra la prima fase della storia del neorealismo italiano degli anni '40, in cui domina lo stile alto e tragico, e quella in cui si punta a una maggiore leggerezza nella rappresentazione a partire degli anni '50. Il primo film che mette in scena l'ambientazione balneare è *Una domenica d'agosto* realizzato nel 1951 con Sergio Amidei.

Una domenica d'agosto è una commedia corale ambientata tra Roma e Ostia, narrata, per la prima volta, ricorrendo a diversi episodi che s'intrecciano simultaneamente. Ma questa non è la sola invenzione di un film in cui lo sguardo neorealista osserva la realtà in maniera sorridente e non più drammatica, ritraendo l'Italia che sta cambiando [...]³.

Il film di Luciano Emmer è diviso in sei episodi ambientati a Roma e a Ostia che si intrecciano nella giornata di una domenica estiva. È caratterizzato infatti dalla moltiplicazione delle storie, dal loro fluire e mescolarsi in modo da rendere indistinguibili le diverse vicende che hanno luogo sulla spiaggia, tra il lido della vecchia Pineta e Ostia. Si registrano modi di vivere, orizzonti di attesa, comportamenti sociali, percezioni del futuro, disponibilità economiche, attitudini consumistiche di persone comuni che tentano di ricostruirsi dopo i traumi della guerra e le sue conseguenze. Uno dei topoi più simbolici, rappresentativo della transizione della guerra e dell'immediato dopo guerra, è, infatti, proprio la condizione balneare. Il film è considerato un «film chiave nella storia del cinema italiano»⁴, nonché capostipite e spartiacque di film italiani balneari. Non per caso, il film è stato nominato nella lista *100 film italiani da salvare* nel 2008 curata dal critico cinematografico Fabio Farzetti con la collaborazione di registi, scrittori, storici del cinema tra cui Gian Piero Brunetta o Giovanni de Luna. Questa lista è nata nello scopo di segnalare 100 pellicole che hanno cambiato la memoria collettiva del Paese tra il 1942 e il 1978. Inoltre, il film segna un importante passaggio dal neorealismo alla commedia, al genere cinematografico del neorealismo rosa e anticipa tutti i cosiddetti “spiaggiarelli”. La prima inquadratura del

³ Gian Luca Farinelli, *Una Domenica d'agosto*, Treccani, *Enciclopedia del Cinema*. 2004.
<[Consultato il 25/01/2020]

⁴ *ibid.*

film è una visione dall'alto del mare. I titoli di testa scorrono su una lunga panoramica aerea della spiaggia invasa dai turisti. Questa immagine è fortemente simbolica, a ricordarci che la guerra è finita, che un'epoca nuova, anche per il cinema, sta nascendo.



Figura 2 : *Una domenica d'agosto*, titoli di testa

Il film rappresenta un genere e un filone che caratterizza la produzione degli anni '50, cioè la delicatezza di raccontare la gioventù, e «riesce nel miracolo di trasmettere nel modo più semplice il senso della complessità che il paese stava allora vivendo»⁵. Infatti, il film di Emmer conserva la veridicità di un documento in cui gli echi della guerra sono presenti sia nei personaggi sia nei luoghi, attraverso l'inquadratura, ad esempio, di un tratto della spiaggia di Ostia minato. La spiaggia che ci è rappresentata è una spiaggia sulla terra, una transizione a una terra di nessuno, liberata dal fascismo e dalla guerra. È un paesaggio simbolico, che trasmette lo stato psicologico dei personaggi che si purificano collettivamente verso una rigenerazione. La sabbia, oscillando tra il solido e il liquido, assume un potere di suggestione, un'idea di spaesamento, di perdita e di erranza.

c'è un collettivo desiderio di felicità che unisce i ragazzi che in bicicletta raggiungono il mare alle famigliole romanissime di medioborghesi separati con figli, piazzisti che si spacciano uomini d'affari, ragazzini che si fingono riccastri, ricchi che discutono dei film che si faranno.⁶

⁵ Gian Luca Farinelli, *Una domenica d'agosto*. Treccani, *Enciclopedia del Cinema*. 2004.
<[Consultato il 25/01/2020]

⁶ *ibid.*

L'incipit del film si apre con la simultaneità di tantissime realtà popolari, diverse per età, classe sociale, storia e abitudine, ma unite dallo stesso scopo: recarsi in spiaggia per riposare e distrarsi, dimenticando i problemi sociali politici ed economici che caratterizzano questo dopoguerra, fondo stesso del film in un momento sospeso. Seguiamo, simultaneamente, le vicende di una famiglia popolare romana che raggiunge la spiaggia in automobile, un gruppo di giovani popolari che raggiunge Ostia in bicicletta, e una coppia di adulti borghesi con una bambina, che si reca al mare in treno. Questo incipit, rappresentativo di un'Italia che sta cambiando sotto la spinta del boom economico, inquadra su uno stesso campo medio i nuovi mezzi in voga durante quel periodo.



Figura 3 : *Una domenica d'agosto*, la partenza verso il mare di Ostia

Le scene successive si incentrano sull'arrivo di questi gruppi e sul paesaggio simbolico della spiaggia, mostrandoci uno spazio trasformato e tipico con gli ombrelloni, le cabine balneari, i venditori di noccioline, e le colonie di vacanza che sottolineano i piaceri della giornata. Possiamo osservare diversi elementi riuniti nel lungometraggio che contribuiscono a modificare e costituire la cultura e la tradizione del popolo italiano

Un'Italia ritratta nelle sue sfaccettature, in cui convivono i primi balli moderni, le canzoni di Claudio Villa e Giacomo Rondinella, l'arrivo massiccio della pubblicità, la famiglia che mangia spaghetti bevendo fiaschi di vino, tratti di spiaggia per ricchi protetti da rete metallica, eleganti macchine americane, improbabili taxi d'anteguerra, lambrette, torpedoni e treni veramente popolari.⁷

Uno dei simboli più significativi di tale trasformazione costitutiva della cultura italiana è il momento del pranzo, che appare quasi come un rito. Le famiglie ricreano sulla spiaggia l'ambiente domestico e quotidiano con l'immagine del tavolo, delle sedie, e delle stoviglie tentando di conciliare gli elementi della modernità con quelli tipici e tradizionali della sfera privata della famiglia italiana.

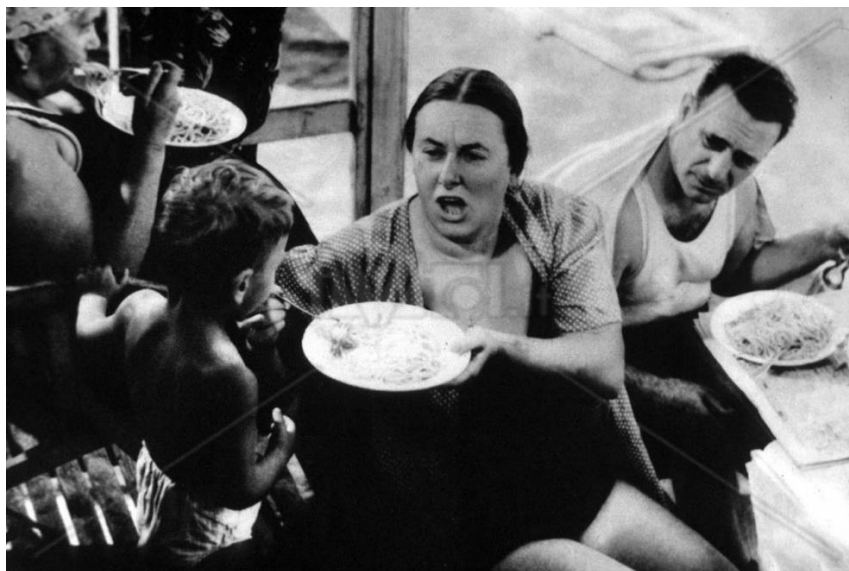


Figura 4 : Una *domenica d'agosto*, il pranzo domenicale al mare di Ostia

Questo immaginario collettivo caratterizza l'identità sociale del popolo italiano che si sta costruendo e in cui si possono vedere i caratteri delle persone che si recano in spiaggia. Questa zona di confine è un orizzonte ideale in cui può avere luogo una condizione carnevalesca. Infatti, la condizione balneare è un luogo in cui si indossa una sorta di maschera per uscire dalla condizione di tutti i giorni con l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, norme sociali, regole e tabù. Ci si mette a nudo indossando il costume da bagno, elemento simbolico del boom economico ma soprattutto della rottura della divisione sociale e gerarchica, in quanto l'atto di

⁷ *ibidem*

spogliarsi permette di mettere tutti sullo stesso piano d'uguaglianza. La struttura del film attraverso il tipo di narrazione, fatto di racconti paralleli, ci espone i giochi di maschera che di volta in volta raggiungono la risoluzione. All'inizio, come abbiamo visto in precedenza, le classi sociali protagoniste del film si succedono attraverso una sorta di montaggio alternato ben distinto, cioè popolare, borghese e aristocratico. A mano a mano, le singole storie si intrecciano e creano un altro racconto i cui personaggi non sono più distinti dalle loro provenienze sociali e si riuniscono sotto diversi scopi comuni. Una delle scene caratteristiche è rappresentata dalla giovane protagonista popolare Marcella e la sua amica che oltrepassano la rete metallica per raggiungere un'altra stazione balneare borghese ed aristocratica, la Vecchia Pineta, in cerca di nuove amicizie. Il superamento di questo limite rompe simbolicamente le divisioni sociali delle persone, che raggiungono il mare riunite da scopi comuni come riposare, prendere il sole, l'acqua, o restare in solitudine.



Figura 5 : *Una domenica d'agosto*, il superamento della rete metallica

Il paesaggio balneare fa ormai parte della cultura italiana e contribuisce alla formazione dell'identità del popolo italiano con sullo sfondo la modernizzazione e il miracolo economico rapido ed esplosivo del paese. L'organizzazione sociale del lavoro permette agli italiani di recarsi al mare, con diversi mezzi di trasporto costitutivi del

nuovo boom economico, per una giornata di riposo e permette loro di spendere il denaro di cui sono in possesso. La località balneare era considerata, già a partire dell'Italia post-bellica degli anni '50, come un punto di ritrovo festivo domenicale per le famiglie operaie, quindi la rivincita sulla quotidiana fatica lavorativa:

L'Italietta post-bellica dei 50' è stata l'autentico vivaio della cultura popolare, già nella temperie neorealista, ne abbiamo un esempio di matrice letteraria con il cosiddetto modello verghiano, ma è soprattutto in pieno dopoguerra che si esplicita totalmente questo gusto rurale per le genuine tradizioni, uno sguardo auto etnografico e simpatetico su di un paese che muove verso la ripresa economica e sociale⁸.

La macchina da presa diviene il riflesso del volgo e l'estetica popolaresca italiana del neorealismo rosa, possiamo osservare un'aderenza perfetta tra segno e referente, tra soggetto e fruitore, in quanto mimesi della realtà e del quotidiano come rappresentazione metaforica. La spiaggia ne è un topos significativo in quanto lo spettatore e il popolo, testimoni diretti di questa realtà e di questo quotidiano, divengono i soggetti stessi del film e rendono conto dell'emergere dell'identità italiana attraverso diverse classi sociali preoccupate dai medesimi problemi:

Qui la spiaggia è ancora vista come luogo capace di livellare i diversi ruoli sociali, ci andavano operai, impiegati, segretarie, ma anche capoufficio e padroni, almeno per un giorno tutti uguali, tutti spogliati, accaldati e preoccupati dei medesimi problemi: canicola, consorte asfissiante o marito che corre la cavallina, figli a carico e la smaniosa rincorsa al tanto sospirato cocomero⁹.

Le persone che si recano al mare condividono in effetti gli stessi riti, prassi e modelli, consuetudini di famiglie che si affacciano su una società in trasformazione fatta di nuovi stimoli ed esigenze.

⁸ Vittorio Saccà, *Italian beach movie 1 parte-Fenomenologia da spiaggia*. Persinsala. 2009.
<<https://www.persinsala.it/web/approfondimento/italian-beach-movie-1-parte-fenomenologia-da-spiaggia-150.htm>>. [Consultato il 25/01/2021]

⁹ *ibid.*

1.2 Puccinelli e l'affermazione dell'immaginario italiano

I registi dei film neorealisti balneari sono dunque attenti a registrare le mutazioni, trasformazioni socio-economiche e abitudini degli italiani durante il pieno miracolo economico. La produzione privata Wando Puccinelli produce nel luglio 1955 una pellicola intitolata *Viareggio*. Il cortometraggio descrive la gita al mare della famiglia del regista con alcuni amici durante il fine settimana dopo la chiusura della bottega. Il viaggio per il mare della famiglia Puccinelli inizia all'alba con i preparativi vacanzieri. Due donne sulla quarantina, Amanda Puccinelli e l'amica Desy, cucinano le pietanze da portare in vacanza. Amanda e Desy impacchettano, allestiscono ceste e sacchetti stracolmi di vettovaglie perché «non c'erano soldi per il ristorante, giusto un gelatino per merenda»¹⁰, mentre Wando e Nino, marito di Desy, preparano la macchina: una Fiat Cinquecento carica di bagagli e di persone affastellate l'una sopra l'altra. Il regista descrive con dettagli il momento del viaggio e dell'arrivo delle famiglie in riviera. Nelle diverse sequenze si possono riconoscere i paesaggi, luoghi e persone testimoni dei cambiamenti dell'epoca tra cui le autostrade e strade dissestate, cantieri aperti e case abbandonate, parsimonia e consumismo, modernità e tradizione. Questi elementi vengono letti come «poli opposti di una rappresentazione dialettica che è, nella sua natura bipolare e non in una sola parte, emblema dei tempi»¹¹. Non esiste un unico cambiamento, così come non esiste una netta appartenenza ad un'unica cultura. In spiaggia, la famiglia gode un momento di ricreazione sulla spiaggia demaniale di Viareggio. I nuovi “vacanzieri della domenica” hanno montato il proprio ombrellone al confine con lo stabilimento balneare “Rossella” : dato che la spiaggia libera non offriva alcun servizio, era conveniente “accamparsi” in prossimità di quelle a pagamento.

¹⁰ Elisabetta Giroto, *Tutti al mare!*, *Officina della storia*. [en ligne]. 2020.

<<https://www.officinadellastoria.eu/it/2020/06/30/tutti-al-mare/>>. [Consultato il 25/01/2021]

¹¹ Enrica Asquer, *Rompere senza far rumore*, in E. Asquer, M. Casalini, A. Di Biagio, P. Ginsborg (a cura di), *Famiglie del Novecento*, Roma, Carocci, 2010, p. 229.



Figura 6: Viareggio, bagno familiare al mare

L'analisi del profilmico, cioè tutto quello che sta davanti alla cinepresa ed è inquadrato, come oggetti, volti, corpi, spazi interni ed esterni, prima della loro elaborazione cinematografica, mostra le abitudini e le ambizioni delle famiglie, i cui protagonisti tentano di seguire le ultime tendenze della moda in rapporto alla propria disponibilità economica. I bambini giocano spensierati, i padri parlottano fra loro cercando d'inventare qualche passatempo, mentre le madri si distendono al sole e si concedono una pausa, almeno fino al momento del pranzo. Queste nuove abitudini balneari tendono a promuovere quello che sarà considerato come il benessere e il nuovo stile di vita della popolazione italiana in vacanza : i nuovi elementi come la borsa termica, il giradischi da viaggio o i moderni costumi da bagno contribuiscono ad affermare la crescita economica e sociale degli italiani e delle italiane.



Figura 7: Il costume da bagno femminile

Osservando i cliché del regista del cortometraggio, i nuovi prodotti della cultura dei consumi e alcune delle tendenze provenienti da altre culture penetrano ormai nel quotidiano delle famiglie e contribuiscono a cambiare i ritmi e le abitudini. Tuttavia, sentiamo attraverso i personaggi femminili un disagio generale di fronte a tale trasformazione nella società. Sembra che non riescano ad affrancarsi dal loro convenzionale ruolo di moglie, madre e casalinga. Questo periodo storico è contraddistinto infatti da forti ritardi e cesure che hanno accompagnato il processo di modernizzazione del paese. Gli italiani e le italiane,

se pur affascinati dalle nuove pratiche, restano reticenti ad abbracciare nuovi stili di vita così distanti dalla propria cultura. Le famiglie, disorientate e allo stesso tempo attratte dai processi di cambiamento e dalle nuove proposte della società di massa, paiono tentare di conciliare gli elementi di modernità con il proprio privato fatto di pratiche

radicate nella tradizione. A ciò si aggiunge una marcata attenzione volta a proteggere la privacy e l'identità della comunità dalle spinte provenienti dall'esterno¹².

La condizione balneare viene dunque rappresentata nei film di questo periodo come specchio dei cambiamenti sociali, culturali ed economici dell'Italia e degli italiani dopo il trauma della guerra. Si registrano dunque, malgrado la reticenza generale di una società ancora imbrigliata nel conservatorismo, i modi di vivere attraverso la riproduzione in micro-società del quotidiano con sullo sfondo il boom economico e le trasformazioni prodotte dalle nuove stazioni balneari. Il mare rappresenta gli orizzonti di attese di cui si preoccupano gli italiani ormai liberati dal fascismo e dalla guerra, nella condivisione di scopi comuni come una distrazione dal quotidiano, il riposo, la ricerca dell'amore, della felicità o, semplicemente, del benessere. Il paesaggio balneare cambia rispetto alle disponibilità economiche del paese e dell'avvento del miracolo economico che permette agli italiani di recarsi al mare in macchina e di godere delle stazioni balneari che offrono dei nuovi servizi come il ristorante o le colonie di vacanza. Questa rigenerazione di vitalità nel seno del popolo italiano contribuisce a formare l'identità di una nazione e un'estetica popolaresca propria all'Italia. Il *topos* del mare appare quindi come un luogo di analisi sociale e antropologica.

¹² Vittorio Saccà, *Italian beach movie 1 parte-Fenomenologia da spiaggia*. Persinsala. 2009. <<https://www.persinsala.it/web/approfondimento/italian-beach-movie-1-parte-fenomenologia-da-spiaggia-150.html>>. [Consultato il 25/01/2021]

1.3 *La Spiaggia*, specchio dell'antropologismo all'italiana

Il *topos* del mare è anche rappresentato come un luogo di sociabilità, voluto o forzato. In merito, Fabrizio Fogliato critico cinematografico e saggista, è attento all'analisi antropologica a proposito di quel contesto :

La spiaggia è un luogo di prossimità ma allo stesso tempo luogo di sociabilità forzato. Un luogo popolato da persone diverse ma unite dal desiderio di evasione e di riposo. Apparentemente è un luogo in cui la vicinanza stimola la conoscenza, in cui ci si incontra (a volte anche a distanza di anni), un luogo temporaneo, in cui le giornate scorrono sempre uguali eppure sempre diverse. La spiaggia per gran parte dell'anno è un miraggio, un traguardo ambito per dimenticare tutto e tutti e per ricominciare da zero una micro-vita¹³.

Il paesaggio balneare assume dunque una nuova significazione per la società: "è un luogo in cui la vicinanza stimola la conoscenza, in cui ci si incontra". Lo sceneggiatore e produttore Alberto Lattuada, in *La Spiaggia* realizzato nel 1954, mette in scena la stazione balneare come micro-società che stimola la curiosità sociale e in cui la civiltà umana si riunisce attraverso divertimenti, centri d'interessi e tempi dedicati al consumo come la politica, il ristorante, i balli, la spiaggia. Il *topos* della spiaggia, in quanto luogo d'evasione di tutti i giorni che non prevede né regole, né limiti alla libertà personale, è un'occasione per dimenticare tutto e tutti e per ricominciare da zero una micro-vita insieme a diverse persone e contatti temporanei a scadenza definita, cioè alla fine delle vacanze. Annamaria, protagonista interpretata dall'attrice Martine Carol, prostituta durante tutto l'anno, si prende una vacanza portando la sua bambina Caterina al mare prendendo alloggio in un albergo di lusso, frequentato dalla ricca borghesia. Questa vacanza sarà per lei una possibilità di mobilità sociale cercando un mestiere più adatto come cameriera grazie a degli incontri opportuni in mezzo a una borghesia che appare per lei come modello e aspirazione sociale poiché può godere agevolmente dei luoghi di consumo della stazione balneare. Una delle scene del film inquadra la giovane prostituta con la sua bambina appoggiate sul balcone della stanza

¹³ Fabrizio Fogliato, *Italia : ultimo atto-I 'altro cinema italiano*, Vol. 1-Da Alessandro Blasetti a Massimo Pirri. 2015. <<http://www.fabriziofogliato.com/2015/09/13/italia-ultimo-atto-laltro-cinema-italiano-vol-1-da-alessandro-blasetti-a-massimo-pirri-11/>>. [Consultato il 25.01.2021]

d'albergo mentre ammirano una strada della stazione balneare affollata di passanti borghesi durante una serrata estiva. Facendo l'elogio di questa «bella e elegante» borghesia si rivolge alla sua bambina presentandola come «gente di mondo, gente per bene che si può comprare tutto quello che vuole». Questa classe rappresenta l'esempio sociale ed economico per le future generazioni: «quando sarai grande dovrai essere una di quelle che passeggiano perché tutti le salutano». La bambina, specchio della giovinezza innocente e ignorante dei vizi, dell'ipocrisia degli adulti e del mestiere della madre, risponde che vuole essere come lei. Alberto Lattuada, attento all'analisi sociale e antropologica nei film, è considerato come «detector della società»¹⁴. Infatti, il film di Lattuada rappresenta il «tentativo di intraprendere una prima analisi nel solco di [...] *realismo borghese*»¹⁵. La struttura narrativa del film di Lattuada è particolarmente interessante per l'analisi sociale divisa tra il mondo delle apparenze e il mondo della realtà. Lattuada definisce questa struttura come «divisionista» in quanto separazione di uno schermo che passa dal film a episodi a film unitario. Questa struttura complessiva, lavorata dalla sceneggiatura insieme a Sonego e Malerba, è messa in evidenza dagli spazi vuoti di azione colmati da gesti rivelatori, dagli sguardi insistenti, da una battuta o un atteggiamento. Ad esempio, la prima apparizione di Annamaria mostra la donna mentre si toglie il rossetto, cancellando così i segni della sua condizione di prostituta per indossare una condizione neutrale durante la vacanza al mare, luogo di possibile mobilità e scalata sociale. Il vestito nero è un altro segno insospettabile fra i villeggianti che la penseranno vedova.

¹⁴ Ajassa Matteo, «Lattuada, regista senza villa», *La rivista del cinematografo*, settembre 1963, p. 383-385, riprodotto da Cinematografo.it, luglio 2020, <<https://www.cinematografo.it/news/alberto-lattuada-un-ricordo/>>. [Consultato il 25.01/2021]

¹⁵ « La Spiaggia », Rete Civica del comune di Reggio Emilia, *Archivio Film Rosebud* [en ligne]. 2014. <https://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitoloRB/CACD738AF6F65D7BC125742E004A481F?opendocument>. [Consultato il 25.01.2021]



Figura 8 : *La Spiaggia*, arrivo di Annamaria a Roma

Claudio Camerini specifica nell'articolo che il mondo che dipinge Lattuada nel film e in cui vive la protagonista è «un mondo delle apparenze, dove la celebrazione dei riti della mondanità tra cui i discorsi, l'abbigliamento, la passeggiata si fonda sulla convenzionalità dei segni, cioè sul tacito accordo di tutti»¹⁶. È proprio questa superficialità del mondo borghese che sarà l'oggetto di denuncia e critica sociale. Infatti, gli artifici sociali che permettono di categorizzare le diverse classi sociali sono lo specchio di una nazione «ancora imbrigliata ai giochi della tradizione (utilizzati ipocritamente come paravento sociale)»¹⁷ come il riposo pomeridiano, la passeggiata serale o il pranzo. Questi momenti rituali in cui il rapporto di prossimità tra le persone è quasi forzato, traducono gli inganni e i comportamenti pregiudizievole che il regista mette in evidenza come la vanità, i tradimenti, l'egoismo e l'opportunismo attraverso i dialoghi, gli atteggiamenti e gli sguardi, specchio della condizione borghese. In merito, Valentino Saccà specifica:

Antropocentrica per antonomasia, l'uomo posto al centro dello scavo sociologico, insomma la spiaggia diviene lo specchio delle infinitesimali mutazioni sociali, partendo principalmente dai localismi che riguardano direttamente le micro-culture [...] la

¹⁶ Ajassa Matteo, « Lattuada, regista senza villa », *La rivista del cinematografo*, settembre 1963, p. 383-385, riprodotto da Cinematografo.it, luglio 2020, <https://www.cinematografo.it/news/alberto-lattuada-un-ricordo/>. [Consultato il 25.01/2021]

¹⁷ *ibid.*

spiaggia diviene il comico scenario per una sempre più parossistica e barzellettiera critica di costume, sfruttando in tutte le salse i vizi e i pruriti degli italiani in vacanza¹⁸.

Una delle situazioni rappresentative di questi atteggiamenti è la scoperta del mestiere della protagonista Annamaria dagli altri villeggianti simpatici dall'inizio della vacanza nei suoi confronti, fino alla rivelazione fatale da parte di uno dei suoi vecchi clienti sulla sua condizione di prostituta. Il mondo delle realtà sostituisce il mondo delle apparenze temporaneamente fino all'ultima chance che permette alla protagonista di farsi rispettare dagli altri villeggianti «abbracciando» il denaro rappresentato dal milionario Chiastrino il quale precisa alla protagonista che «il mondo è fatto in una certa maniera e non saremo noi a cambiarlo», aggiungendo che «nessuno la rimprovererà di essere quella che è ma di non aver avuto successo». Alla vista di tale scena sulla famosa passeggiata rituale, un altro personaggio opportuno e vizioso rivolge un'osservazione alla moglie parlando della protagonista ormai abbracciata al milionario : «si può ricominciare tutto e sganciare lei». Lo sguardo è un elemento particolarmente presente e significativo. Infatti, ogni passante squadra la coppia salutandola implicitamente il denaro perché tutti hanno voluto rubare ed esser dei grandi ladri. In questo modo, Claudio Camerini specifica:

[...] l'attacco feroce delle villeggianti ad Annamaria, il senso di colpa di quest'ultima – salvo poi a ricomporre nel finale il gioco della finzione: il saluto alla prostituta, indotto dalla presenza al suo fianco del miliardario, reintegra quel mondo delle apparenze che per un attimo si era traumaticamente dissolto¹⁹.

Il mondo delle apparenze, i cui valori sociali e tradizionali del mondo borghese trionfano, è il mondo soggetto alla critica e alla denuncia nel film di Lattuada. A tal proposito, Lattuada afferma:

C'era in quel film la voglia di rovesciare di nuovo certi falsi valori. Analizziamo allora una puttana. Mettiamola vicino alle signore cosiddette perbene e che, viceversa, scopano tutta la settimana e poi il sabato ricevono il marito al mare. Ma fanno l'ostracismo a quella che è siglata puttana. E, al di sopra di questo verminaio, il miliardario. È la battaglia contro l'ipocrisia che mi è stata sempre a cuore. Che talvolta appare nei miei film e talvolta non è tanto evidente, perché scorre come una vena

¹⁸ Vittorio Saccà, *Italian beach movie 1 parte-Fenomenologia da spiaggia*. Persinsala. 2009.
<<https://www.persinsala.it/web/approfondimento/italian-beach-movie-1-parte-fenomenologia-da-spiaggia-150.html>>. [Consultato il 25/01/2021]

¹⁹ *ibid.*

sotterranea. Come la vena erotica. Si tratta di scovarle. [...] Il film andò in parlamento, sapete? Perché io rovesciavo i valori tradizionali, attaccavo la borghesia, perché le puttane erano perbene e le signore perbene erano puttane [...] ²⁰.

La battaglia contro l'ipocrisia crescente nella società dell'epoca del regista, fondo di molti film, consiste nel rovesciare certi falsi valori morali e sociali tradizionali come il caso delle categorie sociali ed economiche. Il soggetto stesso del film prendeva spunto da un fatto vero accaduto agli albori degli anni cinquanta in una spiaggia "chic" di Alassio nella provincia di Savona in Liguria che Lattuada insieme a Malerba e Sonogo riprendono. Alcuni villeggianti avevano riconosciuto in una frequentatrice dello stabilimento balneare una prostituta, che quindi era stata ripudiata, evitata come se fosse un'apestata, dai vicini di ombrellone e di cabina perché il suo mestiere era considerato all'epoca come amorale e ripugnante per la borghesia. Tuttavia, nel film è l'immoralità della borghesia che viene messa in evidenza come il tradimento delle mogli, l'opportunismo e l'avidità della borghesia che si trova in vacanza per rubare ad un ladro più grande, in questo caso il signore Chiastrino che possiede quasi tutto il patrimonio del lido balneare. Questa rappresentazione veridica del mondo borghese rappresenta per la critica un'innovazione maggiore nella storia del cinema italiano d'epoca:

La spiaggia è considerato come uno dei film più importanti del cinema italiano degli anni cinquanta, e non è semplicemente una commedia di costume alla francese come fu definita da alcuni critici poco attenti. Infatti, per la prima volta nel cinema italiano alla nostrana, i ricchi non erano rappresentati solo come dei cinici pescecani, avidi e crudeli (così erano visti nei precedenti film neorealisti). Infatti, cosa allora decisamente innovativa - in questo senso *La spiaggia* fu una pellicola rivoluzionaria per l'epoca - il vero tema del film era l'ipocrisia, il filisteismo e la cattiva coscienza dei piccolo-borghesi ²¹.

Tutto il film si costruisce attorno al tema dell'ipocrisia borghese. Di conseguenza, possiamo affermare che il personaggio di Annamaria è centrale solo in apparenza e diviene un pretesto che si rivela utilissimo per lo svolgimento della vicenda sul lido balneare per far emergere tutta l'ipocrisia borghese. Il denaro e l'avidità sono i motori stessi delle persone che si recano al mare per la vacanza. Albertocchi, personaggio

²⁰ Alberto Lattuada, «La Spiaggia», *Filmcritica*, 158 (1965), p.10.

²¹ Valeria Gubelli e Claudio Zito, «Un'estate fa», *Cineforumdelcircolo*, 54 (2017), p.13.

tipico dell'avidità e dell'ipocrisia che regna nel film, specifica «a me delle vacanze non mi importa nulla, io sono qui per lui», facendo implicitamente riferimento al signore Chiastrino, e dunque al denaro. L'originalità del film risiede anche nel combinare una commedia di costume metà festosa e metà maligna, come specifica il critico cinematografico Guido Aristarco affermando che «Lattuada consegna ora un modello quasi perfetto per il genere della commedia cinematografica, di cui gli altri paesi sembravano celare le segrete ricette [...]»²². La morale del film è messa in evidenza in una scena centrale in cui il signore Chiastrino designa il castello più bello fatto da bambini, che si rivela essere in realtà il meno riuscito ma vincente perché fatto dalle mani stesse della figlia della protagonista e perché «i bambini devono abituarsi all'ingiustizia e il più presto possibile». In seguito, la rivelazione fatale del mestiere della protagonista crea uno scandalo generale e gli adulti si ribellano prendendo di più a cuore l'ingiustizia di cui sono vittime anche i bambini stessi. Il divario tra il mondo dei bambini e il mondo degli adulti è un elemento particolarmente interessante per rafforzare l'immoralità e l'ipocrisia degli adulti. La micro-società costituita dai bambini sul lido balneare è in totale contrasto con quella degli adulti in cui il rapporto di amicizia è forzato e voluto soltanto per interessi e affari personali, «imbrigliata ai giochi della tradizione (utilizzati, ipocritamente, come paravento morale)»²³. Alla micro-società viziosa degli adulti si contrappone la micro-società dei bambini in cui l'uguaglianza, la solidarietà, la generosità e il gioco privilegiano sulla differenza, la condizione e la classe sociale. L'inevitabile finale costringe la protagonista a un'esistenza non più ai margini della società, ma dentro di essa :

La preoccupazione di Lattuada e degli sceneggiatori è quella insomma di sottrarre la protagonista al ruolo positivo quanto banale di "vittima della-società-borghese", e quindi quello di presentarne la scelta finale come una decisione tormentata e sofferta, che attraverso la lucida accettazione di un compromesso rivela la volontà di continuare a vivere, in ogni caso, dentro quel mondo²⁴.

²² Guido Aristarco, «La spiaggia», *Il Cinema Nuovo*, 3 (1954). p. 20.

²³ *Idem.* Ajassa Matteo, « Lattuada, regista senza villa ».

²⁴ Claudio Camerini, «Lattuada», *Il Castoro Cinema*, (1981).p. 15.

1.4 L'affermazione del topos balneare come moderno tempo libero

La condizione balneare rappresenta «il luogo privilegiato per l'osservazione e l'analisi del comportamento sociale e delle sue mutazioni [...] il simbolo più terribile e al tempo stesso più affascinante della nuova dimensione 'di massa' dei comportamenti sociali»²⁵.

La spiaggia costituisce a partire del secondo dopoguerra il set ideale in cui il cinema italiano 'reitera la narrazione di una 'condizione'- quella balneare appunto – capace di farsi specchio di cambiamenti storici, sociali e culturali iscritti in un cruciale orizzonte: quello del *loisir*²⁶.

Questo nuovo orizzonte cruciale, quello del *loisir*, costituisce il moderno tempo libero che Edgar Morin definisce non soltanto come «accesso democratico a qualcosa che prima era un privilegio esclusivo alle classi dominanti» ma anche il «frutto dell'organizzazione stessa del lavoro burocratico e industriale»²⁷. La spiaggia, luogo prediletto della nuova "villeggiatura", rappresenta un nuovo fenomeno turistico-culturale di massa. A partire della fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, il film turistico-balneare e di costume emerge come branca della commedia all'italiana e del film a episodi più popolare, riuscito e apprezzato della storia del cinema italiano e si afferma in quanto nuova cultura di massa attraversando età, sessi e classi sociali. L'elemento del mare è visto come svago, spensieratezza e divertimento in sintonia con il particolare periodo storico di benessere economico. Il cinema italiano balneare punta a raccontare le vacanze, un'occasione destinata subito dopo la seconda guerra mondiale a pochi privilegiati, momento di spensieratezza di massa che mira a diffondere il mito delle "ferie" e testimoniare i mutamenti sociali strettamente connessi. Dal Boom alla crisi, il cinema registra la vacanza come specchio della ripresa economica, del benessere e delle sue prime crepe, dei cambiamenti verificati nel corso dei decenni. Con l'avvento di questo periodo di crescita economica e di benessere i luoghi turistici e balneari vengono presi d'assalto. Perché?

²⁵ Christian Uva, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*, in C.Uva, S. Parigi (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Roma TrE-Press, 2019, p. 751.

²⁶ *ibid.*, p. 751.

²⁷ Edgar Morin, *Lo spirito del tempo*, A. Rabbito (a cura di), Roma, Meltemi, 2017, p.105.

Perché ora l'italiano può spendere, perché può godersi i frutti del suo lavoro. Può andare in vacanza senza più sotterfugi, o senza più dover andare per forza ad Ostia, nella spiaggia più popolare e a basso costo. Capri, Ischia, Taormina, Amalfi, la Riviera ligure, la Costa Azzurra, Venezia aspettano gli italiani, e aspettano anche il cinema²⁸.

Nel corso degli anni '50 la trasformazione delle prassi legate al tempo libero influì in modo determinante sulla relazione fra le diverse pratiche di "leisure" e lo stile di vita di molte famiglie italiane. Questa scelta libera, animata dalla ricerca del benessere individuale e di gratificazione personale, riguardano non più soltanto i ceti sociali agiati ma anche operai o impiegati affermando la loro propria identità sociale andando in vacanza durante la fine settimana. Il tempo libero era, ed è tuttora, «parte integrante della concezione del tempo lavorativo e [...] bene di consumo in grado di alimentare una vera e propria industria»²⁹. La concezione di tempo libero che acquisisce la cultura di massa è, infatti, la conseguenza dell'organizzazione del lavoro burocratico e industriale. Questo moderno tempo libero contribuisce a trasformare gli stili e le abitudini di vita come il fatto di godere di un momento di relax in moderni stabilimenti balneari. Il cortometraggio *I nostri divertimenti* realizzato da Vittorio Quaglieri nel 1952 inquadra scene ambientate a Ostia, località marina nei pressi di Roma; una lunga panoramica del lido, punteggiato da ombrelloni e tende variopinte, è accompagnata da una voce off, che evidenzia come lo Stato avesse contribuito allo sviluppo di quest'area, e offerto alle famiglie romane un luogo vicino, dotato di ogni tipo di comfort dove poter trascorrere il tempo libero. Le moderne famiglie romane, specchi l'una dell'altra, godono di questo tempo libero con le stesse occupazioni promuovendo un modello di vita quotidiano che trova la sua definizione nell'intimità familiare, nel benessere. Riti, prassi, consuetudini di famiglie che si affacciano su una società in trasformazione fatta di nuove abitudini e nuovi bisogni, sono il punto di arrivo di questo percorso che anima la sfera del tempo libero del secondo dopoguerra. Le particolarità di questo nuovo *loisir* «ouvre les horizons du bien-être, de la consommation et d'une vie privée»³⁰. Di conseguenza il nuovo tempo libero si differenzia da quello familiare

²⁸ Domenico Palattella, *Il cinema italiano e il mare*, Associazione cinematografica la dolce Vita. 2016. <<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2016/11/11/il-cinema-italiano-e-il-mare/>>. [Consultato il 26.01.2021]

²⁹ Stefano Cavazza, *Viva l'ozio. Il tempo libero nell'età contemporanea*, in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *Il secolo dei consumi. Dinamiche sociali nella storia del Novecento*, Roma, Carocci, 2006, p. 96-97.

³⁰ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Poitiers, Presses d'Offset-Aubin, 1982, p.91.

e «devient l'autoconsommation de la vie individuelle»³¹ in cui ciascuno tende «à consommer sa propre existence [...] cherche à s'affirmer en tant qu'individu privé»³².

Nel contesto della spiaggia e della piena affermazione individuale, la condizione balneare è l'occasione della realizzazione di attività personali tra cui il nuovo fenomeno turistico del *road trip*, ma anche la stagione degli amori, dei flirts e della amicizie. In *Souvenir d'Italie*, realizzato da Antonio Pietrangeli nel 1957, la giovane protagonista inglese Margaret viaggia a bordo di una MG bianca attraversa il paese da sola in ricerca d'evasione personale: incontra così due studentesse straniere in autostop che stanno percorrendo l'Italia in "road trip" e facendo campeggio, pratiche culturali nascenti della vacanza. La presenza degli stranieri è uno dei fantasmi italiani tipici in quel periodo e rappresenta uno dei fattori della ricerca dell'amore e dei flirts. Dunque, la cultura di massa «s'adresse aux besoins de la vie de loisir, aux besoins de la vie privée, à la consommation et au bien-être, d'une part, à l'amour et au bonheur, d'autre part : nouvelle éthique du loisir»³³. Edgar Morin prosegue definendo quest'etica come «l'accentuation d'une vie privée où se nouent, sur un mode de vie plus intime que dans la vie quotidienne, relations, amitiés, flirts, amours»³⁴. La ricerca di relazioni sociali e amorose è dunque uno dei motivi personali principali della vacanza al mare che molti film turistici-balneari mettono in evidenza tra cui *Vacanza a Ischia*.

Vacanza a Ischia, realizzato nel 1957 da Camerini è considerato come il capostipite dei film turistico-balneari, intrecciando diverse storie d'amore che riguardano diverse età e diversi gruppi sociali. Un gruppo di giovani napoletani si reca sull'isola di Ischia per trascorrere la vacanza cercando l'amore e i flirts a tutti i costi. Antonio, giovane napoletano, tenta di conquistare Antonietta, bella bionda italiana che lavora come cameriera in un albergo di lusso, mentre il suo amico gode di un flirt con una giovane ragazza inglese durante una serata dedicata ai balli e alla musica. L'amore appare come un tema ossessivo e centrale per la felicità della cultura di massa; la ricerca di esso si afferma durante questo periodo come compimento personale: «le cinéma occidental, massif avant-garde imaginaire, fait déboucher l'amour sur la mer libre de l'accomplissement de soi »³⁵. In questo modo, « le personnage central et essentiel de

³¹ *ibid.*, p.91

³² *ibid.*, p.91

³³ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, Poitiers, Presses d'Offset-Aubin, 1982, p.92

³⁴ *ibid.*, p.92

³⁵ *Ibidem*, p.184.

l'amour est le couple [...] c'est le fondement nucléaire de l'existence, selon l'éthique de l'individualisme privé »³⁶. Inoltre, la vacanza al mare è anche un'occasione di compimento sociale. Annamaria, prostituta interpretata da Martine Carol in *La spiaggia*, considera la vacanza come possibilità di scalata e mobilità sociale tentando di cambiare di mestiere come cameriera in un albergo di lusso. La vacanza è quindi un'occasione determinante di piena affermazione personale e non più solo di coesione e benessere familiare. Inoltre, questa nuova cultura di massa attraverso lo schermo cinematografico si rivela uno strumento propagandistico particolarmente interessante per promuovere questa nuova etica del *loisir* attraverso il fenomeno di massa del turismo. Lo spettatore, staccato fisicamente da questo spettacolo, è ridotto a uno stato passivo di voyeur.

le tourisme devient un grand voyage-spectacle, au sein d'un univers de paysages, monuments et musées. Le touriste ne s'intègre qu'à l'univers des guides bleus et fuit la vie réelle, quotidienne, sauf lorsque celle-ci est classée comme « pittoresque », c'est-à-dire redevient digne de l'image³⁷.

Infatti, a conferma di questa ipotesi interpretativa, possiamo notare che In *Vacanza a Ischia*, un turista francese porta la sua macchina fotografica a tracolla, più preoccupato di impressionare che di vedere.

³⁶ *ibid.*, p.186.

³⁷ *ibidem*, p.187



Figura 9: *Vacanza a Ischia*, fotografia panoramica

Il turismo moderno presenta delle analogie sorprendenti con il cinema. «Il est succession précipitée d'images, voyeurisme ininterrompu»³⁸. Rispetto allo spettatore il turista è, fa e acquisisce. L'auto-implicazione fisica è allo stesso tempo un'appropriazione e un arricchimento di sé stesso. Attraverso lo schermo, il turista promuove questa cultura di massa che si compie nella propria vita privata attraverso amori, viaggi e felicità, proponendo il modello ideale della vita di *loisir*, aspirazione suprema dello spettatore. Quest'ideale visivo si accentua nei film turistico-balneari attraverso il paesaggio e le bellezze visive del paese, parti integranti della cultura italiana e di consumo. In particolare, il paesaggio naturale assume un ruolo decisivo e predominante nell'immagine raffinata del paese e si rivela particolarmente efficace e stupefacente in quanto quadro attrattivo. Il paesaggio diviene pertanto personaggio e protagonista del film insieme con gli altri personaggi e le loro storie personali che si intrecciano, di tutti gli strati sociali e di generazioni diverse, aspetti tipici dei primi "beach movies" all'italiana. La ripresa di paesaggi è una caratteristica tipica del "cinevedutismo" molto diffuso all'inizio del Novecento agli albori delle immagini pronte per essere filmate attraverso la cinepresa. Da un lato si registrano le bellezze storiche e le rovine primigenie e dall'altro un archetipo autentico del proprio paese esportando all'estero una rappresentazione turistico-promozionale. Questa rappresentazione

³⁸ *ibidem*, p.189

assume un ruolo decisivo per quanto riguarda l'affermazione della cultura italiana e dunque l'identità del paese all'interno e all'estero. Come nota Valentino Saccà,

l'idea era [...] di tramutare la veduta naturale in una sorta di cine-cartolina propagandistica, una panoramica patinata ed estetizzante per creare una mercificazione di immagini a scapito dei contenuti, arrivando ad una rappresentazione bozzettistica della realtà³⁹.

Vacanza a Ischia si apre con una visione dall'alto e un piano panoramico in colore sul paesaggio dell'isola di Ischia. Il film è uno dei primi in Italia ad utilizzare l'Eastmancolor, un procedimento di riproduzione del colore utilizzato in numerosi film degli anni '50.



Figura 10 : *Vacanza a Ischia*, incipit visione panoramica

La voce off che accompagna il piano panoramico promuove l'isola presentandola come «l'isola della moda», in cui affluisce «gente di tutto il mondo» e dove «molti vengono per curarsi il corpo altri lo spirito, per svago, riposo, studio, trovare un marito o tradirlo, cercare ispirazione». Insomma «un campionario umano assolutamente interessante che attira persone da ogni angolo del mondo». La casa produttrice e di distribuzione cinematografica del film fondata da Angelo Rizzoli nel 1956 puntava a promuovere l'isola e realizzare una propaganda dei suoi investimenti, legati tra l'altro alle sue attività giornalistiche : l'obiettivo è di dare vita a una pubblicità moderna dell'isola in modo da attirare il turismo e accrescere il patrimonio culturale ed

³⁹ Vittorio Saccà, *Italian beach movie 1 parte – Fenomenologia da spiaggia*. Persinsala. 2009. <<https://www.persinsala.it/web/approfondimento/italian-beach-movie-1-parte-fenomenologia-da-spiaggia-150.html>>. [Consultato il 26.01.2021]

economico del paese. I personaggi del film contribuiscono a fare di Ischia una pubblicità presentandola come «l'isola più bella del mondo e l'acqua più chiara del mondo». Il film, ambientato nel pieno fenomeno del boom economico sentito dalla popolazione italiana, inquadra tutti i componenti tipici del paesaggio turistico che mira a cambiare l'isola tra cui il taxi, i vaporetti, le navi, gli alberghi, i ristoranti, la piscina, gli ombrelli e le zone di cure come le terme e i massaggi, attrazioni di consumo per i turisti. D'altronde i film turistico-balneari in quel periodo rappresentano un efficace strumento pedagogico volto a emancipare una popolazione spesso ancora recalcitrante ad abbracciare nuovi modelli culturali e nuove comunità come quelle dei turisti. La cultura di massa, che i film balneari promuovono, contribuisce a sviluppare l'universo immaginario in cui lo spettatore si immerge attraverso la partecipazione estetica al film. Questo universo immaginario nasce nel momento in cui lo spettatore «se projette et s'identifie aux personnages en situation, s'il vit en eux et s'ils vivent en lui».⁴⁰ In questo modo, i personaggi e i paesaggi balneari del film incarnano i desideri e gli ideali ai quali vorrebbe accedere lo spettatore durante la vacanza. Il cinema balneare degli anni '50 e '60 si fa specchio delle contraddizioni e delle evoluzioni con le belle coste di una nazione che esce a pezzi dalla dittatura e dalla guerra : è una nazione ormai conviviale, scanzonata, una società di consumo, regina del capitalismo avanzato.

“La villeggiatura” agognata e ambita, progressivamente, diventa una riproduzione in piccolo e per un tempo limitato, di schemi, stili di vita e atteggiamenti che oltre ad essere non dissimili da quelli quotidiani di tutto l'anno ne diventano la propaggine estrema e oltranzista a causa della convinzione che la spiaggia non preveda né regole né limiti alla libertà personale. Uno sfogatoio in cui tutto è concesso, spesso tollerato, a volte persino stimolato dalle condizioni di vita che il luogo prevede. L'Italia di quegli anni ha una voglia matta di lasciarsi andare⁴¹.

⁴⁰ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, cit., p.190.

⁴¹ Fabrizio Fogliato, *Italia : ultimo atto-I 'altro cinema italiano.Vol1-Da Alessandro Blasetti a Massimo Pirri*. 2015. <<http://www.fabriziofogliato.com/2015/09/13/italia-ultimo-atto-laltro-cinema-italiano-vol-1-da-alessandro-blasetti-a-massimo-pirri-11/>>. [Consultato il 25.01.2021]

1.5 Vacanze all'italiana

La villeggiatura, luogo di sospensione temporanea dal quotidiano, appare con stupore come una duplicazione di questo stesso quotidiano con gli stessi stili e schemi di vita, atteggiamenti replicati in modo estremo, perché la condizione balneare è considerata come «luogo in cui tutto è concesso, tollerato»⁴² dalla condizione di vita stessa che il *topos* balneare concede. Di conseguenza, troviamo in *Vacanza a Ischia* molte situazioni “estreme”, come un rapporto sessuale consumato in spiaggia da due turisti francesi sotto lo sguardo di un giovanotto, oppure il tuffo in mare di notte di una donna nuda in un posto solitario, osservata tuttavia da un vecchio che la denuncerà poi per oltraggio al pudore. «L'Italia di quegli anni ha una voglia matta di lasciarsi andare»⁴³, lasciando dietro di sé un passato autoritario che imponeva un modello culturale sociale e politico, per dedicarsi pienamente al tempo libero e al turismo di massa, specchio dei nuovi riti collettivi che animano questa nuova società di consumi che comprende tutti i ceti sociali nelle più elitarie coste di Capri o Ischia. Questi aspetti interessano cineasti di correnti e provenienze diverse, di tutta l'Italia, che si preoccupano di questa nuova koinè turistica che stava popolando la cultura popolare italiana: oltre al già evocato *Vacanza a Ischia* un altro esempio è *Tempo di villeggiatura* realizzato nel 1957 da Racioppi. L'incipit del film promuove il paesino di Corniolo come «un posto tranquillo, una bellezza», «una località fresca ed attrattiva non priva di divertimenti». Il film, ambientato in pieno miracolo economico, inquadra la venuta dei nuovi villeggianti nella corriera davanti ai cittadini sorpresi e curiosi che la vedono come una nuova attrattività.

⁴² *ibid.*

⁴³ *ibidem*



Figura 11 : *Tempo di villeggiatura*, arrivo dei turisti a Corniolo

Vacanze a Ischia intreccia diverse storie che riguardano diversi gruppi presentando due tipologie di vivere la vacanza, quella della “vacation” che riguarda i vacanzieri veri e propri, cioè i turisti stranieri che privilegiano il confort con strutture comode, l’esplorazione del territorio per godere dei luoghi di consumo, del riposo e del divertimento. La categoria turistica internazionale resta nella propria micro-comunità senza intrecciare relazioni con il territorio, in una bolla ambientale che privilegia un’esplorazione del territorio rifiutando l’ambiente artificiale, dedicandosi ad attività balneari come i balli, le terme, i ristoranti, il casino. La seconda tipologia è rappresentata da un gruppo di giovani napoletani che gode delle vacanze al mare, luogo prediletto della nuova generazione, con conquiste femminili passeggiare, e fanno di questa vacanza un tempo dedicato all’innocenza, alla felicità, alla spensieratezza, a sciocchezze tentando di gestire economicamente la vacanza. D’altronde, la trasformazione e la mutazione della società italiana in vacanza si manifestano attraverso l’esibizione del corpo e in particolare per mezzo del costume da bagno, elemento costitutivo della cultura di massa e della vacanza. Questo nuovo fenomeno rappresenta una forma di “voyeurisme” nascente in quel periodo. Lo spettatore, nella

realtà così come attraverso lo schermo cinematografico, guarda «mais il ne peut pas toucher, adhérer corporellement à ce qu'il contemple»⁴⁴.



Figura 12 : *Vacanza a Ischia*, processo per oltraggio al pudore

Le spiagge appaiono come «luoghi privilegiati in cui il cinema balneare italiano mette in scena e inquadra corpi femminili, rigorosamente in bikini, oggetto di spettacolo erotico per lo sguardo maschile»⁴⁵. Nella stagione compresa tra il boom e il '68 la femminilità assume infatti anche sulle spiagge «un nuovo protagonismo, sciogliendo desideri e costruendo nuove immagini di sé»⁴⁶. Questo nuovo protagonismo diviene «un'accessibile bene di consumo»⁴⁷ ambientato nella cultura di massa e della modernizzazione di quegli anni come occasione di promozione dei valori femminili. Tuttavia, di fronte a tale trasformazione, nasce un disagio generale in una società ancora imbrigliata in un forte conservatorismo. Da un lato, le donne non riescono ad affrancarsi dal loro convenzionale ruolo di moglie, madre e casalinga, dall'altro, gli uomini guardando le donne con i bikini «enfaticizzano tale sguardo»⁴⁸, imbarazzati e incapaci come sostiene Vitaliano Brancati di «reggere alla presenza di lei»⁴⁹, come si

⁴⁴ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, cit., p.192.

⁴⁵ Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, 3 (1975), p.30.

⁴⁶ Christian Uva, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*, in Christian Uva e Stefania Parigi (a cura di) *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, cit., p.751.

⁴⁷ Giulia Fanara, «Sulla sabbia c'era lei... nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom», *L'avventura. Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 1 (2015), p.72.

⁴⁸ *ibid.*, p.72.

⁴⁹ Vitaliano Brancati *I piaceri del discorrere sulla donna*, in *Opere*, e Marco Dondero (a cura di), Milano, Mondadori, 2003, p. 1365-1366.

può vedere nella fotografia scenica precedente in cui la signora Lucarelli si toglie l'accappatoio per mostrare agli avvocati che indossa il costume da bagno. Questa incapacità di azione davanti al corpo semi-nudo di una donna rappresenta uno dei tratti peculiari che caratterizza il maschio da spiaggia e che contribuisce al trionfo dell'italico gallismo", concetto sul quale ritorneremo più avanti. Questo periodo storico è contraddistinto dunque da forti ritardi e cesure che hanno accompagnato il processo di modernizzazione del paese.

La condizione balneare, specchio dell'Italia che sta cambiando dopo la guerra e durante il boom economico, è un *topos* particolarmente privilegiato nei film neorealisti come specchio dei modi di vivere, dei comportamenti sociali, delle disponibilità economiche e dell'estetica culturale popolare. La volontà di rinascita e di rigenerazione da parte del popolo italiano, e allo stesso modo la rigenerazione del cinema, è costante e punta a costruire una sua identità. Il neorealismo che si tinge di rosa si fa specchio di questi cambiamenti puntando a ritrascrivere il senso della complessità che il paese stava vivendo con un racconto più leggero e meno drammatico. Il *topos* del mare diviene il luogo prediletto dell'italiano in vacanza, conseguenza della riorganizzazione sociale ed economica del boom economico. La condizione balneare è anche rappresentata come luogo di sociabilità, di prossimità sociale e di conoscenza che contribuisce a formare una micro-società temporanea, specchio di analisi antropologica. La classe borghese che si afferma in quel periodo e il luogo balneare in cui trascorre la vacanza contribuisce a sviluppare i film balneari, soggetti a un scenario sempre più parossistico e da barzelletta della critica di costume, rappresentativo di una società ormai governata dal denaro. Il mare, luogo prediletto per trascorrere la vacanza, appare come un nuovo *loisir*, un fenomeno culturale di massa che cambia gli stili e le abitudini di vita. Questo nuovo tempo libero moderno contribuisce all'auto-consumazione personale in cui l'uomo tende a conquistare l'amore, la felicità, il benessere. Infine, la condizione balneare nei film turistico-balneari, in voga a partire dalla fine degli anni '50, è un *topos* che promuove questa nuova etica del *loisir* della vacanza e le bellezze del paese come le isole di Ischia o Capri. A partire dal 1960, la spiaggia non rappresenta più soltanto la meta esclusivamente domenicale appannaggio della famigliola proletaria,

il litorale cominciando a popolarsi di pappagalli e appetibili ninfette in bikini. Diviene il comico scenario di tutte le salse i vizi e i pruriti degli italiani in vacanza, ecco il trionfo

dell'italico gallismo, l'ars amandi del cosiddetto latin lover, anche se più spesso ridotta a spicciola fenomenologia da galletto di provincia, che sa poco o nulla su come conquistare una donna, specie se una seducente bellezza straniera⁵⁰.

⁵⁰ Vittorio Saccà, *Italian beach movie 1 parte – Fenomenologia da spiaggia*. Persinsala. 2009. <<https://www.persinsala.it/web/approfondimento/italian-beach-movie-1-parte-fenomenologia-da-spiaggia-150.html>>. [Consultato il 26.01.2021]

2 Il Divismo, tra affermazione femminile e regressione maschile

Il film balneare inquadra come abbiamo visto, il corpo degli italiani, la bellezza femminile e maschile in bikini e in costume da bagno. L'esibizione del corpo sulla spiaggia è legata al nuovo fenomeno del divismo, che emerge e si diffonde particolarmente nel Novecento attraverso il cinema nella cultura di massa. Nella nascita del fenomeno della star, il pubblico occupa un ruolo importante, creando idee e rappresentazioni, da cui derivano le norme di genere. Questo divismo nascente negli anni '50 e '60 è particolarmente visibile nel "cinema balneare". Ad illustrare il legame fra divismo e cinema balneare, sarà utile ricordare la mostra, allestita dall'Istituzione del comune di Lignano Sabbiadoro, una mostra decisamente estiva, curata da Andrea Tomasetig ed Enrico Minisini, dal titolo *Cinema in bikini. Italiani al mare: manifesti 1949-1999*. I manifesti e le locandine e foto buste del filone vantano artisti e il divismo nascente nel cinema italiano che ha contribuito a formare l'immaginario visivo nel paese durante il periodo d'oro della commedia all'italiana. Troviamo tra i film tipici del "beach movie" all'italiana, *Caccia al marito* realizzato nel 1960 da Girolami, *Costa Azzurra* realizzato da Sala nel 1959 e *3 notti d'amore* realizzato nel 1964 da Comencini, Castellani e Rossi.



Figura 13 : *Cinema in bikini*, locandine dei film balneari

Nelle commedie, troviamo personaggi tipici tra cui il bagnino, il commendatore donnaio, il playboy, la ragazza in cerca di marito, le mogli al mare e i mariti in città, all'insegna di umorismo e di comicità. «I protagonisti di queste pellicole siano proprio i grandi divi del cinema di casa nostra»¹.

Anzitutto, occorre dare una definizione del concetto di divismo. Numerosi studiosi, tra cui lo studioso cinematografico inglese Richard Dyer, si sono interessati al concetto dell'immagine divistica e della sua definizione. Per definire il concetto di immagine divistica secondo Dyer, bisogna distinguere tre diversi termini che aiutino a differenziare i vari livelli di interpretazione e a specificare il fenomeno divistico: la star, l'attore e il personaggio schermico. Attraverso questo schermo, si può definire l'immagine di una star che contribuisce a definire la personalità divistica considerata come la combinazione tra la star come sogno e la star come fenomeno sociale, un ibrido dei personaggi che lui o lei interpreta sullo schermo e della loro realtà extra cinematografica. Il ruolo del pubblico gioca dunque un ruolo più attivo che passivo nella costruzione della star attraverso «la conoscenza pregressa dello spettatore, il nome, il divo e il suo aspetto (compreso il suono della voce, stile, abbigliamento), tutto già denota quella condensazione di comportamenti e valori che è l'immagine divistica»². Le star dialogano dunque con le questioni politiche, sociali, culturali e sessuali che animano la società e ciò permette di costruire un'analisi sociologica e un concetto di ideologia. Infatti, i divi maschili e femminili hanno fatto nascere i desideri, le frustrazioni, la sensualità, e l'erotismo attorno a le loro immagini. Il divismo si crea grazie all'insieme di idee e rappresentazioni con le quali le persone collettivamente danno senso al mondo e alla società in cui vivono. La definizione e la costruzione dell'immagine divistica dipende dunque direttamente dalla società, in quanto origine del divismo. L'autore della mostra, Andrea Tomasetig dichiara che è l'occasione per riscoprire, oltre a un filone di successo del cinema popolare con attori e attrici famosi come protagonisti, grafici di valore e un capitolo della storia sociale e del costume in Italia, dal secondo dopoguerra alla fine del 900.

¹ Samuel Thomas. *Divismo*. Treccani, *Enciclopedie del cinema*. 2003.< [DIVISMO in "Enciclopedia del Cinema" \(treccani.it\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/divismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/)>. [Consultato il 27.02.2021]

² Jacqueline Reich, Catherine O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Roma, Donzelli, 2015, p.10.

La fuoriuscita del film turistico balneare è infatti «proprio il momento di passaggio e di tentativo di far fruttare il filone aureo divistico ma anche il momento e la ricerca di una nuova identità femminile nei quali si affermano i mutamenti dei processi di identificazione, il variare dei flussi di desiderio realizzabili e irrealizzabili, i diversi modi di rappresentazione del corpo. Fanno emergere nuovi svolti nel cinema tra cui la Mangano con *Riso Amaro* che apre la strada maestra al divismo delle maggiorate, Lollobrigida, Loren, Magnani.³

I produttori italiani puntano dunque sulla bellezza delle dive come bene nazionale e tentano di ripetere l'operazione scoprendo e valorizzando nuovi volti e nuovi corpi con gli eccessi dei doni di natura, trionfo della "naturalità", ampiezza dei fianchi e prosperità del seno. Nei cosiddetti "beach movies" all'italiana, tra cui *Ferragosto in Bikini* realizzato nel 1960, *Scandali al mare* nel 1960 o *Veneri al sole* nel 1965 da Girolami. Le doti fisiche e morali degli attori sono costitutive del fenomeno del divismo in quel periodo. Le dive e i divi sono dei "prodotti standardizzati" da imitare e rappresentano al contempo l'arcaismo della modernità simboleggiando la potenza del mito del doppio, immaginario e reale, all'interno della civiltà razionalista. Infatti, i divi in quanto prototipi moderni da imitare con doti fisiche e morali ideali, riflettono anche i desideri, le frustrazioni di persone che tendono a tacergli e nascondergli in una società nella quale prevalgono valori come il pudore e che rimane al margine del progresso culturale del fenomeno del divismo.

2.1 Il Divismo al femminile, un fantasma inaccessibile ?

Cominciando con l'immagine delle dive sullo schermo cinematografico, un piacere provato dagli spettatori, essa contribuisce a soddisfare le pulsioni, i desideri e i fantasmi segreti, muti della società. Il nuovo linguaggio visivo del cinema è infatti lo specchio della psicologia e dell'erotismo nascente attraverso la soddisfazione sessuale nell'atto di osservare. La figura femminile si afferma nel fenomeno del divismo in quanto oggetto erotico per lo sguardo maschile e di identificazione per il pubblico femminile. La figura femminile è dunque rappresentativa dei sogni e del grande bisogno psicologico di proiezioni e identificazioni da parte degli spettatori.

³ Christian Uva, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*. cit., p.751-762

Laura Mulvey, nell'articolo dedicato al piacere visivo e allo sguardo attraverso lo schermo cinematografico, afferma che «l'inconscient de la société patriarcale a construit la forme des films»⁴. La studiosa per definire l'origine e la natura del piacere provato dallo spettatore riprende gli studi di Freud e Lacan secondo cui la figura femminile nei film "classici" è costruita proprio per soddisfare pulsioni voyeuristiche dello spettatore. Il fallocentrismo dipende dunque dall'immagine della donna che soddisfa una mancanza nella quale l'uomo può dare libero corso ai fantasmi e ossessioni attraverso il linguaggio cinematografico. Il film pubblico ha dunque «codifié l'érotisme selon le langage de l'ordre patriarcal dominant»⁵. Laura Mulvey distingue due contraddizioni all'origine del piacere del guardare e della fascinazione della forma umana. Da un lato la «scopophilie»⁶ che la studiosa definisce come «simple fait de regarder qui est une source de plaisir et aussi plaisir à être vu»⁷. La «scopophilie» implica pulsioni costitutive della sessualità che si manifestano come emozioni in modo indipendente. Questo piacere del guardare produce voyeuristi ossessionali attraverso una soddisfazione sessuale. Lo spettatore, dall'atto di osservare, proietta il suo desiderio ricacciato sugli attori. Dall'altro lato, gli utenti dei film del grosso pubblico attirano l'attenzione sulle forme umane per identificarsi e assomigliare a dei «moi idéaux» che si esprimono attraverso lo star system. Il mondo della finzione filmica, investito dall'attore cinematografico, iscrive in sé la bellezza dando la possibilità di guardarlo da vicino inquadrato in primo piano: ci si scambiano baci, effusioni, accrescendo l'eroticismo e la pulsione voyeuristica sempre con canoni di bellezza tra cui la donna magra con lineamenti regolari e ampiezza dei fianchi. Quello che era considerato come indegno e che provocava disgusto come il bacio nella società tende a normalizzarsi attraverso «l'érotisation du visage comme phénomène de civilisation»⁸. Queste aspirazioni contribuiscono a creare delle immagini fantastiche del corpo tra realtà e finzione e ha reso ancora più bella la riproduzione del reale dovuto a un grande desiderio di realizzarlo rendendo l'invisibile visibile tra naturalezza e artificio grazie al progresso tecnologico, cioè lo strumento cinematografico. La donna viene ridotta ad un oggetto per lo sguardo maschile, la sua bellezza, vibrante di

⁴ Laura Mulvey, *Plaisir visuel et cinéma narratif*. 2012. <<https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>>. [Consultato il 22.02.2021]. Edizione originale: «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, 16, 1975.

⁵ *ibid.*

⁶ *ibidem*

⁷ *ibid.*

⁸ *ibidem*

erotismo, viene addomesticata per il pubblico attraverso il cinema, nuovo luogo in cui si esprime. Ad esempio nell'ultimo lungometraggio di Antonio Pietrangeli, realizzato nel 1965 intitolato *Io la conoscevo bene*, viene dipinta l'Italia del miracolo economico nel ritratto modernissimo di una provinciale ambiziosa e smarrita. Le protagoniste dei film di Pietrangeli sono principalmente delle figure femminili, dei corpi semi-nudi dei quali vengono rappresentati i desideri, le frustrazioni, il disagio tutte decise a non arrendersi e ad affermare se stesse di fronte a una società che vorrebbe ridurle al silenzio o sospingerle nel ruolo di brave mogli o lavoratrici. L'incipit del film inquadra una spiaggia non colorata, piena di immondizie e di rifiuti che riflette il degrado della città nel pieno boom economico. Il carrello descrittivo realizzato sulla spiaggia inquadra poi il corpo semi-nudo della diva italiana Stefania Sandrelli, la cui bellezza è messa in evidenza con il contrasto del paesaggio balneare degradato. Il corpo nudo della donna, oggetto di desideri e di identificazioni degli spettatori, viene rappresentato come se fosse irraggiungibile nella realtà contrastata.



Figura 14 : *Io la conoscevo bene*, incipit

Antonioni, alla maniera di Pietrangeli, dipinge dei paesaggi balneari per rivelare il contrasto tra la bellezza angelica del corpo femminile e la realtà industriale in via di sviluppo. In *Deserto rosso* realizzato nel 1964, la spiaggia della Maddalena, eden colorato e non violentato dall'uomo, assieme al corpo semi-nudo femminile si contrappone al paesaggio grigio della città industriale di Ravenna. Antonioni ci suggerisce anche in questo caso un eden irraggiungibile e immaginario, metaforicamente incarnato dal paesaggio e dal corpo puro della donna. Inoltre, la dimensione mitologica del paesaggio e del corpo femminile riflettono il mondo

incomprensibile, l'alienazione della realtà industriale nella quale ci avviamo. L'uso del colore pittorico e del suono non realistico accentuano la contrapposizione evidente delle due scene.



Figura 15 : *Il deserto rosso*, incipit



Figura 16 : *Il deserto rosso*, epilogo

Il Novecento corrisponde infatti al secolo del visibile con il trionfo della vista. Le dive italiane contribuiscono a sviluppare in seno alla società la capacità e la volontà di progettazione dell'immagine cui partecipano grazie alla «forte tipizzazione dei personaggi attraverso la coerenza dell'immagine pubblica, l'influenza della moda, del costume»⁹. Il divismo contribuisce a sviluppare nella società del Novecento sogni e un grande bisogno psicologico e affettivo di proiezione e di identificazione dell'individuo con una vita diversa. Una vita che potrebbe accordarsi con i suoi desideri, una vita da eroe, da ribelle o da aristocratico. Una vita intensa, rischiosa e non soggetta agli obblighi prosaici della banalità quotidiana, fatta di amore, di bellezza, di forza, di piaceri, di felicità e di immortalità.

2.2 Promozione dell'amore e dell'amplesso eterosessuale: tra affermazione femminile e commercio dell'erotismo

Le proiezioni, le identificazioni e i desideri degli spettatori di fronte al divismo femminile sono fortemente legati al tema dell'amore. Questo tema assume infatti un posto centrale nella cultura di massa del divismo e diventa sempre più presente nei film balneari e nelle commedie degli anni '50 e '60. Il tema dell'amore contribuisce a cambiare le idee comuni sul matrimonio e il divorzio, al superamento dell'amore cortese e dell'amore sessuale, e a formare il mito dell'amore in particolare attraverso la valorizzazione dei volti e dei corpi. Edgar Morin, in *L'esprit du temps* considera che l'amore, tramite il film, assume un altro significato che permette di superare il divario tra l'amore sessuale e cortese: «l'archétype dominant de la culture de masse entremêle l'amour courtois et la vie sexuelle»¹⁰. Attraverso questo connubio nascente, «l'adultère bourgeois est toléré»¹¹. In *Costa Azzurra*, realizzato nel 1959 da Vittorio Sala, la giovane diva chiamata "la divorziata", interpretata da Rita Gam, raggiunge l'amante in segreto. Le inquadrature del film rappresentano spesso i due amanti abbracciati, intenti a baciarsi. I gesti, la musica, gli sguardi, gli intrecci, le parole, la

⁹ Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'epos, 2006, p. 40.

¹⁰ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, cit., p. 200.

¹¹ *ibid.*, p. 200

notte contribuiscono a formare il mito dell'amore nei film animati da una sensualità permanente.



Figura 17 : *Costa Azzurra*, scena amorosa

Questo mito dell'amore rappresenta il «nouveau héros du cinéma» cambiando dunque le considerazioni sul matrimonio e sul divorzio. Infatti, «l'acceptation du mariage roturier mais amoureux» è sempre più banale. Di conseguenza, assistiamo a una specie di «démythisation de l'amour au cinéma»¹² attraverso «les inconstances des ruptures entre mariages et divorces»¹³.

Le couple devient ainsi le personnage central du film, le fondement nucléaire même de l'existence selon l'éthique et l'individualisme privé qui surmonte les conflits, la sexualité et l'inceste: divinisation et nature semi-imaginaire de l'amour»¹⁴.

In *Costa Azzurra*, il divorzio è consentito purché l'amore tra gli amanti prevalga. L'amore, pretesto alla tolleranza del divorzio, viene idealizzato nei film attraverso l'uso della musica, i gesti, le parole, i baci, le coccole, conquistando l'attenzione e il consenso dello spettatore. La diva americana Rita, interpretata da Rita Gam, suscita durante una serata di gala gli applausi del pubblico soprattutto maschile malgrado i suoi quattro divorzi. Il presentatore del gala dichiara: «le donne sono molto entusiaste di questa loro compagnia così molto pericolosa e così indifferente alla morale comune. I suoi quattro divorzi, i suoi quattro matrimoni con uomini già sposati hanno indignato le donne d'America che la chiamano semplicemente ladra di mariti». Benché

¹² *ibidem*, p.203

¹³ *ibid.*, p.203

¹⁴ *ibid.*, p.203

l'indipendenza della donna e l'evoluzione sulla questione del divorzio in Italia vengano messe in evidenza attraverso il personaggio di Rita, le loro applicazioni rimangono ancora una volta marginale e difficile in seno della società. Infatti, nel finale, Rita rinuncia all'amore in nome della decenza. Si conferma dunque all'ordine patriarcale e morale in vigore nella realtà della società italiana dimostrando tuttavia un futuro ottimista per l'avvenire e l'indipendenza delle donne.

In *Caccia al marito*, realizzato nel 1960 da Girolami, una madre venuta al mare con i suoi sette bambini assume pienamente di avergli avuti con sette mariti diversi. Inoltre, il matrimonio non viene più considerato come una priorità, ma gli interessi personali si concentrano sul lavoro, l'avvenire e le prospettive individuali. D'altronde, la rappresentazione dell'amore nei film, messa in evidenza dall'evoluzione del linguaggio cinematografico attraverso il "découpage" classico, permette di valorizzare un gusto diffuso del particolare. Infatti, il cinema comincia a reificare l'amore attraverso l'uso di primi piani che incorniciavano parti precise del corpo tra cui i volti, i corpi, gli occhi, le bocche, i busti e le mani. Le parti singolari del corpo femminile accrescono il mito della sensualità, del sex symbol e dell'erotismo attraverso una forte dimensione mitica. Le parti del corpo più attraenti della donna, divengono soggette a concorsi di bellezza in cui si eleggono ad esempio le più belle gambe, mitiche e sacre, della stagione estiva sacrificando il volto della donna ormai futile e coperto, come nella scena del concorso di bellezza a cui partecipa la giovane siciliana Adelina in *Costa azzurra*.



Figura 18 : *Costa Azzurra*, concorso di bellezza

Le femminilità sembra detenere il monopolio dello schermo cinematografico in quel periodo. L'idealizzazione e l'autorealizzazione della donna in società grazie al divismo la pone al centro della società diminuendo il potere patriarcale. L'immagine della donna autonoma, libera e indipendente attraverso le prese di decisioni, la libertà del corpo, della parola, del movimento corrisponde al desiderio di emancipazione che il cinema tende a promuovere. La diva acquisisce un'identità artistica e conquista uno spazio di visibilità considerevole sulla scena pubblica. I protagonisti del divismo erano per lo più figure femminili, accelerando il processo di trasformazione degli attori in star e sembra dunque essere soprattutto legato alla femminilità. Le dive, incarnando molti temi fondamentali della cultura di massa come l'aspirazione alla bellezza, alla giovinezza, e alla ricerca dell'amore potevano essere divinizzate più facilmente degli uomini. Di conseguenza, le donne erano più idealizzate, meno reali e più venerate da parte del pubblico. La mitologia del divismo, come detto in precedenza, contribuisce a sviluppare la libertà al senso individuale e all'immaginario che tende all'idealizzazione e all'autorealizzazione della donna in società. In *Caccia al marito*, l'incipit del film è significativo. In effetti, la prima scena del film inquadra una coppia sposata in cucina. La protagonista appare perfettamente pettinata e vestita di ritorno dal lavoro mentre il marito in grembiule cucina la pasta. L'ironia della scena rivela uno stereotipo tipico della tradizione e della cultura italiana che la coppia decostruisce invertendo i ruoli.



Figura 19 : *Caccia al marito*, scena della cucina

Nella scena successiva, la moglie, interpretata da Sandra Mondaini, si rivolge agli spettatori presentando la vita ideale, specchio dei desideri di ogni donna tra cui un buon marito, e una casetta. Tuttavia, le ragazze sono cresciute appunto in un ideale di vita da compiere, cioè desiderando «un principe azzurro, bello, ricco, alto proprio come quelle storie d'amore». Dunque, la protagonista fa quello che tutte le donne desiderano prima o poi; «insieme ad altre amiche organizzammo una scena perfetta, scientifica, diabolica... caccia al marito!». Le amiche, sposate o vedove decidono di recarsi al mare per avviare questa caccia al marito e giocare tutto per tutto. La promozione delle parti femminili sarà la via d'accesso alla conquista di un marito ricco abbagliato dalla diva. La diva italiana sembra esprimere il desiderio di emancipazione che, secondo alcune studiose, voleva liberarsi da una concezione misogina della femminilità, in virtù della quale le donne venivano collocate nelle opposte polarità di madre o puttana, santa o peccatrice, dea o bestia.

Dal punto di vista sociale e culturale, il dato più significativo di questa fase del divismo femminile è che le attrici non si limitano ad essere oggetto passivo dello sguardo maschile ma utilizzano la bellezza come strumento di autodeterminazione e affermazione di sé, per imporre un'identità, innanzitutto artistica, e conquistare uno spazio di visibilità sulla scena pubblica¹⁵.

La bellezza, elemento significativo del cinematografo, diviene anche un «tipo di bellezza capace di rendere ogni interna agitazione dello spirito, la bellezza della forme in corrispondenza con la bellezza spirituale»¹⁶. Il potenziale emancipatorio di questo lavoro sulla bellezza, alla ricerca artistica sul personaggio viene reso difficile con la cornice ideologica patriarcale insistente nella società italiana. In *Costa Azzurra*, le coppie italiane turistiche tentano di confondersi nella cultura francese in cui la nudità non appare più come un tabù. L'esposizione del corpo, soprattutto femminile è messa in evidenza nei locali di striptease e nei concorsi di bellezza.

une gigantesque Psyché, aux milliards d'incarnations imaginaires, se déshabille lentement : les jambes nous sont progressivement apparues, enivrantes, les chevelures se sont défaites et refaites, les croupes se sont agitées. Depuis 1950, le strip-tease se joue autour de la poitrine : le corsage endigue à peine une tumultueuse poussée de seins, un flash éphémère nous révèle parfois la nudité promise et interdite.

¹⁵ Ana Masecchia, «La bellezza del cinema», *Storia delle donne*, 12, (2016), p.34.

¹⁶ *ibid.*, p.34

C'est le règne de la nouvelle idole, l'idole de la culture de masse ; non pas la madone nue des religions antiques au corps dissimulé du christianisme, mais la femme à demi nue, en impudique pudeur¹⁷.

L'idolo, in quanto «femme à demi nue en impudique pudeur», è la nuova immagine della diva che emerge in quel periodo. Detiene tutto il monopolio dello schermo cinematografico ma fatica comunque ad emergere in seno alla vita reale della società italiana. In *Costa Azzurra*, le dive nizzarde si spogliano con facilità nei locali di strip-tease o durante concorsi di bellezza in quanto nuove culture di massa diffuse in Francia, mentre la giovane donna meridionale Adelina, interpretata da Giorgia Moll e soggetta a controlli permanenti da parte del marito siciliano, deve coprirsi eccessivamente dagli sguardi maschili. Questa caricatura è lo specchio della società italiana tormentata tra la tradizione e i cambiamenti che implicano la modernità e le trasformazioni socio-economiche.

L'érotisme de la culture de masse est par lui-même ambivalent. Il suppose un certain rapport d'équilibre entre les tabous sexuels et la licence qui ronge ces tabous. Il ne joue son rôle d'allumage permanent que parce qu'il rôde autour d'un tabou fondamental qu'il ne peut enfreindre. Il fermente parce que la nudité totale et le coït sexuel demeurent interdits en images et subissent de multiples interdits dans la vie pratique. Entre la pression du tabou (religieuse, sociale, politique) et la pression libidineuse.¹⁸

Tuttavia, il personaggio di Adelina incarna un valore positivo e ottimista grazie al fatto che vince un concorso di bellezza. Questa ricompensa può essere interpretata come un passo importante per mettere in valore l'identità femminile. Infatti benché la nudità e l'erotismo attorno alle donne rimangono un tabù sociale, «la scoperta e la commerciabilità delle doti e delle potenzialità nazionali contribuiscono a sviluppare anche all'estero le bellezze italiane come bene nazionale»¹⁹. Molte star, come Silvana Mangano, Gina Lollobrigida o Sophia Loren, emersero da concorsi di bellezza valorizzando nuovi corpi e nuovi volti nel cinema popolare. A 15 anni Sophia Loren vinse il suo primo concorso di bellezza a Roma. Successivamente, partecipò a vari concorsi di bellezza, tra cui Miss Italia nel 1950 dove venne nominata Miss Eleganza.

¹⁷ Edgar Morin, *cit.*, p.214

¹⁸ *ibid.*, p.214

¹⁹ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Bologna, Piccola Biblioteca Einaudi, 2016, p.178-182

Inoltre, partecipò a diverse pellicole cinematografiche in quanto comparsa o in ruoli marginali che a poco a poco le portarono visibilità e successo, essendo centrati sulle sue doti fisiche. In un solo anno furono una quindicina i film nei quali fu scritturata. Di conseguenza, «la fioritura del divismo in quegli anni modificano il rapporto di forze con il cinema americano»²⁰. Infatti, le dive italiane divengono le nuove ambasciatrici del cinema nel campo del divismo internazionale. Il divismo femminile in Italia non fu dunque estraneo all'influenza delle evoluzioni sociali ed artistiche del paese.

L'emergenza del divismo italiano si accentua grazie all'influenza del codice di autocensura in vigore negli Stati Uniti tra il 1930 e il 1968. Si stabilisce un sistema di censura cinematografica, il codice Hays, redatto dalle case di produzione del cinema americano dalla Motion pictures Producers and Distributors Association. L'instaurazione di questo codice è dovuto a numerosi scandali in alcuni film macchiando l'immagine di Hollywood tra cui l'adulterio, le scene di passione, la nudità o la seduzione. La nudità, reale o suggerita, è impedita e lo spogliare è evitato. Tuttavia, è proprio questa autocensura a stimolare il desiderio e il piacere degli spettatori dall'atto di "suggerire" le parti intime del corpo parzialmente coperto degli attori. Così, la nascita di nuovi modelli femminili nell'immaginario cinematografico fu affiancata da un profondo processo di erotizzazione delle star, che si avvalsero sempre più frequentemente dal loro sex appeal. Quest'erotizzazione si sviluppa nel consumo e nella stimolazione del desiderio, del piacere e del godimento attraverso l'esibizione controllata del corpo nei luoghi pubblici come i strip-tease o la semplice stazione balneare. A mano a mano in Italia, la merce moderna dell'erotismo si dilaga «dans le flux de la culture de masse [...] les films sont de plus en plus pimentés d'images érotiques : jambes levées, poitrines gonflées, chevelure ruisselante, lèvres entrouvertes»²¹. Col corpo mercificato della donna, «s'est opérée une conjonction étonnante entre l'érotisme féminin et le mouvement même du capitalisme moderne, qui cherche à stimuler la consommation [...] le désir, le plaisir, et la jouissance e ha come ruolo di «exciter directement la gente masculine, mais aussi d'esthétiser aux yeux des femmes»²² le seduzioni di una donna. Eppure, l'erotismo si esprime soprattutto in quanto immaginario «refoulé d'images dans le secret des conduites

²⁰ *ibid.*, p.178-182

²¹ Edgar Morin, *L'esprit du temps*, cit., p.230

²² *ibid.*, p.230

privées là où la religion le freine»²³. In *3 notti d'amore*, il giovane Fra Felice, tormentato tra il peccato e il rispetto della fede cattolica, prega mentre la bella Ghiga interpretata da Catherine Spaak lo bacia eroticamente invitandolo a consumare l'amore in un convento.



Figura 20 : *3 notti d'amore*, scena erotica nel convento

L'incentivazione al consumo attraverso «la marchandisation de l'érotisme et à travers l'esthétique cinématographique»²⁴ attraggono donne e uomini dal doppio registro dello sguardo. In *3 notti d'amore*, la giovane Catherine Spaak, rivelando le sue gambe slanciate ed evidenziate dalla macchina da presa in primo piano, attira la curiosità et lo sguardo di giovani uomini cha abitano un paesino in cui le donne coprono di solito il corpo.



Figura 21 : *3 notti d'amore*, l'esibizione delle gambe

²³ *ibid.*, p.230

²⁴ *ibid.*, p.230

La scena successiva, inquadrando la giovane donna mentre scopre il piede e toglie la scarpa, ci mostra il disagio e l'impotenza di un giovane calzolaio di fronte al corpo sempre più nudo della protagonista. L'erotismo della scena e la stimolazione del piacere e del desiderio sono accentuati dai prodotti di consumo come il profumo Chanel N°5 della protagonista. Una tale tensione erotica genera una reazione inadeguata da parte del giovane calzolaio che afferra brutalmente le gambe della donna. Quest'ultima disgustata dalla mancanza di controllo sottovaluta il calzolaio dichiarando «tu n'es pas un homme». L'erotismo della donna rappresenta anche un oggetto di desiderio per le donne che vorrebbero incarnare queste attrici. Infatti, i dettagli come i vestiti, le scarpe, e il potere di seduzione presso la gente maschile attirano lo sguardo femminile invidioso.

Secondo Stephen Gundle, autore di studi indispensabili per re-inquadrare oggi la questione, il cinema italiano vanterebbe addirittura una sorta di primato europeo rispetto alla caratterizzazione dell'immagine divistica in termini sessuali. Silvana Mangano, nel 1949, attraverso *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, presto imitata da Gina Lollobrigida, Sofia Loren e dalle altre cosiddette "maggiorate fisiche" rappresentano una parte determinante della produzione dei film italiani e del fenomeno del divismo in Italia. Negli anni Cinquanta l'immagine della diva del cinema fu rilanciata dall'enfasi erotica sul seno delle attrici e, in particolare, su quello di Sophia Loren et Martine Carol in Italia. Tutte queste dive indossando abiti dalle profonde scollature, a volte apparivano mentre facevano il bagno, si vestivano e si svestivano tra strip-tease e suggestione. La condizione balneare diviene un luogo in cui la nudità è ormai considerata come la norma e in cui l'abbigliamento è considerato al contrario come «strano ed eccitante», come dichiara Alberto Sordi in *Costa Azzurra*. Il fenomeno del voyeurismo sulla spiaggia mette in rilievo il corpo nudo delle donne in bikini in quanto preoccupazione maggiore da parte del maschio.



Figura 22 : *Costa Azzurra*, esibizione in bikini

2.3 Il Divismo maschile e la sua decadenza

Le dive, come dimostrato in precedenza, sono soprattutto il supporto dell'immaginario legato all'amore, oggetto del desiderio delle donne e del mimetismo degli uomini. I divi, pur avvalendosi del proprio potere di seduzione, non si limitano ai ruoli di dongiovanni. La figura del maschio si rivela in realtà ambigua e ibrida. Gli attori iniziavano ad interpretare ruoli di eroe, di cui assimilavano le diverse essenze mitologiche: l'attore unificava in sé tutte le doti di ognuno dei suoi personaggi e, a sua volta, ciascuno degli eroi che egli incarnava era trasfigurato dalla sua personalità e dal suo aspetto fisico. Rodolfo Valentino fu il primo grande seduttore del cinema, un vero e proprio fenomeno erotico che suscitò grandi passioni nel pubblico delle sue ammiratrici, alcune delle quali si suicidarono al momento della sua morte nel 1926. Fu uno dei più grandi divi del cinema muto degli anni 20, noto anche per esser stato il sex symbol di quegli anni, tanto che gli fu dato l'appellativo di "Latin Lover" perché era idolatrato da tutte : «Le donne non sono innamorate di me, ma della mia immagine sullo schermo. Io sono soltanto la tela sulla quale le donne dipingono i loro sogni»²⁵. Le immagini dei divi maschili sono soprattutto legate all'uomo in azione, piuttosto che il suo corpo. L'azione stessa come il lavoro o lo sport mette in valore i suoi muscoli e

²⁵ Eleonora Corso, *Il divismo maschile*. Lo Sbuffo. 2019. <[Il divismo maschile - Lo Sbuffo](#)>. [Consultato il 22.02.2021]

cattura l'attenzione sulle capacità di quel corpo ad agire. La muscolatura è dunque l'elemento fondamentale del potere e della dominazione del divismo maschile sullo schermo. Questa "naturalizza" dei muscoli legittima lo sguardo femminile ma anche maschile.

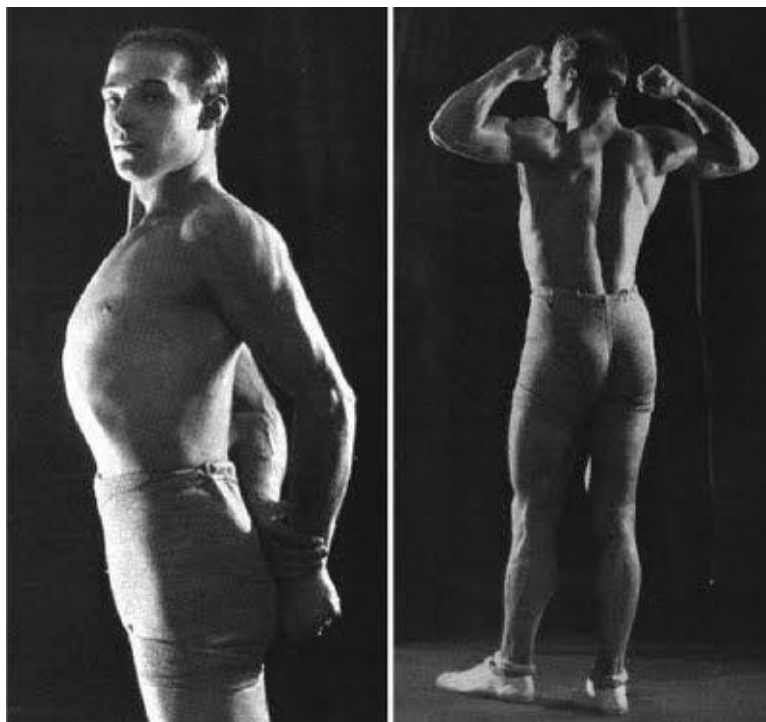


Figura 23 : Rodolfo Valentino

Gli eroi dello schermo cinematografico sono quasi sempre attori giovani, idioti, avventurieri, good-bad-boys, ribelli o seduttori. I divi non comici, così come le dive, «incarnano i sogni e i desideri di benessere, di bellezza, di forza, d'amore, di successo individuale, di giovinezza o persino di immortalità del pubblico»²⁶. Questa tendenza giunse a compimento nel dopoguerra con il neorealismo italiano, e in particolare con i film di Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Giuseppe De Santis, e più tardi con la "nouvelle vague" degli anni Sessanta e nel cinema documentario. Tuttavia, a partire degli anni '60 e con l'avvento del neorealismo rosa e della commedia all'italiana, la figura del divo comincia a declinarsi. Infatti, questo periodo tende a rendere più complessa la psicologia dei personaggi e a problematizzare le loro motivazioni nel

²⁶ Samuel Thomas. *Divismo*. Treccani, *Enciclopedia del cinema*. 2003.
<[https://treccani.it/enciclopedia/divismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://treccani.it/enciclopedia/divismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/)>. [Consultato il 22.02.2021]

contesto del pieno boom economico e dunque della difficile l'affermazione dell'identità maschile.

In quel contesto, il Mastroianni di *La notte* realizzato da Antonioni nel 1961 ci dipinge un personaggio ambiguo e ibrido tormentato tra il lavoro di scrittore e la vita mondana dei luoghi industriali per scappare dallo strazio della separazione coniugale lasciandosi portare da seduzioni futili. Benché i personaggi incarnati da Mastroianni o Tognazzi siano dei simboli erotici, non detengono i tratti fisici e morali delle dive. Vengono rappresentati invece degli eroi problematici e tormentati che si ribellano alla società o tentano di dare un senso alla loro esistenza. In *La voglia matta* realizzato da Salce nel 1962, l'ingegnere maturo Berlinghieri interpretato da Ugo Tognazzi emerge in dialoghi interiori durante tutta la sua avventura in compagnia di un gruppo di giovani sedicenni sul mare. L'incomprensibilità della ragione per cui decide di rimanere tra loro provoca una grande rimessa in discussione della propria esistenza perduta fino al momento della rivelazione interiore : l'innamoramento pazzesco per la giovane sedicenne Francesca interpretata da Catherine Spaak. Tale cecità amorosa lo condurrà a una regressione infantile che si manifesta attraverso un comportamento inadeguato come farsi chiamare Tonino invece di Antonio o spendere un cifra considerevole senza accorgersene. Di conseguenza, Ugo Tognazzi rappresenta un controesempio tipico che rende conto della declinazione della figura del divismo.



Figura 24 : *La voglia matta*, monologo interiore

Quest'ibridismo del divismo maschile si manifesta particolarmente attraverso le figure maschili che hanno segnato quest'epoca. Ogni attore è riconosciuto grazie alla nozione di "tipo" e le star sono correlate a una forma cinematografica specifica. Ad esempio, Alberto Sordi è un attore correlato alla commedia all'italiana, rappresentante per eccellenza dell'italiano medio capace di mettere in dubbio i miti nazionali di virilità. In *Racconti d'estate* realizzato nel 1958 da Franciolini, Sordi interpreta il bello ed elegante Aristarco Battistini. Cordiale, protettore, servizievole e virile non tarda a rivelare un dongiovanni opportuno e vizioso. La caratterizzazione di un attore è anche definita grazie all'interpretazione e alla recitazione delle star attraverso i gesti, le parole, le intonazioni, cioè i segni di performance che gli aspetti sociologici del fenomeno avevano nascosti. L'avvento del sonoro ad esempio con il doppiaggio e la post-sincronizzazione approfondisce la questione propria della virilità o della sua degradazione. Ad esempio, è significativa la loquacità 'femminile' adottata da Gassman nel *Sorpasso* realizzato nel 1962 da Risi. La mascolinità si trova all'interno della sfera pubblica, in quanto banco di prova sessuale, mantenendo e proteggendo la famiglia, il suo nome e l'onore. Il concetto di mascolinità nel cinema italiano di quegli anni rispecchia l'idea di "far bella figura" cioè la manifestazione del sé privato in un contesto pubblico. La bella figura maschile è allo stesso tempo spettacolo e spettatore nel senso in cui si esibisce nei luoghi comuni attraverso lo schermo ma si fa anche specchio della società maschile, dunque «si consente di essere guardati e guardare»²⁷. Però, la bella figura dimostrata dagli attori non tarda a degradarsi.

La bella figura maschile viene ridicolizzata attraverso le donne che rappresentano una minaccia. Infatti, il valore e la dignità dell'uomo dipendono dai codici della castità femminile, nel senso in cui essi creano la distinzione radicale tra madonna e puttana: «se una delle donne della famiglia trasgredisce tali confini, distrugge l'onore e la reputazione di ogni membro maschio della famiglia. Non più uomo vero, egli diventa piuttosto il "cornuto"»²⁸. L'uomo virile è dunque discredito rispetto alla figura indipendente e autonoma della diva, nel senso in cui la sua immagine, la sua fama dipendono dalla donna. Questa considerazione è particolarmente rilevante per quanto riguarda l'uomo mediterraneo che deve manifestare in pubblico l'onore della mascolinità attraverso l'esibizione della virilità altrimenti è svergognato, tradito e

²⁷ Jacqueline Reich, Catherine O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, cit., p.30.

²⁸ *ibid.*, p.30

femminilizzato. In *Leoni al sole* realizzato da Caprioli nel 1961, il gruppo di maschi napoletani tenta di esibire le loro qualità fisiche e morali davanti alle donne più ricche, onorevoli e formose per ottenere onore e stima da parte altrui senza successo. I culti mediterranei, allo stesso tempo potenti e fragili, richiedono costante vigilanza e difesa contro le minacce della femminilizzazione, della sessualità femminile e dell'omosessualità.

Di fronte all'evoluzione considerevole della società del boom economico e dei cambiamenti rapidi al livello sociale economico e politico, le forme del divismo maschile sono fragili, instabili e soggetti a costanti controlli. I film mettono in evidenza uno sguardo ironico sulla crisi del maschio attraverso i temi di sessualità, la questione di gender attraverso l'italiano medio della commedia all'italiana. Infatti, sembra che gli uomini, di fronte all'ambiente cinematografico fortemente femminilizzato, faticino ad incarnare un modello maschile riconosciuto ed universale dalla società italiana. In questo contesto, il cinema popolare, medium in voga in quegli anni, diviene uno dei numerosi discorsi culturali in dialogo costante con questi movimenti sismici:

La narrazione nazionale della mascolinità, infatti, se in alcuni momenti storici non riesce a resistere agli incantamenti della retorica e dell'ideologia, in altri non può fare a meno di reinventarsi secondo suggestioni e modelli che l'aiutino, in qualche modo, a venire a patti con la storia. E trova nella cultura popolare, ancor più che nell'alta cultura, gli strumenti per insegnare agli uomini come comportarsi "da uomini".²⁹

La "narrazione nazionale della mascolinità" nel seno della società italiana tende ad affermarsi con più difficoltà rispetto a quella femminile. Infatti, Stephen Gundle, professore inglese di storia italiana, considera l'esistenza di un'identità tra la bellezza femminile e l'Italia, affermando che «era la bellezza femminile a godere di un monopolio quasi assoluto nelle funzioni rappresentative, nelle finalità simboliche e nelle manifestazioni popolari»³⁰. I divi sono dunque stati trascurati di fronte al divismo femminile nel senso in cui a differenza del divismo femminile fortemente visibile, la mascolinità deve essere piuttosto invisibile o trasparente. Infatti, l'assenza di discussione critica sulla bellezza maschile, e l'«instabilità prodotta dallo sguardo sul

²⁹ *ibid.*, p.30

³⁰ *ibid.*, p.30

corpo maschile»³¹ sono rivelatori nel cinema italiano. La cultura dello sguardo sembra infatti incentrarsi sul tipo femminile.

(...) dans les espaces publics, dans la rue, dans les réunions, les hommes regardaient librement les femmes, alors que les femmes ne leur rendaient leur regard que subrepticement, en transgressant les normes de leur éducation. C'est un constat qui a été fait à maintes reprises dans les groupes de conscientisation du Mouvement de libération des femmes. Et c'est un fait que nous voyons constamment retravaillé dans les films et à la télévision.³²

Abbiamo dunque spesso dei piani sequenza in cui l'uomo guarda fuori campo seguito dagli occhi abbassati o dallo sguardo discreto della donna.

Très souvent, ce champ et ce contre-champ sont répétés, pour qu'il soit très clair qu'il la regarde et qu'elle soit regardée. Puis, elle lève parfois les yeux hors champ, et on revient très vite sur le garçon qui la regarde toujours – mais le plan de la fille est très court car, dès que l'on a compris qu'elle l'a vu, on doit être assuré qu'elle a aussitôt détourné le regard. Elle l'a vu, mais elle ne doit pas le regarder comme il la regarde – maintenant qu'elle l'a vu, elle retrouve rapidement la place de celle qui est regardée.³³



Figura 25 : *La notte*, lo sguardo

³¹ *ibid.*, p.30

³² Geneviève Sellier, «Ne regardez pas maintenant, les Pin-up masculins», *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, 4 (2016), p.134.

³³ *ibid.*, p.134

Questi campi e contro-campi sono particolarmente rivelatori negli spazi comuni della spiaggia in cui la cultura del voyeurismo, centrata sul corpo semi-nudo della donna, si normalizza : «ce genre de scène est tellement banal que nous ne le remarquons sans doute même pas, mais cela concrétise et renforce une des façons fondamentales dont les relations de pouvoir entre les sexes sont maintenues»³⁴. Nello spazio pubblico balneare, gli uomini guardano maggiormente le donne squadrandole mentre le donne distolgono lo sguardo esprimendo la modestia.



Figura 26 : *Vacanza a Ischia*, lo sguardo

2.4 L'emergenza della crisi del maschio e la figura dell'inetto

Nel contesto della crisi maschile, la figura dell'inetto emerge particolarmente attraverso la commedia all'Italiana. In quel genere cinematografico, si afferma un gruppo di maschi inetti, goffi ed egocentrici incapaci di assumere il ruolo di adulti responsabili. La figura dell'inetto corrisponde a una figura improduttiva, impotente che incarna le bassezze e i mali ereditari dell'italiano medio. Questi caratteri sono concentrati attraverso la caricatura del latin lover e del dongiovanni che troviamo in molti film di quell'epoca. In *Leoni al sole*, al centro della vicenda si trova un gruppo di sei maschi napoletani la cui vita consiste nel godere l'ozio, le donne e i divertimenti. L'improduttività e l'impotenza dell'uomo si contrappone alla donna attiva, responsabile

³⁴ *ibid.*, p.134

e autonoma. Sono nel fondo, riprendendo le parole della giovane lavoratrice milanese Giuli interpretata da Franca Valeri, «come dei bambini che invecchiano ma che non diventano mai adulti» o «incoscienti senza speranza». Le figure divistiche tra cui Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi e Alberto Sordi «radiografano e dilatano le bassezze e i mali ereditari dell'italiano medio e costruiscono un grandioso affresco alla creatività, rapidità con cui si imbocca la strada verso la civiltà dei consumi»³⁵. Alberto Sordi, in *Racconti d'estate*, interpreta un procuratore segretario gentilissimo e servizievole nei confronti della sua cliente Ada che si innamora poi di lui. La sua condotta irreprensibile servirà soltanto ad ottenere la firma della cantante sull'atto di cessione della sua enorme tenuta in Toscana.

Un altro tratto caratteristico del divismo maschile e della crisi della mascolinità è l'emergenza dell'italiano medio, la figura dell'italiano comune che incarna un assurdo comportamento in società. Gianni Canova afferma che la commedia italiana assume la funzione di «canonizzare i difetti dell'italiano medio»³⁶. Sono appunto questi difetti ad affermare la celebrità dei "divi" maschili durante gli ultimi due decenni del ventesimo secolo a favore della crescente popolarità globale del cinema americano. Le star italiane appaiono come caricature del "latin lover". Jacqueline Reich considera Marcello Mastroianni come il «latin lover *par excellence*: handsome, sympathetic, attractive, and therefore popular»³⁷. Numerosi studiosi hanno tuttavia criticato e decostruito quest'affermazione considerando la diversità dei ruoli e caratteri nei film : «Mastroianni's character was first constructed into the model of a male hero, and then deconstructed in different ways»³⁸. Nei film di Fellini ad esempio, Mastroianni appare in effetti come il "latin lover" internazionale per eccellenza cioè seducente, indipendente, carismatico come nel caso della *Dolce Vita* di Fellini o *Il bell'Antonio* di Bolognini in quanto incarnazione perfetta dell'immagine siciliana. Dall'altro lato, la figura di Mastroianni è spesso ripresa da diversi registi come «contre-emploi». La *Dolce Vita* mette in rilievo questi aspetti mostrando un uomo seducente e carismatico che finisce per essere associato a un impotente dongiovanni, improduttivo, incapace di realizzarsi pienamente, comunicare con le donne e dare un senso alla propria vita.

³⁵ Jacqueline Reich, Catherine O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, cit., p.40.

³⁶ *ibid.*, p.40

³⁷ Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2004, p.216.

³⁸ *ibid.*, p.216

Il bell'Antonio dipinge un uomo alla prese di una società con una visione molto arcaica della mascolinità.

In Sicily, more than in the rest of Italy, a man's public image and his sense of virility (his gallismo) are constantly being besieged by the fear of being impotent or cuckolded—the fates that Mastroianni's characters in these two films suffer.³⁹

Questa perdita lo condurrà a spiaggiarsi simbolicamente di fronte a una carcassa di balena, specchio della propria condizione. Di conseguenza,

as Jacqueline Reich argues, Mastroianni's label of a Latin lover was often contradicted by the many characters he played, since "most of the roles he played on screen did not conform to this image». Marcello is a character «who often played the "Inetto" (an earnest but feeble victim) facing the unruly woman, who successfully challenges patriarchal dominance⁴⁰.

Il finale di *La dolce vita* conduce Marcello a lasciare simbolicamente il potere alla Madonna e alla sedicenne, uniche possibilità di salvezza, con le quali tenta di comunicare in vano. Mastroianni rappresenta dunque una figura ambigua importante per la rappresentazione dei generi e stereotipi nel contesto del divismo italiano in quegli anni. È il caso di diversi film tra cui *Una giornata particolare* realizzato nel 1977 da Scola in cui Mastroianni interpreta un omosessuale. La studiosa Jacqueline Reich mostra come la figura ambigua di Mastroianni riflette l'instabilità del clima politico, sociale e sessuale del dopoguerra in un periodo di rapidità socio-economica. Un'altra figura divistica emblematica dell'italiano medio è Alberto Sordi. La sua personalità, incarnando l'intera nazione, è capace di mettere in discussione i miti nazionali di virilità e potenza. Nei *Vitelloni* realizzato da Fellini nel 1953, il prototipo di questo personaggio attraverso le norme tradizionali della virilità si afferma. Incarna anche il personaggio della commedia dell'arte attraverso le maschere grottesche con il dialetto e i vari espedienti narrativi. Alberto interpreta un personaggio goliardico e scanzonato che si rende conto del tempo che passa, della necessità di dover cambiare, ma persevera nella sua nullafacenza cercando piccoli momenti di gloria: si traveste ad esempio da donna nella festa di carnevale.

³⁹ Peter Bondanella, «Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema by Jacqueline Reich», *Film Quarterly*, 59, (2005), p.57-58.

⁴⁰ *ibid.*, p.57-58



Figura 27 : *I vitelloni*, scena del ballo

Alberto Sordi mette in rilievo un dilemma esistenziale comune ai suoi coetanei nell'Italia degli anni 50, cioè sistemarsi, sposarsi o lasciare l'Italia di provincia ed esplorare il mondo. In *Racconti d'estate*, Alberto sceglie finalmente di sistemarsi con la ricca e famosa Ada per interessi personali lasciando così le avventure balneari con l'amante francese. L'incarnazione della crisi della mascolinità in quel periodo è lo specchio della natura instabile della virilità italiana attraverso la figura dell'inetto in un clima politico, sociale, sessuale, economico e culturale in rapido sviluppo nell'Italia del secondo dopoguerra. Gian Paolo Biasin definisce la figura dell'inetto come «un fallito, impantanato nella mediocrità borghese, non destinato al successo stellare»⁴¹. L'inetto è dunque passivo, non coraggioso ma codardo ed è fisicamente o emotivamente impotente sempre in chiara opposizione con i modelli virili codificati dalla cultura italiana. Abbiamo dunque uno sguardo ironico sulla mascolinità come aspirazione all'impossibile. La scena balneare finale della *Dolce vita* è significativa ed emblematica. L'ultimo episodio del film ci mostra il giornalista Marcello partecipare a una festa orgiastica su una villa vicino al mare, completamente ubriaco e senza porsi limiti di alcun tipo. È l'abisso più profondo della sua vita di perdizione ed è l'incarnazione perfetta dell'uomo in crisi che vaga durante tutto il film in una Roma fulgida e struggente, festaiola e divina senza sapere dove andare. A poco a poco abbandona il suo dovere per dedicarsi alla vita mondana e ai piaceri. L'impotenza e

⁴¹ *ibid.*, p.57-58

l'improduttività di un uomo che non sa impegnarsi sul serio lo fanno crollare. Nell'epilogo, a poca distanza, separata da un golfo d'acqua, si trova Paola, una ragazza angelica simbolo della cristianità. Sta cercando di dirgli qualcosa e sarebbe l'ultima possibilità di salvezza e l'inizio di una redenzione, ma il canale simbolico del vento e del rumore impediscono a Marcello di capirla. Paola lo prega ma Marcello viene chiamato dai suoi amici e, prima di seguirli, alza le mani in segno di resa. Paola lo segue con lo sguardo, vedendolo allontanarsi da lei e dalla possibilità di salvezza, e un attimo prima che il film si chiuda con una rapida dissolvenza in nero, lo sguardo della ragazza si pone sull'obiettivo della macchina da presa guardando direttamente lo spettatore. Lo spaesamento lo scopre proprio arrivando su quella spiaggia, trovando davanti a sé, come in uno specchio, questa specie di mostro che rafforza il tema dell'incomunicabilità proprio perché rappresenta un animale muto, morto e spiaggiato come Marcello.



Figura 28 : *La dolce vita*, epilogo



Figura 29 : *La dolce vita*, epilogo

2.5 Il maschio da spiaggia

Di fronte alla figura dell'inetto e dell'impossibilità dell'affermazione della mascolinità, il 'carattere italiano' che si afferma negli specifici "Italian beach movie" e nella variegata filmografia italiana, compare nell'ambito particolare del *topos* della spiaggia. Il famoso « maschio da spiaggia »⁴², strettamente legato alle caratteristiche del divismo maschile, assume una serie di peculiari qualifiche bestiarie da cui ne discende l'identità sul piano sessuale ma soprattutto su quello sociale, politico ed esistenziale. Il maschio da spiaggia, rappresentativo dell'identità italiana maschile, incarna un uomo bestiaro incapace di azioni e impotente. L'inettitudine, l'instabilità e la frustrazione del personaggio contribuiscono alla regressione totale dell'uomo segnando il passaggio dall'età infantile a quella adulta. La completa perdita del potere maschile finisce con l'essere associata a una condizione di mostruosità spiaggiata.

Ermanno Cavazzoni, nel suo documentario *Vacanze al mare* nel 2013, offre un personale ritratto dell'umanità balneare esclusivamente attraverso le immagini

⁴² Christian Uva, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*, cit., p.753

dell'Archivio Nazionale del Film di Famiglia-Home Movies raccolte nel corso dell'intero '900 e, in particolare, degli anni '60. Ritroviamo qui la curiosa creatura costituita dal maschio da spiaggia, che lo stesso Cavazzoni nel suo lavoro definisce anche «homo litoralis», cioè come parte organica di un bestiario variegato ma essenzialmente riunito sotto il comune denominatore di un'altra fondamentale dimensione animalesca: quella del "vitellone". E' proprio questa caratteristica a definire il carattere italiano del maschio da spiaggia. I riferimenti ai *Vitelloni* del 1953 di cui *Leoni al sole* di Caprioli che può essere considerata come una versione estiva e meridionale, suscita la curiosità di numerosi studiosi cinematografici. Tommaso Chiaretti sulle pagine di *Cinema 60* scrive che «i leoni di Positano sono certo parenti di quei bestioni di Rimini: giovanotti napoletani sulle soglie della maturità, abituati a trascorrere estenuanti vacanze sulle soglie del Golfo di Salerno e nelle isole». Il *topos* della spiaggia rappresenta un orizzonte «delegato alla lentezza e all'improduttività, ovvero a una sostanziale incapacità di azione che rende i soggetti che lo abitano esclusi dalla Storia»⁴³. I vitelloni napoletani «considerano l'esistenza come l'occasione [...] della più felice, smemorata pigrizia»⁴⁴. Di conseguenza, la specificità geografica in cui si trovano accentua il loro vitellonismo connotato come una declinazione "meridionale". Di fatto, «i protagonisti del film del '61 incarnano alla perfezione una flaccida identità nazionale "preoccupata di dislocare nella società arcaica meridionale ansie prodotte dalla modernizzazione l'intera nazione"»⁴⁵. I vitelloni rappresentati in *Leoni al sole*, prendendo la definizione di Vitaliano Brancati, sono dei ragazzi caratterizzati dall'avere i sogni, e la mente, e il sangue stesso perpetuamente abitati dalla donna» ma allo stesso tempo incapaci di reggere alla presenza di lei. Il famoso tema del "gallismo" significativo nel film rappresenta «la mania erotica attribuita in particolare ai maschi meridionali, soggiogati dalla bellezza femminile, per i quali, però, la donna resta solo oggetto di contemplazione e mai di una concreta azione di seduzione»⁴⁶. Il gallo italico «comune agli uomini del Sud, per i quali la parola onore ha il suo più alto significato nella frase: «Farsi onore con le donne consiste principalmente nel dare a intendere di essere in possesso di una straordinaria forza virile»⁴⁷. Lo stesso concetto appare ben

⁴³ *ibid.*, p.754

⁴⁴ *ibid.*, p.755

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ *ibid.*, p.756

⁴⁷ Vitaliano Brancati, *Diario romano*, (a cura di S. de Feo e G. A. Cibotto), Milano, Bompiani, 1984, p. 79

delineato anche nelle parole del protagonista del *Bell'Antonio*, portavoce dell'autore, quando afferma: «...Perché noi pensiamo sempre a una cosa, a una sola cosa, a quella [...]. Le donne, le donne! ...Quattro volte cinque volte, sei volte...Ecco gli oggetti della nostra ansia»⁴⁸.

Il machismo, il gallismo o, comunque, il dongiovannismo rispecchiano la mentalità del gallo italiano, la quale consiste nell'«essere educato secondo la mentalità maschilista della migliore tradizione catanese, per la quale la virilità consiste nel collezionismo fantastico delle avventure amorose»⁴⁹. Il Giovanni di Brancati incontra lo sguardo ammaliatore di una ragazza continentale, Ninetta, e si innamora. Questa passione sconosciuta lo rende muto, ma non sa corteggiare la donna, non osa dichiararsi a lei ed è bloccato dalla timidezza, insomma è tutt'altro che un dongiovanni e, alla fine, è la donna che prende l'iniziativa del bacio.

La figura di Giovanni appare alla pari di un personaggio statico come quella di un inetto, incapace di gestire la propria vita, di controllarsi e di resistere alle tentazioni, succube della volontà altrui (in particolare delle donne) un antieroe immorale privo di un ubi consistam, perduto e frustrato, ossessionato dal pensiero delle donne.⁵⁰

Quell'improduttività tipica del carattere italiano che ritroviamo nei film balneari diventa una vera e propria impotenza anche sul piano sessuale come nel caso di Giugiù interpretato da Caprioli in *I leoni al sole*. Tali tipi da spiaggia in cui ritroviamo i tratti caratteristici dell'italiano medio, quelli che secondo Jacqueline Reich sono improntati appunto «all'inetitudine, all'instabilità e alla frustrazione»⁵¹, la condizione balneare finisce così per essere associata a una simbologia materna e a tratti sessuofobica sempre più pronunciati, fino a una mostruosità associata a un fondamentale infantilismo. Analizzando questi stessi '*Leoni al sole*', per riprendere le parole di Franca Valeri, sono in effetti ragazzi «ormai non più tanto ragazzi, che vivono ogni giorno come se fosse il loro ultimo giorno»⁵². Passando quasi subito dall'adolescenza all'età matura, la spiaggia riprende una valenza simbolica in quanto zona di confine, limen

⁴⁸ Vitaliano Brancati, *Il bell'Antonio*, Milano, Mondadori, 2003, (prima edizione 1949), p. 811.

⁴⁹ *ibid.*, p.811

⁵⁰ Vitaliano Brancati. *Don Giovanni in Sicilia*. <[Brancati-II-bellAntonio.pdf](#)>. A Novecento. [Consultato il 23.02.2021].

⁵¹ Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover : Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*, cit., p. 20.

⁵² Christian Uva, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*, cit. p.757.

esistenziale tra l'età infantile e quella adulta in cui il maschio si rifugia. Il finale del film *Il seduttore* realizzato da Franco Rossi nel 1954, mette in evidenza questo passaggio generazionale in cui è sempre una donna a seguire o controllare a distanza l'uomo, in questo caso il marito incarnato da Alberto Sordi. Quest'ultimo, rientrato nei ranghi dopo una serie di scappatelle fallite, realizza una *performance* che diventa una vera e propria esibizione rituale rivolta ad attrarre le altre femmine della spiaggia nel famoso 'passo della seduzione'. Questo epilogo balneare del *Seduttore*, mostra la vittoria della moglie la cui figura, come scriveva Andrea Bini, «acquisisce centralità nella narrazione, simboleggiando il controllo genitoriale da lei assunto da lui» aggiungendo che l'ordine convertito tra moglie e marito ha contribuito alla «completa perdita del potere del maschio». Il discorso della moglie nel finale riassume la condizione di Alberto sulla sua impotenza dicendo che bisognerebbe «levargli dalla testa l'idea di essere un seduttore».



Figura 30 : *Il seduttore*, epilogo

I *Leoni al sole* e tante altre pellicole di ambientazione balneare ci dipingono una potente satira del gallismo italico la quale si fa specchio della crisi della mascolinità vissuta a partire dal secondo dopoguerra da quella classe media di cui i personaggi di Sordi, insieme a quelli di Caprioli, sono l'incarnazione. Questa classe media è la stessa

classe sociale che ritroviamo nei *Vitelloni* di Fellini. Quest'ultimo attribuiva a questa categoria una «viltà tipica del giovanotto cresciuto sotto il fascismo e buttato dentro una democrazia che non capisce»⁵³. A questo proposito, Aldo Tassone scrive che «lo stato mentale del vitellonismo è la conseguenza dell'essere stati educati dalle illusioni, i miti e l'immobilità degli anni '30»⁵⁴. Dunque, la regressione che osserviamo pienamente all'opera sulle spiagge italiane degli anni '50 e '60 corrisponde appunto a personaggi impotenti e confusi che ritroviamo nei film balneari. Perché è proprio quel passaggio che è avvenuto nell'età della formazione e dunque ha impedito loro di farsi uomini in maniera piena e matura. Tra l'altro, Pasolini con riferimento a Sordi a proposito di questa forma di regressione indicava:

una deviazione dell'infantilismo [...] una comicità che nasce dall'attrito, con la variopinta e standardizzata società moderna, di un uomo il cui infantilismo anziché produrre ingenuità, candore, bontà, disponibilità, ha prodotto egoismo, vigliaccheria, opportunismo, crudeltà.⁵⁵

2.6 La mostruosità dello spiaggiato

A tale regressione infantile dell'uomo, la condizione balneare rappresenta un luogo in cui ci si arena simbolicamente. In relazione alla condizione di mostruosità spiaggiata sulla sabbia, il finale del film *I mostri* realizzato da Dino Risi nel 1963 è emblematico. Vittorio Gassman, dopo essere stato ridotto a un'invalidità fisica e psichica permanente termina i suoi giorni su una livida spiaggia in carrozzella a guardare gli aquiloni. La moglie, commiserando il suo uomo lo osserva proclamando : «Porello, soffri' nun soffre: eccolo là, è diventato come un bambino».

⁵³ Federico Fellini, in *Grazia Livi*, Alberto Sordi (a cura di), Milano, Longanesi, 1967, p.103

⁵⁴ Aldo Tassone, *From Romagna To Rome: The Voyage of a Visionary Chronicler*, (Roma and Amarcord), in *Federico Fellini : Essays in Criticism*, Peter Bondanella (a cura di) , New York, Artheneum, 1986, p.261.

⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, «La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono», *Il Reporter*, (1960), p.28-32



Figura 31 : *I mostri*, finale

Un altro esempio significativo è quello dell'ingegnere Berlinghieri interpretato dallo stesso Tognazzi in *La voglia matta*. Dopo aver sognato una possibile avventura balneare con la sedicenne interpretata da Catherine Spaak, viene mostrato arenato nell'epilogo in una condizione di regressione infantile. L'impossibile storia amorosa tra i due personaggi, lontani per motivi generazionali, è la conseguenza di due mondi diversi che intendono e vivono la sessualità diversamente. Dopo una festa notturna attorno a un rito tribale, i giovani amici delle sedicenne hanno incoronato carnevalescamente e simbolicamente il nuovo capo della combriccola. Un giovanotto, proclamando la morte del capo, pone una fine alla «voglia matta» di una storia amorosa estiva da parte del quarantenne con le sedicenne e segna la regressione infantile dall'uomo apparentemente maturo dell'incipit. A proposito di questa creatura spiaggiata del cinema italiano, Claudio Quarantotto paragona il finale di *La voglia matta* con quella di *La dolce vita* : «fa pensare al mostro della *Dolce vita*, questo strano animale affiorato dalle marine profondità dei quarant'anni fino alla superficie leggera e ventosa delle sedicenni»⁵⁶.

⁵⁶ Claudio Quarantotto, «La voglia matta», *Il Borghese*, 15 (1962), p. 599



Figura 32 : La voglia matta, epilogo

Questa condizione di mostruosità associata al carattere italiano, come è noto, andrà sempre più accentuandosi nel cinema italiano degli anni a venire trovando una collocazione adeguata proprio in riva al mare, dove essa continuerà a declinarsi soprattutto nell'ambito delle dinamiche sessuali e di genere. In merito, tutto il cinema di Marco Ferreri simboleggia quest'improduttività e l'impotenza del maschio italiano lasciando progressivamente il posto al suo contrario, ossia a un'ossessione procreativa che acquisisce i contorni di una dimensione grottesca. Il vitalismo balneare della donna in spiaggia raccontato in tanti *beach movies* italiani assume, come accade ad esempio in *L'ape regina* realizzato nel 1963, i contorni di una visione illusoria destinati a trasformarsi in un appetito sessuale, finalizzati alla procreazione, capaci di ridurre alla morte, la controparte maschile. *Il seme dell'uomo* realizzato nel 1969 da Ferreri, vicenda distopica di una coppia di giovani sopravvissuti a un catastrofico evento, si rifugia in una casa in riva al mare. La perversione della regressione del protagonista maschile Cino all'avventura e alla favola è ridotta in definitiva a un infantilismo quanto mai egoistico e immorale : la violenza sessuale esecrabile esercitata da Cino nei confronti di Dora per avere un figlio a tutti i costi ne è appunto il seme dell'uomo. L'enorme carcassa del mammifero spiaggiata simboleggia e rafforza la morte di una potenza maschile fino allora predominante.



Figura 33 : *Il seme dell'uomo*, finale

Il divismo si afferma dunque come nuovo fenomeno sociale e di costume capace di trasformare l'immaginario visivo del paese in cui derivano le definizioni normative di genere e identità sessuale. Attraverso il divismo, si affermano i mutamenti di processi d'identificazione, il variare dei flussi di desideri e modi di rappresentazione del corpo scoprendo nuovi volti divistici nel cinema. Questi protagonisti, attraverso le loro doti fisiche e morali, vengono rappresentati come prodotti standardizzati da imitare. Gli spettatori, attraverso l'atto di guardare, soddisfano le loro pulsioni voyeuristiche e i loro fantasmi proiettati su corpi erotici e sensuali. Il fenomeno del divismo rappresenta dunque lo specchio della psicologia della società italiana in quel periodo segnato da un perpetuo cambiamento. Il processo dell'erotizzazione è particolarmente evidente nei film balneari in cui i corpi femminili e maschili si esibiscono. Le immagini erotiche delle doti fisiche di individui semi-nudi sul luogo pubblico della spiaggia stimolano di più il desiderio e il piacere attraverso il voyeurismo. Il divismo corrisponde tra l'altro a un momento cruciale per l'affermazione dell'identità femminile sullo schermo cinematografico e sulla scena pubblica. La bellezza femminile emerge come bene nazionale la cui figura viene idealizzata, venerata e divinizzata sullo schermo. L'idealizzazione e l'auto-realizzazione della donna in società permettono di attribuire un potere fino allora detenuto dall'uomo. L'idolo femminile viene infatti presentato come simbolo dell'emancipazione, dell'indipendenza e della libertà individuale. Rispetto al divismo femminile, quello maschile fatica ad affermarsi. Infatti, la figura maschile valorizzata soprattutto da qualità fisiche attraverso la muscolatura e la virilità non tarda a regredire. La crisi del maschio, dovuto a un insieme di fattori psicologici e culturali, contribuisce a rappresentare figure fragili, instabili e tormentate. Di

conseguenza, l'italiano medio inetto, il gallo italiano incapace di azioni che non sa comportarsi in società monopolizza lo schermo cinematografico. Assistiamo dunque a una regressione infantile dell'uomo adulto, spiaggiato e perduto in una società che non capisce.

La spiaggia è uno sfondo rivelante in quanto prisma delle affermazioni identitarie culturali, sociali, economiche, e di genere degli italiani ma anche rappresentativo dell'estetica e dell'immaginario visivo del paese. L'analisi antropologica della società italiana è uno studio cruciale in questo periodo per i registi. In questo caso, le opere di Pasolini rappresentano una ricerca estetica e intellettuale di massimo riferimento. Infatti, Pasolini, oltre ad essere poeta, scrittore e regista si afferma proprio come antropologo della società italiana. Pasolini nelle sue opere vuole trasmettere quello che è riuscito a raccogliere, cioè le contraddizioni dell'Italia come quella fra innocenza e coscienza, fra vita e storia, fra passione e ideologia. La tesi più importante che troviamo negli *Scritti corsari* ad esempio è relativa alla mutazione antropologica degli italiani. Pasolini dipinge le identità dei suoi concittadini e vede la società trasformarsi radicalmente negli anni '60 tramite una cultura di massa e un'ideologia edonistica del consumo cancellando la cultura dell'Italia, quella arcaica e contadina che avevano resistito al fascismo. Pasolini scrisse nel 1975 che «in pochi anni gli italiani sono diventati un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale»¹. Se il dopoguerra e l'avvento del boom economico è rappresentato da alcuni registi neorealisti e visto dal popolo italiano come un periodo di felicità, di libertà e di piena affermazione identitaria, una parte della produzione pasoliniana riflette tutt'altra cosa. Infatti, Pasolini si convince che l'Italia sta cambiando radicalmente in peggio e che anche la sua prognosi per il futuro appare desolante. Il popolo italiano, benché cresca in un periodo di trasformazione sociale, economica e antropologica cruciale, non è in grado di capirlo e di evolvere. Questa trasformazione rappresenta pure una tragedia per l'autore perché cambia profondamente la natura dell'italiano. Non riconosce più le culture, le identità, i valori e i comportamenti mitici che definiscono gli italiani e che aveva conosciuto nel passato. Il vero progresso della società italiana che riguarda i modi della vita culturale civile è compromesso e si sostituisce allo sviluppo che riguarda il consumo di beni superflui. Questa constatazione deriva da diversi fattori tra cui i successivi viaggi che Pasolini compie nello scopo di documentare la società italiana in trasformazione.

¹ Pier Paolo Pasolini, «L'articolo delle lucciole», *Il Corriere della sera*, (1975).

Lo sguardo di Pasolini sulla mutazione antropologica dell'Italia comincia ad oscurarsi. Durante l'estate del 1959, Pasolini percorre le coste balneari con la Fiat 1100 da Ventimiglia e Trieste alla ricerca di questa Italia bellissima, autentica, felice e semplice. Successivamente, Pasolini scrive una serie di reportage intitolata *La lunga strada di sabbia*, pubblicata nel 1959 nella rivista *il Successo* in tre puntate fra luglio e settembre, e confluisce poi nel volume *Pier Paolo Pasolini, Romanzi e racconti 1949-1961* pubblicata nel 1998 dalla casa editrice Mondadori. Nel 1963, Pasolini ripercorre nuovamente l'Italia interrogando i suoi concittadini su costumi amorosi e sessuali, dando forma al documentario *Comizi d'amore*. Questo viaggio rappresenta un passo decisivo verso lo sguardo negativo del regista per quanto riguarda la mutazione antropologica della società italiana in quegli anni di piena espansione economica.

3.1 *La lunga strada di sabbia*, prisma della società italiana

Ne *La lunga strada di sabbia*, Pasolini e il fotografo Di Paolo documentarono un'epoca «di libertà totale, una libertà diversa, una libertà di desiderare, una libertà di sognare delle cose e di vedere che c'erano ormai. Quindi è stato veramente la conclusione del dopoguerra in senso positivo»². Pasolini ritrae le costiere in quanto prisma di questa Italia meschina e bellissima, di questa Italia che c'è e che non c'è, ignorante e intelligente con la storia della tradizione, le parole delle persone che incontra. Insomma, Pasolini mira a documentare uno sguardo sulle particolarità italiane che si affermano, un'Italia autentica con la mescolanza delle culture, il plurilinguismo, i dialetti mischiati e i paesaggi balneari di tutte le regioni e paesini della penisola. Il loro lavoro riflette e sintetizza in parte la "vacanza all'italiana" come i pensionati che pescano, gli innamorati che fanno l'amore in un piccolo quadro, mogli e mariti che si fanno la gita in battellino. Insomma, gli italiani del dopo guerra che hanno finalmente scoperto le vacanze e che si sono impadroniti della spiaggia come sfondo della cultura all'italiana:

Il fiume di stabilimenti Nettuno con i primi bagnanti di pensioni e i primi annunci plurilingue, gelati, macchine targate, radio accese, bambini, partiti a pala, canzonette

² YouTube. *Pier Paolo Pasolini : viaggio lungo la costa*. 24.12.2018. < [Pier Paolo Pasolini: viaggio lungo la costa - YouTube](#)>. [Consultato il 22.05.2021]

dalla radio. Il fiume colorato della vita confezionata dalla voglia di essere qui, ognuno al massimo delle sue possibilità a godersi delle arie dell'estate, impegnarsi con tutte le sue forze di essere felici, è quindi esserlo veramente, a guardare, a mostrarsi in una sagra d'amore.³



Figura 34 : *La lunga strada di sabbia*, alcune pagine del reportage *Il Successo*, 1959

Quello che Pasolini cercava in parte compiendo questo viaggio era la felicità. L'aveva scoperta da poeta quando ha scoperto il dialetto friulano, la cui particolarità procurava una «sensazione di compiutezza mai più raggiunta così pienamente»⁴ e l'aveva poi ritrovata nella borgate romane, un mondo nel quale regnava l'autenticità con volti veri e voci senza filtri. Ed è quello che accade quando percorre la costa indovinando la gioia della gente che affolla le bellissime spiagge «in una sagra d'amore», quello che caratterizza il popolo italiano e che si intensifica sempre più nel profondo sud d'Italia. In questa impresa, abbiamo «l'entusiasmo di un ragazzo, il gusto, quello dello scrittore antropologo che si avventura in un mondo tutto da scoprire e riscoprire, ma c'è anche il giornalista pronto a intervistare personaggi noti»⁵. È il documento di una «passione straordinaria per l'Italia com'era per la gente. Una delle rare volte in cui la gioia

³ Pier Paolo Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, Milano, Ugo Guanda editore, 2019, p.26.

⁴ *ibid.*, p.9

⁵ *ibid.*, p.9

trabocca nelle parole e negli sguardi di un intellettuale»⁶. Un affresco delle abitudini di vita delle persone, le loro caratteristiche, i loro linguaggi verbali e corporali, la loro semplicità e spontaneità e gli straordinari paesaggi di tutta la penisola. Pasolini comincia con l'oltrepassare la frontiera tra Francia e Italia dove già incontra la semplicità, la dolcezza e la felicità attraverso un maresciallo parmigiano :

un uomo la cui umiltà di fronte alle cose del mondo ch'egli serve, si è mutata in una gran tranquillità di giudizio, quasi in dolcezza. Col la leggerezza di un ospite riguardoso e un po' amaro – ma divertito dalla semplicità della vita che a me appare nuova e bloccata - mi fa vedere. E tutto naturalmente, così semplice.⁷

Dopo di che, Pasolini arriva sulle prime zone balneari, un primo mare grigio tra cespugli e fiori con un grande albergo mai finito a causa della guerra. Successivamente continua quest'aria dolce e semplice in cui il regista incontra a San Remo in un casino «gente come i bagnanti e i pescatori: gente del luogo, che della propria umiltà fa, al solito una specie di vanitosa leggenda». Da Genova, Pasolini imbocca su luoghi ormai integrati alla cultura, alla tradizione, alle abitudini degli italiani con i corpi caldi e nudi: le spiagge. Dopo un paesaggio uguale, un vaporoso arresto della terra sul mare in cui ci sono le grande partenze e i grandi sbarchi, tutto cambia. Un paesaggio mitico bellissimo e tipico italiano con i «porticcioli, i nidi d'aquile, gli angoli miracolosi tra i bracci boscosi, gli eremi, i golfetti di smeraldo».⁸ Un luogo in cui tutto è purissimo, assoluto. Pasolini descrive quello che ritiene come caratteristiche dell'Italia con i suoi spettacoli di paesaggi e volti tipici come in un panorama di cartoline con davanti i golfi, le barche, gli stabilimenti, i bambini, il passeggio.

La spiaggia è in piazza. Le porte delle case e dei caffè danno sulla poca sabbia: e sulla poca sabbia, si è rovesciata la folla delle grandi giornate estive. Una stupenda fiera, tutta rossa, blu, verde, dove i giovinetti, i bambini, le mamme, i marinai, la povera gente, si ammuccia festosamente, tra grida, risa, giuochi.⁹

Un mondo in cui tutto è così semplice, in cui tutti sono subito vecchi compari con poche parole e una strizzatina d'occhio. Un mondo variopinto di colori e genti diversi che Pasolini ama.

⁶ *ibid.*, p.10

⁷ *ibid.*, p.23

⁸ *ibid.*, p.27

⁹ *ibid.*, p.31

Una fila lunga di un centinaio di metri, di povera gente, con la schiena contro i massi seduta al fresco: vecchi, pensionati, malati, coppie di fidanzati. Stanno quasi in silenzio, quadrano lo spettacolo del paese e del mare. Davanti a loro, sul molo, si svolge un vero carosello: una donna anziana che pesca, mordendosi la lingua; mucchi di marinai, ragazze: poi ecco laggiù sulla punta del molo dei ragazzi in mutandine, che gridano, ridono, facendo il bagno: intorno al loro altra gente : giovanotti con gli occhiali neri, stranieri, coppie, tutti ammassati lì, in quei due metri di pietra.¹⁰

L'occhio di Pasolini in quanto antropologo coglie tutte le abitudini e gli stili di vita degli italiani che si sono impadroniti delle zone balneari, là dove può incontrare questa tipica «famiglia proletaria che ha appena finito di mangiare accanto a una tenda da beduini, ridotta a spazza cucina, con un giovanotto che va a lavare i piatti in mare» nel paesino di Cinquale.



Figura 35 : Tra Rimini e Bellaria, foto tratta da *La Lunga strada di Sabbia*

I primi locali trasformano le zone balneari per le vacanze all'italiana : negli alberghi la camera ha un letto con bagno si trova alla prima richiesta, i dancing sono ancora frequentati dalla gioventù locale, studenti e bagnini, con eleganti calzoncini bianchi: ma

¹⁰ *ibid.*, p. 33

Viareggio ha cominciato la sua grande stagione. Ad ogni angoli di spiagge Pasolini lascia ogni volta

il cuore sul lungomare, pieno di ragazzi e marinai, liberi e felici [...]. Il problema del sesso non c'è, ma solo una grande voglia di far l'amore. Le facce, intorno, sono modeste e allegre, birbanti e oneste. Pei grandi lungomari disordinati, grandiosi, c'è sempre un'aria di festa, come nel meridione; ma è una festa piena di rispetto per la festa degli altri». ¹¹

Pasolini incontra anche artisti e personaggi famosi che segnano e caratterizzano l'Italia degli anni Sessanta. A Fregene, incontra Moravia, ritirato alla Villa dei Pini che scrive il suo nuovo romanzo *La contemplazione e la noia*. Poi incontra Fellini che gira un episodio di *La Dolce vita* con l'attrice Louise Reiner. Scendendo da nord a sud Pasolini prosegue da solo con il cuore che gli batte di gioia, di impazienza, di orgasmo. Solo con la sua millecento e tutto il sud davanti a lui, l'avventura comincia. Sul porticciolo di Napoli, il puro e povero mondo napoletano tanto caro a Pasolini con il suo porticciolo in subbuglio, «i guaglioni che si gettano in mare a raccogliere le monete gettate dagli stranieri. Girano intorno ai venditori di ostriche e cozze». ¹² Dal ristorante, incontra i piccoli guaglioni che lo adocchiano : «Il più piccolo di tutti, un mostro, poverino senza testa senza gambe senza braccia senza corpo: solo con due scarpe sfondate e con una bocca, mi si mette davanti, in coda alla ganga: mette una mano dietro la schiena, la tende aperta, e chiede : “dieci li, dieci, li!”» ¹³. Sulla via Caracciolo, descritta come una carambola, si vede l'acqua che ribolle, vecchia come il mondo con una puzza di pesce che accora. Tutta Napoli intorno al golfo è solo una pioggia di lumi in infinite ghirlande. E poi passeggiando si sente il dialetto napoletano «songo pìccolo (con un fortissimo accento sulla i), songo nano!». Un “nacannella”, accanto, davanti al Santa Lucia, fischietta «‘Na frangetella’e nuvole, ‘na vranca ‘e stelle chiare...». Sul porticciolo di Casamicciola a Ischia, si prende la tipica “motocarrozzella”, per raggiungere Sant’Angelo passando per il lungomare dove lavorano gli operai come testuggini nere sotto il sole. Di nuovo, l'autore incontra celebrità della cultura italiana da Visconti a Franca Valeri con un magnifico vestito verde che la rende quasi quadrata, con un sorriso di statua etrusca, e due enormi limoni in mano. Pasolini incrocia la strada di tutti i gruppi sociali che compongono la Napoli, dai semplici operai ai camorristi con le

¹¹ *ibid.*, p.39

¹² *ibid.*, p.45

¹³ *ibid.*, p.45

facce furbe che bloccano le barche a causa di un sistema complicato di gerarchie. I quartieri dove regnano ancora i Borboni, e in cui ogni faccia è la faccia di Pulcinella. Insomma, questo mondo in cui ci sono

quinte sconfinite di casacce arancione, marrone, terree, di una periferia nata come zona d'abitazione di plebi, senza industrie, senza strade, senza nella, gravano odori incredibili: paglia macerata e liquerizia, scoli e agrumi, odori sopravvivenenti di una civiltà scomparsa (...) Basta uno sguardo per afferrare l'intera cittadina a semicerchio sul porto, bianca, svuotata da secoli di silenzio, resa umile paese, da grande città che fu, e, tuttavia, felice.¹⁴

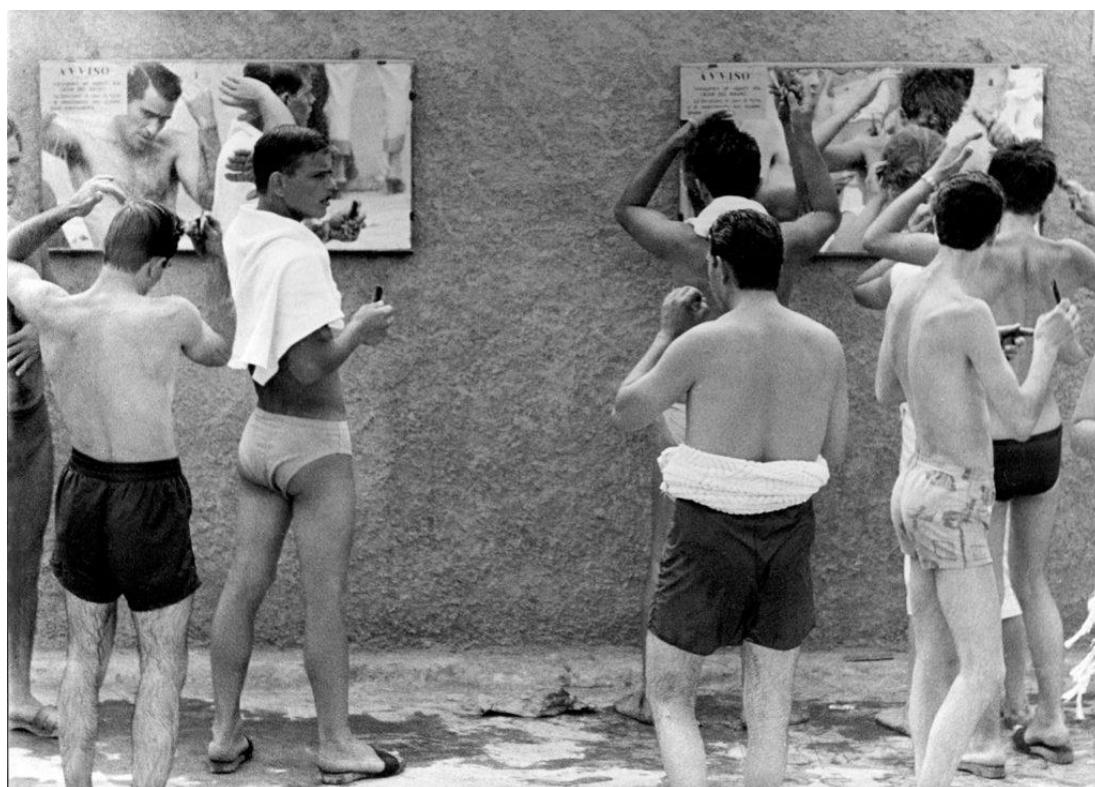


Figura 36 : *Lido di Corrolo*, Napoli, 1959

Sprofondandosi sempre più nel sud, sui lidi di Catania, Pasolini continua quella meravigliosa avventura in cui cena con quella gente semplice e che saluta come se li conoscesse da anni, uno dicendo «Iddu 'u core bone l'ave». Lungo i muraglioni del lungomare, sui moli del porto sta già bagnandosi un piccolo esercito di carusi, di

¹⁴ *ibid.*, p. 59-60

“triacusi” come si dicono qui i ragazzi di vita. L'autore esplora quelle spaventose spiaggette della povera, buona borghesia siracusana che si esprime con un linguaggio mondano e che si presenta con grande umiltà. Assieme ad Adriana Asti, Pasolini sbocca su stradine polverose, lungo un campo di liquerizia che odora acutamente, ed ecco, seguito da una fila di ulivi, di carrubi, di fichi d'India, l'Anapo che sciacqua via verde, caldo, con la corrente zeppa di papiri. Incontra dei ragazzi con facce antiche o scribi romani-meridionali, con schiene e spalle sporgenti come si vedono dipinte solo nei vasi. Si incontra la «più bella gente d'Italia, razza purissima, elegante, forte e dolce»¹⁵, si passeggia dalle coste e i paesi più dolci, mitici, e nitori ma anche nelle zone più pericolose e spaventosi come quelle di Cutro in Puglia, cioè il paese dei banditi. Pasolini sente che si sta fuori della legge, fuori della cultura del mondo italiano.

Nel sorriso dei giovani che tornano dal loro atroce lavoro, c'è un guizzo di troppa libertà, quasi di pazzia. Nel fervore che precede l'ora di cena, l'omertà ha questa forma lieta, vociante: nel loro mondo così si fa. Ma intorno c'è una cornice di vuoto e di silenzio che fa paura.¹⁶

Pasolini esplora i lungomari di Taranto e osserva i corpi atipici dei pugliesi dalle «femmine piccoline piccoline, nere come vermetti, con gli occhi neri affumicati misteriosi e insipidi» ai maschi «svelti, stretti di anca, grandi di occhio, lunghi di naso». Attorno a loro, un'elica gli gira dentro, l'elica del sesso, della curiosità, e della voglia di esistere che Pasolini osserva in ciascuna zona dell'Italia. Lo scrittore continua il suo viaggio verso il nord est d'Italia, cioè le grandi spiagge adriatiche tra cui la città di Francavilla che rappresenta la nuova civiltà balneare. Qui, Pasolini riconosce come «un eccesso, una sproporzione, un salto improvviso tra quello che ch'è stata la spiaggia per tutto il meridione, e queste prime spiagge abruzzesi»¹⁷. Si sente un dialetto più aspro, massiccio, i parlanti in lingua. Pescara rappresenta l'unica, vera e propria città balneare dove ognuno porta la sua pietruzza alla Torre di Babele, al “grande fritto misto all'italiana”. Questo plurilinguismo, questo miscuglio di dialetti è per Pasolini una delle grandi caratteristiche dell'Italia in quegli anni. Dalle coste abruzzesi alle coste marchigiane, si può ammirare tutta la conquista e la trasformazione del paesaggio balneare che contribuisce a formare l'identità e la cultura italiana : i bar con la terrazza sulla spiaggia, i juke-box, le belle donne, i villini e pensioni, alberghi con

¹⁵ *ibid.*, p.71

¹⁶ *ibid.*, p.77

¹⁷ *ibid.*, p.82

giardini e i bazar. Pasolini rientra nel mondo delle sue abitudini, dei suoi ricordi dove la gente sui cinquant'anni conserva la vita esattamente come a loro pareva, ideale, quando ne avevano trenta, con un'aria di immediato anteguerra. L'Italia arcaica, pura, ecco quello che rappresenta per lo scrittore la "vera Italia".



Figura 37 : Pasolini e un gruppo di giovani al mare, 1959

A Rimini, Pasolini ripercorre le spiagge della sua infanzia, della sua adolescenza in cui andava in villeggiatura. Tuttavia, comincia quello che per Pasolini rappresenta una tragedia : «*la nouvelle vague* dei bagnanti e degli industriali ha dato alla spiaggia una nuova violenza»¹⁸.

Dopo Ancona, la bellezza naturale finisce (intendo dire il lungo mare). L'ultimo residuo della grande venustà italica, meridionale, appenninica – la collina marchigiana – si appiattisce di colpo, si annulla (...). Il pratico la vince su tutto: la spiaggia si fa funzionale: bagni d'acqua e di sole, confortati dalla presenza di una potente organizzazione. Centinaia di migliaia di borghesi mi tolgono il respiro: sono i padroni, loro.¹⁹

Da Venezia a Trieste, la disperazione di Pasolini è sempre più intensa. Il confine meridionale della sua prima giovinezza è scomparsa e non riconosce più nulla: qui il

¹⁸ *ibid.*, p.92

¹⁹ *ibid.*, p.93

bilinguismo finisce, la lingua ufficiale è il tedesco, le spiagge sono della Germania e dell'Austria. Ma solo pochi anni fa, era una delle parti più provinciali e arcaiche della penisola. Le belle case dipinte a colori vivi e puri, rosa, blu, nero, verde si sono intonacate col colore della "cacca dei bambini", con gli atroci rosa e gialletti della "stupidità borghese" considerata da Pasolini. Le ragazze con gli orecchini, i marinai con le creste di capelli a raggera sono scomparsi. Ormai troviamo «squalidi, tristi pensioni in folla per un nuovo lungomare che sa ancora di calce fresca, che hanno soffocato l'antico paese, mostro di colorata purezza»²⁰. Lo scrittore finisce il suo viaggio e gli appunti dichiarando che «qui finisce l'Italia, finisce l'estate»²¹. Paulo Mauri nell'introduzione di *Lunga strada di sabbia*, specifica che «la forza della sua intelligenza e della sua passione è di fermare il mondo imponendo quella omologazione che lo avrebbe sottratto al perpetuarsi di una meravigliosa innocenza». Il sogno di Pasolini si scontra con la nuova cultura borghese nascente negli anni '60 perché trasforma e rovina la "vera Italia", con le sue tradizioni, culture e identità. «Se qualcosa aveva reso Pasolini felice era proprio il contatto con i luoghi e con la gente non ancora corrotti dal consumismo ormai in agguato ovunque, non ancora omologati»²². Per queste ragioni, il viaggio dello sguardo antropologico di Pasolini sulle coste balneari rappresenta un prisma della vera Italia ormai persa e imbrigliata.

Lo scrittore, nonostante tutto ottimista, compie un secondo viaggio nel 1963 nello scopo di documentare le abitudini sessuali dei suoi concittadini, ma la delusione per quanto riguarda le affermazioni identitarie, toccando i segreti più intimi degli italiani, si rivela essere ancora più intensa.

²⁰ *ibid.*, p.94

²¹ *ibid.*, p.104

²² *ibid.*, p.16

3.2 *Comizi d'amore* sulle spiagge, la “vera Italia” ?

Se i lavori di Pasolini sembrano rispecchiare un ideale positivo dell'Italia del dopo guerra che evolve e si afferma, una parte della sua produzione rispecchia il contrario. La nuova epoca che lo stesso Pasolini definisce e rappresenta nelle sue opere come “Post-histoire” corrisponde al neocapitalismo che segna un'epoca di regressione, di “barbarie” nei confronti dell'evoluzione e dell'affermazione della popolazione italiana perché sono frenate. La sua modernità nel rifiutare la modernità e la sua anti-modernità rispecchiano dunque il passaggio, il cambiamento di epoca negli anni '60 che troviamo nelle sue opere tra cui il documentario *Comizi d'amore*. Quest'opera è un film-documentario girato tra il marzo e il novembre del 1963, presentato per la prima volta al Festival di Locarno nel luglio del 1964 e uscito nelle sale italiane nella primavera-estate del '65. È uno dei pochi progetti autonomi della produzione documentaristica pasoliniana, costituita principalmente da sopralluoghi e lavori preparatori. Il regista percorre le spiagge d'Italia alla ricerca di riposte su questioni sessuali attraverso delle interviste e domande a intellettuali e persone semplici di tutte le età e di tutte le classi sociali. Pasolini sceglie la spiaggia come sfondo e teatro delle mutazioni antropologiche che subisce il popolo italiano. Il film è suddiviso in diverse parti a seconda degli argomenti trattati o delle varie zone dell'Italia in cui sono fatte le interviste. Dopo un prologo in cui, semplicemente, viene chiesto a un gruppo di ragazzini meridionali «come nascono i bambini?», le domande dell'autore seguono quattro diversi fili conduttori che identificano altrettanti capitoli in cui il film è suddiviso. Nella prima sezione, *Fritto misto all'italiana*, vengono chiamati in causa temi disparati, dal rapporto fra sesso e sentimenti al gallismo, in una panoramica che coinvolge un campione disomogeneo di intervistati e che mira principalmente a far emergere le differenze fra i 'rottami ideologici' su cui si basa il falso progressismo del Nord e l'autenticità del Sud, sia pur resa ottusa da un'arcaica ignoranza. La seconda e la terza parte del film, rispettivamente intitolate *Schifo o pietà* e *La vera Italia?*, riguardano le infrazioni alla norma sessuale e alla questione della libertà, a partire dal divorzio. Infine, *Dal basso e dal profondo* cerca di indagare su natura e cause della prostituzione, concludendosi con un epilogo dedicato alle nozze di due giovani. Affrontando questi temi tumultuosi, e intervistando la società italiana su questi ultimi, Pasolini svela le verità su quello che rappresenta una tragedia per il futuro dell'Italia, cioè il ruolo del potere fascista e del consumo come freni e ostacoli alla piena

evoluzione e affermazione della società italiana, in particolare per quanto riguarda il tema che Pasolini sceglie di trattare in questo documentario : la sessualità. Il controllo implicito e permanente di questi poteri sulla lingua, i corpi e la libertà del popolo dal potere suscitano l'indignazione del regista. Secondo lui, «le rapport entre société de consommation, le corps et la sexualité, et la manière dont la sexualité est mise au service de cette société de consommation»²³ contribuiscono a dare l'impressione al popolo di impadronirsi di libertà e soprattutto di identità sessuale. Pasolini decostruisce quest'affermazione, spesso espressa dagli intervistati sulle spiagge italiane. La fatalità del nuovo potere della società di consumo genera diversi problemi tra cui la repressione dell'omosessualità o di qualsiasi minorità al margine. Pasolini incentra l'obiettivo della camera da presa su corpi nudi e abbracciati ammassati sulle spiagge e mette in evidenza gli sguardi della popolazione sulla coppia eterosessuale.

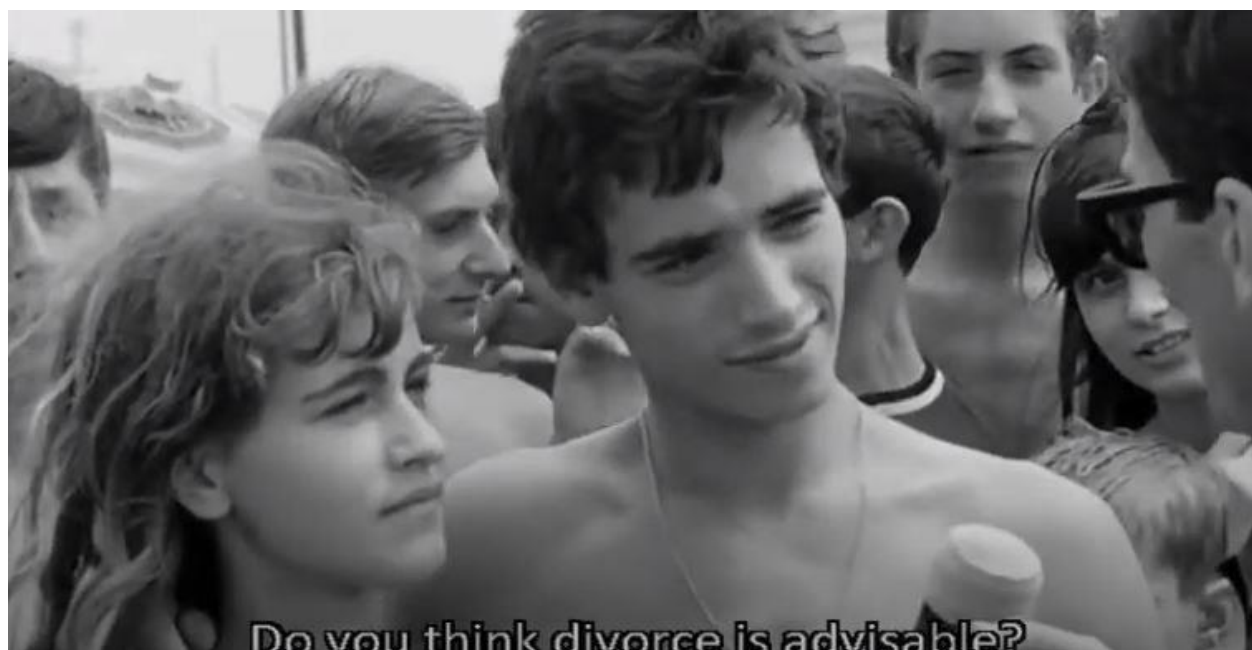


Figura 38 : *Comizi d'amore*, una coppia al mare

²³ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1987*, p.54. Tradotto da Phillipe Guillon. Edizione originale : *Scritti Corsari*, Aldo Garzanti Editore, 1975.

La gente in generale esprime un sentimento di libertà e non riconosce nessuna proibizione o repressione. Il divorzio non è necessario e non è considerato come una soluzione per risolvere i problemi sessuali. Lo sguardo accurato del regista svela in realtà una verità diversa. La coppia eterosessuale è promossa da una società permissiva che si effettua tramite l'edonismo del consumo. La libertà del coito della coppia voluta dal nuovo fascismo è in realtà un obbligo morale, una convenzione, un dovere, un'ansietà sociale e una prova di sottomissione alla libertà per il popolo. La libertà e l'identità sessuale devono acquistarsi dal basso e dunque dal popolo per essere riconosciute. Purtroppo, nella società italiana ancora sottomessa al fascismo, è il potere a regolare i rapporti eterosessuali e a imporre una norma sessuale. Perciò, tutte le altre forme di sessualità sono represses perché rappresentano un «attentato mostruoso a questa tolleranza per mantenere l'ordine capitalistico»²⁴. Di conseguenza, l'omosessualità repressa nella società è un tabù che provoca scandalo, paura e incomprendimento. La maggior parte degli intervistati sono incapaci di definire l'omosessualità o fa finta di non averne mai sentito parlare. Provano disprezzo, schifo e pensano che sia un fatto di nascita o di natura. Per queste ragioni, la coppia eterosessuale detiene tutti i diritti anche al di fuori del matrimonio nella società. Ora avere la ragazza per un maschio è un obbligo:

un obbligo appunto perché è più facile averla, e ce l'hanno subito tutti, guai a chi non ce l'ha. Il terrore di essere senza ragazza crea dunque l'obbligo dell'accoppiamento, e quindi la nascita di un numero enorme di coppie artificiali, non unite da altro sentimento che quello conformistico di usare una libertà che tutti usano²⁵.

Avere una ragazza insomma rappresenta una normalità alla quale dobbiamo aderire per far parte della società, entrare nella maggioranza per paura di essere escluso e al margine.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, (a cura di W. Siti, S. De Laude), Milano, Mondadori, 1999, p. 515

²⁵ *ibid.*, p.616



Figura 39 : *Comizi d'amore*, intervista sul dongiovannismo

Per i maschi intervistati, soprattutto nel sud, essere un dongiovanni è pure una regola importante per l'onore della propria famiglia, al rischio di essere considerato come un «fallimento» e messo al margine. Potremmo pensare che il soldato è consapevole delle pressioni sociali e politiche ma in realtà Pasolini specifica che «allude alla cerchia familiare e al suo piccolo ambiente immediato che sono i nidi della convenzione. L'italiano medio che non ha una profonda consapevolezza del mondo né una vera coscienza sociale, non capisce quello che sta avvenendo»²⁶. Dunque, le risposte e i pensieri comunicati dagli intervistati riflettono un conformismo al quale sono ormai sottoposti sulla questione dell'unione eterosessuale. La popolazione non realizza che il potere del fascismo e del consumo regola in modo implicito i loro comportamenti, i loro spiriti. La tragedia di quest'obbligo sociale sta nel produrre delle coppie artificiali che neutralizzano i valori identitari che uniscono due persone come l'amore. Assistiamo al consumo di un amore senza valore, una falsa liberazione sessuale e un falso benessere offerto dal potere creando una nevrosi generale sulla coppia. Il potere rappresenta dunque un freno ideologico alla piena affermazione identitaria degli italiani per quanto riguarda la sessualità. Il peso religioso e morale rappresentano anche in quel contesto un ostacolo all'affermazione dell'identità e della libertà sessuale in un

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, (a cura di W. Siti, S. De Laude), Milano, Mondadori, 1999, p.714

paese cattolico come l'Italia soprattutto nel sud. In Sicilia, Pasolini si stupisce della situazione poco cambiata rispetto al passato. I giovani non detengono ancora la libertà di parlarsi, toccarsi, incontrarsi per tradizione, educazione, rappresaglie e polemiche. Le donne fanno fatica ad affermarsi, evolvere e detenere una piena libertà personale anche in quanto sposata. Eppure, Pasolini registra una voglia pazza di libertà e di indipendenza da parte della gente femminile. I diritti sessuali tra l'uomo e la donna concepiti dalla maggior parte dei calabresi non devono essere gli stessi ed è l'uomo a detenere tutto il monopolio. La donna deve essere onesta, rispettosa, concepita come madre di famiglia e non come lavoratrice. Eppure, in Italia centrale e meridionale urbana il rapporto sessuale tra uomini e donne cambiano radicalmente.

L'Italia non è più pittorescamente caratterizzata dalla presenza di gruppi di giovani maschi, che se ne vanno in giro o sostano nelle piazzette, da soli, coi loro motori o le loro complicità virili: ora in mezzo a questi gruppi c'è "sempre" qualche ragazza [...]. La presenza di queste ragazze tra i maschi, che una volta erano soli tra loro, cambia la fisionomia dell'Italia²⁷.

Nel sud, la donna non può uscire da sola ed avere troppa libertà, è dunque sempre accompagnata da un parente maschio. La questione del divorzio è maggiormente rifiutata e la ragione è spesso confusa ed ignorata, a tal punto che viene considerato come un fatto di appartenenza geografica. È meglio dunque ammazzarsi piuttosto che divorziare per questione di orgoglio maschile, altrimenti l'uomo è ridotto a un "cornuto". Secondo la giornalista Adele Gambria, la parità sessuale non c'è ancora perché nemmeno la donna ha il coraggio di pretenderla, «ha paura di perdere alcuni vantaggi tipicamente borghesi»: dunque l'identità sessuale di una donna cambia a seconda delle classi sociali e delle zone d'Italia. Rispetto alla piccola borghesia ancora ipocrita sulla questione, per i contadini l'onore della donna rappresenta soltanto la ricchezza. Nell'Italia contadina dunque, la donna non acquisisce un'identità e una libertà personale ma simboleggia soltanto la ricchezza della famiglia dello sposo. Inoltre, i vecchi contadini del sud d'Italia pensano che sia necessario che una donna arrivi al matrimonio vergine, altrimenti non ha il diritto di sposarsi. Parlare della sessualità è una prova difficile, quasi impossibile perché non hanno le parole per

²⁷ *ibid.*, p.807

dibattere e dunque non sono in grado di produrre un discorso che contribuirebbe al risveglio delle coscienze sulla questione.



Figura 40 : *Comizi d'amore*, intervista sulla sessualità

La società contadina e paleoindustriale per Pasolini possedeva una libertà e un'identità ormai represses. Infatti, attualmente l'ideale delle gente è di raggiungere l'onesto livello del consumo piccolo-borghese . In *Scritti corsari*, Pasolini affrontando i problemi reali e fondamentali sul sesso, sottolinea che questa acculturazione e questa normalizzazione nella spazio pubblico rappresenta «un cataclysme anthropologique, un génocide qui dénature l'Italie»²⁸.

La société de consommation de masse en recouvrant artificiellement le tissu vivant de l'Italie, par un ensemble insipide et uniforme de valeurs pragmatiques propres à l'idéologie du « bien-être » qui a littéralement étouffé l'identité du pays, a broyé dans une même machine imbécile de normalisation tous les particularismes culturels, les petites parties, et les mondes dialectaux de la campagne italienne jusqu'à modifié le paysan pauvre mais vrai de Pouilles ou de Calabre²⁹.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1987, p.67. Tradotto da Phillipe Guillon. Edizione originale : *Scritti Corsari*, Aldo Garzanti Editore, 1975.

²⁹ *ibid.*, p.88

L'omologazione del popolo e il livellamento culturale tendono a sopprimere le differenze psicologiche e fisiche e dunque a massificare i comportamenti per quanto riguarda la normalità sessuale. Il neorealismo sembra dunque seguire la via che coincide con le aspirazioni delle masse. È la media delle aspirazioni nevrotiche di una società, una malattia che contamina il tessuto sociale a tutti i livelli, una malattia ideologica che colpisce l'anima secondo Pasolini. Infatti, queste masse sono condizionate ad essere ricettive ai prodotti di serie, il modello tecnico della ripetizione, della volgarizzazione, lo strumento per eccellenza del condizionamento e dunque soggette alla strumentalizzazione. La falsa libertà e identità della società italiana che il 'nuovo' fascismo promuove è in realtà il risultato di un adattamento al imborghesimento generale. Per questa ragione, il radicale cambiamento antropologico degli italiani rappresenta per Pasolini il potere più violento e totalitario perché è in grado di cambiare la natura della gente. L'unica libertà e identità che gli italiani detengono segue la logica della propaganda fascista e di consumo, che ha dettato il comportamento, il loro modo di vita e di parlare.

3.3 Tra linguaggio del corpo e linguaggio verbale

Per mettere in luce la repressione passiva del potere e della religione sulla società italiana, il regista dipinge il divario tra il linguaggio del corpo degli intervistati e la parola che considera come vera e propria decodificazione della realtà sulla sessualità. Pasolini tocca i segreti più intimi della società, obbligando gli intervistati ad aprirsi come in un confessionale. Realizza un film-documentario perché si rende conto che la strada è la forma più spontanea di convivialità mediterranee e la ricerca dell'autenticità del popolo italiano è lo scopo dell'inchiesta. Attraverso temi come la sessualità, Pasolini mette in rilievo delle risposte codificate e normalizzate secondo delle preconcezioni, secondo una norma sociale. Pensano e rispondono adeguatamente a quello che si deve rispondere in quanto paravento e mascheramento sociale. Il disagio delle domande sull'importanza del sesso si percepisce subito dall'obiettivo della macchina da presa incentrata su volti, gesti contratti e seri. Il modo con il quale le persone rispondono è sorprendente. Infatti o esitano, tra imbarazzi e coraggio di rispondere, o non rispondono affatto perché non si parla di sesso nella società. Eppure,

ci si poteva aspettare che nell'Italia di quei primi anni sessanta ci fosse un certo qual ribollimento sessuale. Niente affatto. Ostinatamente, le risposte sono date in termini giuridici: pro o contro il divorzio, pro o contro il ruolo preminente del marito, pro o contro l'obbligo per le ragazze a conservare la verginità, pro o contro la condanna degli omosessuali. Come se la società italiana dell'epoca, tra i segreti della penitenza e le prescrizioni della legge, non avesse ancora trovato voce per raccontare pubblicamente il sesso.³⁰

Attraverso le domande sull'importanza della sessualità nella vita e la società, ci accorgiamo che la gente reagisce in effetti per scandalo a causa dall'ignoranza. Lo scandalo risponde a delle credenze costruite per tradizione, istituzione, conformismo e ha una funzione psicologica sociale. Per Moravia bisognerebbe dunque costruire una credenza secondo l'uso proprio della ragione facendo un'analisi accurata della realtà per superare lo scandalo nel caso della questione sessuale altrimenti resteremmo alla prese del conformismo. È tutto il problema che Pasolini riflette attraverso l'intervista. Gli italiani di conseguenza non fanno altro che rispondere secondo pregiudizi morali e religiosi, o fuori soggetto attraverso un'ipocrisia generale. Le repliche degli intervistati sono un coacervo di contraddizioni individuali e collettive, e ripetono spesso un'idea già espressa del tipo «siamo così perché siamo così». A mano a mano il regista si rende conto che l'autenticità e la spontaneità che cerca attraverso il documentario non lo soddisfa. Pasolini si interessa dunque a un'altra forma di linguaggio per mettere in evidenza il problema dell'autenticità del linguaggio verbale. Mette in evidenza i gesti, i corpi, gli sguardi, le mimiche attraverso la presa diretta e senza filtri del documentario poiché rappresentano tutto il linguaggio del cinema verità che si sta imponendo nel cinema francese della *Nouvelle vague*. Il linguaggio del corpo è particolarmente importante per il regista perché non smentisce mai e contraddice spesso la parola rivelando il vero pensiero della gente. I segni corporali degli intervistati ci indicano il pensiero nascosto dietro quel silenzio generale, la paura di comunicarlo. Il regista, cosciente degli imbarazzi creati dalle sue domande incoraggia gli intervistati. «What is most remarkable is Pasolini's insistent roving-reporter style of sticking his microphone in people's faces and saying, 'speak,

³⁰ Michel Foucault, *Pier Paolo Pasolini, i giovani, l'amore, il sesso, viaggio nell'Italia anni '60*. 2010. <[Pier Paolo PASOLINI I GIOVANI, L' AMORE, IL SESSO VIAGGIO NELL' ITALIA ANNI ' 60 - la Repubblica.it](#)>. [Consultato il 25.05.2021]

speak'»³¹. Il silenzio è, dal punto di vista di Moravia, l'altra parte dell'Italia che non vuole essere intervistata ma che rappresenta la realtà stessa di questa stessa Italia, cioè una società che vive nell'omertà generale sul campo sessuale.

you've interviewed the real Italy but another real Italy would not be interviewed. The two make up a portrait of the one Italy. Historical Italy, that is, produced by History, and one can't be separated from the other, one completes and explains the other. Those who replied did so because the others wouldn't reply at all.³²



Figura 41 : *Comizi d'amore*, l'imbarazzo di una donna intervistata

Fabrice Bourlez, specialista di Pasolini, specifica che gli italiani «font semblant de répondre, qu'ils éprouvent une difficulté à parler devant Pasolini et devant la caméra»³³. Dobbiamo osservare i corpi, «une rencontre très intime avec ces corps amassés. Regardez les images, les images disent le contraire de ce qu'ils pensent»³⁴. Pasolini dunque «film un changement sociétal et montre comment la société de la tolérance est en train de transformer les corps». Eppure, questa tolleranza si oppone

³¹ Nicholas de Villiers, «How Much Does It Cost for Cinema to Tell the Truth of Sex? Cinéma Vérité and Sexography », *Sexualities*, 10 (2007), p.342-359.

³² *ibid.*, p.342-359

³³ Jean Lebrun. *Pasolini, au nom du corps série*. France Inter. 17.02.2020. <[Pasolini, au nom du corps série : "Enquête sur sa sexualité" - Épisode 1 \(franceinter.fr\)](https://www.franceinter.fr/pasolini-au-nom-du-corps-serie-enquete-sur-sa-sexualite-episode-1)>. [Consultato il 25.05.2021]

³⁴ *ibid.*

a «l'archaïsme le plus solide en même temps, donc à travers une liberté dissimulée et cachée». Prima della tolleranza nascente in quel periodo secondo Pasolini, ci erano lingue e corpi che potevano esprimersi con naturalezza, esprimere una certa autenticità della sessualità, un rapporto libero con il corpo che la società di tolleranza opprime. Capiamo in questo modo l'importanza del lavoro sul linguaggio che Pasolini compie nelle sue opere:

il cinema non rappresenta un semplice cambiamento di tecnica espressiva, ma l'assunzione di una nuova lingua: la lingua esprime la realtà attraverso un sistema di segni. Il cinema esprime la realtà attraverso la realtà. Perché esprimendo la realtà con la realtà opero e vivo continuamente a livello della realtà.³⁵

Maurizio Ponzi, regista romano, dichiara a proposito che la verità sta nel linguaggio del corpo perché rappresenta il linguaggio principale dell'azione, il primitivo linguaggio umano con i gesti e tutto registrando i cambiamenti dell'Italia in quell'epoca. In contrasto, le risposte date dalle domande di Pasolini sono un cumulo di «phrases toutes faites, vides»³⁶, prove della trasformazione della lingua in senso negativo. Significativa è l'intervista di un ragazzo che risponde alla domanda di Pasolini sulla differenza tra la sessualità e l'amore. La sua risposta è rappresentativa del discorso normalizzato e codificato della società borghese nei riguardi della sessualità. Il ragazzo risponde che la differenza sta nel fatto che «sull'amore si fonda la società, cioè la famiglia e i figli, invece la sessualità è la cosa la più bassa che rende l'uomo al di sotto della bestie». Analizzando i gesti, gli sguardi e le mimiche del ragazzo ci accorgiamo che il suo discorso non è rappresentativo della sua realtà, della sua naturalezza nei confronti del sesso, cioè una completa ignoranza alla quale i media aspirano.

³⁵ Ombrecinema. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il senso del sacro*. 2013. <[Microsoft Word - Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il senso del Sacro.doc \(wordpress.com\)](#)>. [Consultato il 25.05.2021]

³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1987, p.79. Tradotto da Phillipe Guillon. Edizione originale : *Scritti Corsari*, Aldo Garzanti Editore, 1975.



Figura 42 : *Comizi d'amore*, intervista sulla differenza tra sessualità e amore

«Cette perte d'authenticité des corps et de l'embarras s'opère à travers l'homogénéisation de la langue»³⁷. Il corpo subisce dunque la rivoluzione della lingua. Pasolini dedica diversi testi sul funzionamento del linguaggio del corpo e della parola che si opera notevolmente nel documentario.

la culture produit des codes, et ces codes produisent un comportement, ce comportement est un langage, et dans une période de l'histoire où le langage verbal est complètement conventionnel et vide (technicisé), le langage du comportement (physique et mimique) a une importance décisive.³⁸

Questo linguaggio e questa nuova cultura sono i risultati di una propaganda televisiva che trasmette un linguaggio fisico-mimetico che le persone nella realtà riproducono. Il linguaggio è interclassista, nel senso in cui non ci sono più differenze tra classi sociali diverse perché hanno lo stesso comportamento, la stessa lingua. Perciò, Pasolini lo considera come artificioso e contrario al linguaggio del corpo. La scena analizzata precedentemente rende conto di questa realtà. Infatti, intravediamo il tradimento del corpo di fronte al discorso del bambino dagli sguardi abbassati davanti alla camera, il corpo frenetico, il riso nervoso e la voce tremante. Pasolini critica fortemente questa

³⁷ *ibid.*, p.101

³⁸ *ibid.*, p.114

trasformazione dei corpi e della lingua che omogeneizzano le coppie. Bisogna dunque diffidare della lingua edonistica e consumistica che spinge alla tolleranza. Infatti, si ammette con passività una lingua che si potrebbe impedire in modo legittimo perché il linguaggio fisico-mimetico è un linguaggio che contribuisce a decostruire le differenze tra classi sociali e a neutralizzare i dialetti, i regionalismi, i gerghi giovanili etc. Il risultato è dunque una specie di uniformità delle masse in cui tutti sono uguali, nel comportamento, nel parlare, nel pensare... etc. Davanti a questa falsa uguaglianza, assistiamo alla “fossilisation” de la langue che Pasolini odia. A Milano, Pasolini intervista un giovane sulla differenza del comportamento dei milanesi e dei napoletani per quanto riguarda il sesso. Il suo discorso rivela un eloquio codificato e normalizzato. Secondo lui, rispetto al sesso, non si sente, caloroso e forte così come un meridionale. Perché «in Lombardia siamo più equilibrati, più calmi, e per altre ragioni di nascita, di educazione e di impegni di lavoro trascuriamo di dedicarci ad attività marginali come il sesso».



Figura 43 : *Comizi d'amore*, intervista sulla differenza tra Nord e Sud

Il linguaggio politico verbale e scritto è codificato attraverso l'uso di termini specifici che appartengono alla branca della sociologia. Molti studenti universitari intervistati da Pasolini rispondono secondo il linguaggio normalizzato dei libri, o dell'“intellettualismo” dei mezzi di comunicazione tra cui la televisione, la radio e i giornali. Sulle spiagge meridionali, i giovani presentano delle difficoltà a rispondere alla domanda di Pasolini sul concetto di onore sessuale. La prima risposta è un riferimento a Dante : per

l'intervistato, l'onore sessuale è legato «alla donna angelicata per noi calabresi, nel senso fisico, materiale e morale» senza approfondire di più quello che intende sulla questione di onore sessuale. Così, «les parlants, les langues autonomes, les cultures particularistes les dialectes sont réduits à l'état de fossil ; une pure vocalité sans âme»³⁹. La cultura borghese trasmette un linguaggio «appris par cœur». I dialetti al contrario rappresentano il gusto della vita e del realismo. Perciò, Pasolini si prende di passione per i dialetti friulano e romano perché ha scoperto la gente semplice, attraverso il proprio linguaggio. Dunque Pasolini finisce per utilizzare il dialetto come strumento di ricerca obbiettiva e realistica. Il dialetto è dunque una forma di libertà in sé, la libertà di esprimere nostra realtà e soprattutto la nostra identità. Pasolini riesce a cogliere spontaneità e naturalezza principalmente dalla lingua dei bambini, non ancora contaminata dalla società di tolleranza. Ad esempio, viene spesso evocata la questione della libertà della donna in società. Molti intervistati, anche le donne, rispondono quello che si deve rispondere davanti alla legge della religione cioè che «la donna è inferiore all'uomo, deve essere onesta, al suo posto» oppure «concepita come madre e non lavoratrice», «non deve andare a bere un caffè da sola». Invece, le vere risposte attese dal regista sono date dalle bambine innocenti, cioè la donna deve avere gli stessi diritti dell'uomo e deve essere indipendente. I bambini formano dunque un ponte tra il linguaggio verbale degli adulti inautentico e il linguaggio corporale che smentisce le parole per dire quello che non si dice in società.

³⁹ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1987, p. 214 Tradotto da Phillipe Guillon. Edizione originale : *Scritti Corsari*, Aldo Garzanti Editore, 1975.



Figura 44 : *Comizi d'amore*, intervista di una bambina

L'ipocrisia e la mancanza di autenticità nelle riposte attraverso il linguaggio è il risultato «d'une énorme conformité générale dans laquelle n'y aurait plus d'obstacles»⁴⁰ nella quale «la liberté est le résultat du pouvoir du consumérisme et du nouveau fascisme». Il concetto e la pratica della sessualità rappresentano un atto politico, un'autorità che costruisce il nostro corpo, la nostra intimità e dunque la nostra identità. Questo argomento è simile alla diffidenza di Foucault sulla retorica della libertà sessuale che vede come una trappola:

which for him represented a formidable tool of control and power which appeals to the belief that to be happy, 'it suffices to cross the threshold [sic] of discourse and remove a few prohibitions' but ends up 'repressing and controlling movements of revolt and liberation', or the actual practice of liberty.⁴¹

Di conseguenza, «le grand mensonge est de croire qu'on pourra choisir alors que cela nous conduit à nous comporter comme de bons et simples consommateurs»⁴². Questo nuovo fascismo «a donné d'autres sentiments, d'autres façon de penser, de vivre, d'autres modèles culturels»⁴³ che non corrispondono alle identità che si erano

⁴⁰ *ibid.*, p.167

⁴¹ Nicholas de Villiers, «How Much Does It Cost for Cinema to Tell the Truth of Sex? Cinéma Vérité and Sexography », *Sexualities*, 10 (2007), p.342-359.

⁴² Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1987, p.79. Tradotto da Philippe Guillon. Edizione originale : *Scritti Corsari*, Aldo Garzanti Editore, 1975.

⁴³ *ibid.*, p.79

costruite. Pasolini non considera dunque le persone intervistate come normali, ma come persone “dissociate”. Perché secondo lui anche il fatto stesso di intervistare cambia la natura della gente. La figura pubblica che si sovrappone alla figura privata è sempre degradante. Ed è effettivamente quello che Pasolini osserva mentre intervista le persone. Perciò, Alberto Moravia e Pasolini considerano il film-documentario parzialmente rappresentativo della società italiana in quegli anni che è mutata come civilizzazione dittatoriale e violenta. Il documento è interessante, a volte assolutamente ilare, ma per nulla decisivo a livello statistico. La “vera Italia” cercata dal regista è parzialmente rappresentata appunto perché gli italiani non rispondono e lasciano un silenzio interrogativo e destabilizzante sulla situazione.

In his quest for the real Italy by way of sex, Pasolini was preoccupied with the question of whether the people he interviewed had the terms for discussion of sex available to them – words seem either too crude or too specific and many parts of the interviews are self-censored with a large title over the muted image ('AUTOCENSURA') – or what their silence means. He brought in the author Alberto Moravia and the psychoanalyst Cesare Musatti as authorities to validate his *cinéma vérité* project of 'deconsecration', and they each gave relatively unsatisfying explanations for the seeming fear, ignorance and shock with which Pasolini's questions about sex are met⁴⁴

Non si tratta dunque di prendere le parole degli intervistati come espressione del loro pensiero, ma di interrogarle, svelarne il senso nascosto e soprattutto svelare il silenzio generale dei corpi muti e seri. Da questo punto di vista, l'intervista per Pasolini è

il luogo in cui il soggetto interrogato mostra le proprie ipocrisie, le proprie finzioni, le proprie auto-rappresentazioni. Non sorprende, dunque, che alle prese del boom economico l'autore si rifugi di volta in volta in un gruppo di bambini. Non a caso il film inizia con immagini dei bambini di Palermo, a cui Pasolini rivolge la domanda: «Come nascono i bambini?»⁴⁵.

I bambini intervistati permettono di mettere in rilievo quello che Pasolini cercava nell'intervista, cioè una spontaneità e una autenticità che è difficile riscontrare nell'età adulta. Essi parlano senza filtri, senza codici, senza dover rispondere dei

⁴⁴ Nicholas de Villiers, «How Much Does It Cost for Cinema to Tell the Truth of Sex? *Cinéma Vérité* and Sexography », *Sexualities*, 10 (2007), p.342-359.

⁴⁵ Michel Foucault. *Pier Paolo Pasolini, i giovani, l'amore, il sesso, viaggio nell'Italia anni '60*. 2010. <[Pier Paolo PASOLINI I GIOVANI, L' AMORE, IL SESSO VIAGGIO NELL' ITALIA ANNI ' 60 - la Repubblica.it](http://Pier_Paolo_PASOLINI_I_GIOVANI,_L'_AMORE,_IL_SESSO_VIAGGIO_NELL'_ITALIA_ANNI_'60_-_la_Repubblica.it)>. [Consultato il 25.05.2021]

condizionamenti sociali della modernità. Appunto perché si sentono liberi, esclusi da qualsiasi forma di repressione sociale, morale e sessuale.

Look rather at the faces of these kids: they do not do anything that gives the impression that they believe what they are saying. Delivered with smiles, silences, a distant tone, looks that dart to the left and the right, the answers to these adult questions have a treacherous docility; they assert the right to keep for oneself those things that one likes to whisper. The stork is a way of making fun of grownups, of paying them back their own false coin; it is the ironic, impatient sign that the question will go no further, that the adults are nosey, they will not get into the circle, and the child will continue to tell the 'rest' to himself⁴⁶.

Rappresentano, cioè, la traccia non ancora contaminata di quell'innocenza perduta, anche selvaggia e premoderna, che sempre meno appartiene all'essere umano moderno, sottoposto a quella trasformazione antropologica da sempre avversata da Pasolini. In questo quadro, solo la parola dell'infanzia costituisce una vera eccezione. È lo sguardo poetico di Pasolini dunque, più che l'inchiesta sociologica a rendere giustizia alla parola e allo sguardo infantile, visti come corpi e parole liberi. Secondo Moravia, le ragioni per cui non rispondono sono legate al fatto che quando si risponde, «si deve infrangere un tabù, interrogare se stessi, guardare dentro di sé» ma gli italiani «hanno paura di danneggiarsi socialmente, di venir meno al decoro sociale, professionale, la loro posizione all'interno della società e dunque non si impegnano».

La solution consiste à débloquer les tabous. Les sujets autrefois tus et mis sous silence font surface (avortement, contraception, homosexualité...) par les moyens de communication comme la télévision, la radio ou les journaux. Mais il n'en va pas de même pour l'homosexualité par exemple à cause du conformisme de la majorité⁴⁷.

Secondo Pasolini, per decostruire un tabù e i pregiudizi dobbiamo parlarne affinché la società evolva e non reagisca per scandalo sottolineando i problemi reali e fondamentali che abbiamo cercato di evitare a causa di opportunismo politico. Altrimenti, il rischio è di creare un razzismo nascosto mascherato dietro la tolleranza, dunque non avremmo un reale progresso perché l'omosessualità resterebbe

⁴⁶ Nicholas de Villiers, «How Much Does It Cost for Cinema to Tell the Truth of Sex? Cinéma Vérité and Sexography », *Sexualities*, 10 (2007), p.342-359.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Écrits corsaires*, Saint-Amand-Montrond, Flammarion, 1987, p.45. Tradotto da Phillipe Guillon. Edizione originale : *Scritti Corsari*, Aldo Garzanti Editore, 1975.

marginale. Dobbiamo sdrammatizzare la situazione affinché la maggioranza non consideri il rapporto omosessuale un male a sé. Si tratta di educare, informare, disalienare l'amore attraverso un processo di regolazione per stabilizzare un equilibrio sociale distrutto dal neocapitalismo. L'omosessualità deve, come l'ha sottolineato il regista, conquistarsi dal basso cioè dagli italiani stessi.

La lunga strada di sabbia e *Comizi d'amore* rappresentano dunque due opere pertinenti per capire il divario delle mutazioni antropologiche e le trasformazioni degli italiani tra l'epoca del dopo guerra e gli anni '60. Se l'occhio d'antropologo di Pasolini riflette l'evoluzione positiva e l'affermazione del popolo italiano nella prima opera, libero della guerra, la seconda rispecchia proprio il contrario. Pasolini, studiando la società italiana attraverso il topos della spiaggia in quanto teatro di queste mutazioni antropologiche, mira a sintetizzare quello che secondo lui definisce l'Italia attraverso *La lunga strada di sabbia* : un popolo felice, allegro, libero, puro e autentico che si impadronisce delle terre, delle spiagge per ricostruirsi, per affermare le culture, tradizioni, le identità. Un affresco degli abitudini degli italiani, i linguaggi verbali e corporali, la semplicità e la dolcezza degli italiani. I suoi paesaggi mitici, bellissimi, tipici e puri. Le particolarità di ogni comunità, delle diverse zone balneari, dei gruppi sociali. Ma l'avvento del capitalismo trasforma negativamente la società italiana. Con *Comizi d'amore*, Pasolini ci espone le verità drammatiche di questa epoca di regressione. Il fascismo e la società di consumo rappresentano freni e ostacoli alla piena evoluzione e affermazione identitaria della società. L'illusione di conquista di libertà e di identità da parte del popolo è in realtà l'espressione di un'inibizione e una repressione per promuovere una normalità sociale e un ideale politico. Il risultato non è altro che un'acculturazione, un'omologazione della società e del paesaggio italiano. Incontrare e intervistare gli italiani attraverso un film-documentario è l'occasione per il regista di mettere in evidenza le problematiche che può affrontare un popolo evolvere, affermarsi e "fare" il paese.

CONCLUSIONE

Il *topos* del mare, dunque, ci offre uno specchio delle mutazioni antropologiche e identitarie dell'Italia del dopoguerra. Da un lato, abbiamo un affresco dell'inculturazione, cioè «i processi con i quali l'individuo acquisisce una cultura del proprio gruppo (famiglia, gruppo etnico, comunità religiosa, classe sociale, società nazionale)»¹. Ad esempio, riflette la moderna quotidianità dell'italiano, nelle sue abitudini più semplici, in un paese in piena evoluzione economica e sociale. Gli italiani si affermano con nuove abitudini consumistiche, nuovi bisogni economici, come l'automobile per andare al ritrovo domenicale familiare al mare, grazie alla nuova organizzazione lavorativa. L'italiano ha bisogno di lavorare per godere delle nuove stazioni balneari di cui si sono appropriati, in cui si affermano le canzoni italiane, i balli, i ristoranti e le bellezze paesaggistiche che attirano turisti internazionali. Il mare è considerato come uno dei fenomeni sociali e di massa, un nuovo tempo moderno, un nuovo loisir che permette all'individuo italiano di affermarsi personalmente e affrancarsi dagli obblighi familiari per proiettarsi, maturare e costruire il futuro.

Il *topos* della spiaggia è l'occasione di proiettare l'immaginario culturale e visivo dell'Italia come il fenomeno del Divismo, promuovendo le figure e bellezze popolari, caserecce che hanno segnato la storia del cinema italiano e che hanno contribuito all'emancipazione, all'affermazione femminile sullo spazio pubblico. Dall'altra, paradossalmente, ci espone anche i problemi dell'acculturazione, cioè «i processi di acquisizione cosciente o incosciente della cultura o almeno di alcuni tratti di un altro gruppo sociale»², come la germanizzazione sulle spiagge di Trieste, osservata in *La lunga strada di sabbia*, ma anche di qualsiasi forma di cultura come la cultura fascista constatata nei *Comizi d'amore*. Il periodo del boom economico rappresenta un'epoca di regressione in cui i dialetti e i corpi vengono sostituiti da un linguaggio codificato, fisico-mimetico, un comportamento uguale per conformarsi a una norma. Si assiste dunque all'omologazione, l'uniformità dell'"Italiotta in formazione", oggetto dell'odio di

¹ Michel Giraud, Roger Bastide, Antonio Perotti, *Acculturazione e inculturazione*. 2011. <[ACCULTURAZIONE e INCULTURAZIONE | Centro Interculturale della Città di Torino \(interculturatorino.it\)](#)>. [Consultato il 11.05.2021].

² *ibid.*

Pasolini. Cioè, una società le cui identità e libertà sono compromesse e frenate dall'alto, dunque non in grado di evolvere ed affermarsi pienamente.

L'acculturazione che tende a scambiare o trasformare i modelli di comportamento di ciascun gruppo è un fenomeno antropologico trattato da molti registi nel ventesimo secolo e nel ventunesimo secolo. Il set del mare è, in quel contesto, utilizzato come specchio del carattere interculturale che può caratterizzare una nazione. Da un lato un mutamento interno, con l'affermazione delle proprie culture nazionali, popolari, sociali che evolvono secondo le generazioni, le classi sociali, le località, le tradizioni o le convinzioni religiose. Dall'altro, una nazione che si impregna di culture estranee, frontaliere, dominanti come la cultura americana, o dovute a flussi migratori.

Il tema balneare e la sua valenza di specchio delle mutazioni antropologiche si ritrova ad esempio in un film recente del 2011 realizzato da Emmanuele Crialese. *Terra ferma* mette in rilievo le problematiche che possono generare le diversità culturali in un paese. Nel film, la piccola isola di Linosa, al largo della Sicilia, mitica e autentica con la sua povertà e i suoi peccatori, viene invasa da immigrati africani, il che suscita l'indignazione e la paura degli abitanti dell'isola. Ma i valori di questa comunità, incarnate dai protagonisti del film come l'importanza della tradizione, il rispetto della legge, la famiglia e la solidarietà del mondo marittimo, cruciali in Italia, permettono di salvare il destino e il futuro di una madre con il suo figlio.

Tutti questi elementi rappresentano il punto di forza dell'oggetto particolare di questa ricerca, poco sfruttato e trattato, perché possono essere utilizzati come risorse utili per uno studio più approfondito per quanto riguarda l'interesse del *topos* del mare nella storia del cinema italiano e il ruolo specifico che assume. La filmografia variata, le analisi e gli approfondimenti che ne derivano mirano a mettere in luce i temi essenziali, principalmente antropologici, della ricerca e la sintesi delle opinioni su quest'ultima. Lo sviluppo coerente e la problematica proposta possono servire per dibattiti, riflessioni e approfondimenti agli studiosi e agli studenti in cinema ma anche per interessi antropologici. L'oggetto della ricerca permette inoltre di adeguare ai tempi delle opere cinematografiche, dei registi e critici cinematografici poco conosciuti in Italia da tutte le classi sociali e all'estero appoggiandosi sugli interessi e gli insegnamenti che possiamo trarre secondo quello che la ricerca mira a dimostrare. Tuttavia, non propone un panorama completo degli eventuali punti di vista, opinioni e idee contemporanee alla filmografia, principalmente a causa di poche risorse

documentarie, di archivio, di riviste cinematografiche disponibili ma anche per il fatto che pochi registi hanno incentrato i film sul *topos* del mare come specchio di mutazioni antropologiche nel contesto del neorealismo rosa. Di conseguenza, la ricerca può contenere degli studi simili e a volte delle ripetizioni, dato che molti registi mettono in luce le stesse caratteristiche e gli stessi temi. Inoltre, la terza parte della ricerca, che propone una riflessione critica rispetto alle affermazioni delle due prime parti, può essere vista come una deviazione, forse meno nutrita dal punto di vista della critica. Infatti, l'unico regista e antropologo preso in considerazione è Pasolini per la sua capacità di svelare, tramite lo strumento cinematografico e una pratica maieutica, le verità, i tabù, le repressioni e le inibizioni di una società ignorante e controllata da altre forme di potere.

La ricerca mira a mettere in luce il lavoro eccellente e il ruolo che hanno svolto i registi del neorealismo rosa per dimostrare, con pochi mezzi, le immagini, idee e rappresentazioni della società italiana in quel periodo tramite il *set* della spiaggia.

Il lavoro di ricerca dimostra l'importanza di compiere delle scelte, di riconoscere i limiti e le difficoltà che possiamo affrontare con il rischio di deviare dall'oggetto centrale. Il lavoro importante di affinamento e di sintesi ci ha indotto a selezionare gli elementi pertinenti che arricchiscono la ricerca. Inoltre, la redazione di una ricerca ci incita ad essere molto rigorosi, a seguire un metodo e a costruire un discorso. Ci sollecita a dire quello che pensiamo, quello che proviamo nel compiere una ricerca restando onesti con noi stessi. Il lavoro di ricerca rappresenta dunque una rottura considerevole con gli esercizi accademici precedenti grazie alla possibilità e libertà di riflessioni critiche personali più approfondite e all'affermazione di noi stessi come attori della nostra ricerca. Ci permette di maturare, di prendere delle responsabilità e di foggare una capacità di sintesi, di critica, di analisi e di argomentazioni. Oltre alle competenze redazionali e metodologiche, rappresenta un'esperienza molto ricca dal punto di vista personale, come la fiducia in sé, la soddisfazione di essere capace di realizzare questo lavoro ma anche un arricchimento pluridisciplinare considerevole in letteratura, in cinema, in antropologia. Infine, le convinzioni personali o professionali che si affermano scrivendo una tesi, ci permettono di renderci conto delle nostre motivazioni per quanto riguarda la ricerca o l'insegnamento, le prospettive per il futuro si affinano.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Figura 1 : Luciano Emmer, Una domenica d'agosto incipit.....	5
Figura 2 : Una domenica d'agosto, titoli di testa.....	12
Figura 3 : Una domenica d'agosto, la partenza verso il mare di Ostia.....	13
Figura 4 : Una domenica d'agosto, il pranzo domenicale al mare di Ostia	14
Figura 5 : Una domenica d'agosto, il superamento della rete metallica	15
Figura 6: Viareggio, bagno familiare al mare	18
Figura 7: Il costume da bagno femminile	19
Figura 8 : La Spiaggia, arrivo di Annamaria a Roma	23
Figura 9: Vacanza a Ischia, fotografia panoramica.....	31
Figura 10 : Vacanza a Ischia, incipit visione panoramica	32
Figura 11 : Tempo di villeggiatura, arrivo dei turisti a Corniolo	35
Figura 12 : Vacanza a Ischia, processo per oltraggio al pudore	36
Figura 13 : Cinema in bikini, locandine dei film balneari	40
Figura 14 : Io la conoscevo bene, incipit.....	44
Figura 15 : Il deserto rosso, incipit	45
Figura 16 : Il deserto rosso, epilogo	45
Figura 17 : Costa Azzurra, scena amorosa.....	47
Figura 18 : Costa Azzurra, concorso di bellezza	48
Figura 19 : Caccia al marito, scena della cucina	49
Figura 20 : 3 notti d'amore, scena erotica nel convento.....	53
Figura 21 : 3 notti d'amore, l'esibizione delle gambe	53
Figura 22 : Costa Azzurra, esibizione in bikini	55
Figura 23 : Rodolfo Valentino	56
Figura 24 : La voglia matta, monologo interiore	57
Figura 25 : La notte, lo sguardo	60
Figura 26 : Vacanza a Ischia, lo sguardo.....	61
Figura 27 : I vitelloni, scena del ballo	64
Figura 28 : La dolce vita, epilogo	65
Figura 29 : La dolce vita, epilogo	66
Figura 30 : Il seduttore, epilogo.....	69
Figura 31 : I mostri, finale	71
Figura 32 : La voglia matta, epilogo.....	72
Figura 33 : Il seme dell'uomo, finale	73
Figura 34 : La lunga strada di sabbia, alcune pagine del reportage Il Successo, 1959	78
Figura 35 : Tra Rimini e Bellaria, foto tratta da La Lunga strada di Sabbia.....	80
Figura 36 : Lido di Corrolo, Napoli, 1959	82
Figura 37 : Pasolini e un gruppo di giovani al mare, 1959	84
Figura 38 : Comizi d'amore, una coppia al mare	87
Figura 39 : Comizi d'amore, intervista sul dongiovannismo.....	89
Figura 40 : Comizi d'amore, intervista sulla sessualità.....	91
Figura 41 : Comizi d'amore, l'imbarazzo di una donna intervistata	94
Figura 42 : Comizi d'amore, intervista sulla differenza tra sessualità e amore.....	96
Figura 43 : Comizi d'amore, intervista sulla differenza tra Nord e Sud	97
Figura 44 : Comizi d'amore, intervista di una bambina.....	99

INDICE DEI FILM

- *Una domenica d'agosto*, regia Luciano Emmer, soggetto S. Amidei, sceneggiatura F. Brusati, L. Emmer, G. Macchi, C. Zavattini. Attori principali: A. Baldini (Marcella), M. Mastroianni (Ercole), F. Interlenghi (Enrico), A. Ninchi (Fernanda). Italia, Colonna film. 88', 1950.
- *Vacanza a Ischia*, regia M. Camerini, soggetti e sceneggiatura L. Benvenuti e P. Bernardi, M. Camerini P. Festa Campanile, M. Franciosa. Attori principali : V. De Sica (ingegnere Occhipinti), I. Corey (Caterina Lisotto), A. Cifariello (Antonio), N. Gray (Carla Occhipinti). Italia, Bavaria-Filmkunst, Francinex, Rizzoli Film, Tohan Pictures Company. 105', 1957.
- *Io la conoscevo bene*, regia A. Pietrangeli, sceneggiatura R. Maccari, E. Scola, A. Pietrangeli. Attori principali : S. Sandrelli (Adriana Astorelli), Jean-Claude Brialy (Dario), N. Manfredi (Cianfanna), U. Tognazzi (Gigi Baggini). Italia, T. Vasile, M. Ferrari, ULTRA Film. 115', 1965. Nastro d'argento 1966, Mar del Plata film Festival 1966.
- *Il deserto rosso*, regia M. Antonioni, sceneggiatura M. Antonioni, T. Guerra. Attori principali : M. Vitti (Giuliana), R. Harris (Corrado Zeller). Italia, T. Cervi, A. Rizzoli. 1964. Lion d'or Mostra di Venezia, 1964.
- *Costa azzurra*, regia V. Sala, soggetti O. Alessio, R. Sonego, U. Guerra, V. Sala, sceneggiatura O. Alessi, R. Sonego, U. Guerra, V. Sala. Attori principali : A. Sordi (Alberto), F. Fabrizi (Nicola Ferrara), E. Martinelli (Doriana), G. Ralli (moglie di Alberto). Italia, E. Merolle, Glomer Film. 84', 1959.
- *Caccia al marito*, regia M. Girolami p.46, sceneggiatura F. Castellano, M. Girolami. Attori principali : S. Mondaini (I. Cavazza), E. Girolami (C. Massa), L. de Luca (Giulia), P. Cressoy (D. Alberti), V. Fabrizi (M. Ferrari). Italia, Fulvia Uti. 113', 1960.
- *3 notti d'amore*, regia R. Castellani, L. Comencini, F. Rossi, soggetti e sceneggiatura Castellano e Pipolo, L. Comencini, M. Fondato, M. Franciosa, L. Magni. Attori principali : C. Spaak (Giselle e Ghiga), R. Salvatori (Nicola), J.P. Law (Fra Felice). Italia, S. Clementelli, Jolly Film e Unidis. 113', 1964.
- *La voglia matta*, regia L. Salce, soggetti e sceneggiatura Castellano e Pipolo, L. Salce. Attori principali : U. Tognazzi (A. Berlinghieri), C. Spaak (Francesca). Italia, D. de Laurentiis Cinematografica, Lux Film, Umbria Film. 110', 1962.
- *La notte*, regia M. Antonioni, soggetti e sceneggiatura M. Antonioni, E. Flaiano, T. Guerra. Attori principali : M. Mastroianni (G. Pontano), J. Moreau (L. Pontano), M. Vitti (V. Gherardini). Italia, E. Cassuto. 122', 1961. Festival de Berlino 1961, David di Donatello 1961, Nostro d'argento 1962.
- *I vitelloni*, regia F. Fellini, soggetti e sceneggiatura F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli. Attori principali : A. Sordi (Alberto), F. Interlenghi (M. Rubini), F. Fabrizi

(F. Moretti). Italia, Peg Films, Cite Films, 108', 1953. Oscar 1953, Festival di Venezia 1953, Nastro d'argento 1954.

- *La dolce vita*, regia F. Fellini, soggetti e sceneggiatura F. Fellini, E. Flaiano, T. Pinelli, B. Rondi, P.P. Pasolini. Attori principali : Mastroianni (M. Rubbini), A. Ekberg (Sylvia), A. Aimée (Maddalena). Italia, Riama Film, Pathé Consortium Cinema, Gray-film. 167', 1960. Palme d'or Festival di Cannes 1962, David di Donatello 1960, Ruban d'argent 1961, Oscars 1962.
- *Il seduttore*, regia F. Rossi, soggetti e sceneggiatura D. Fabbri, L. Benvenuti, U. Guerra, G. Leoni, G. Prosperi, R. Radice, R. Sonogo, F. Rossi. Attori principali : A. Sordi (Alberto), L. Padovani (Norma), J. Pierreux (Jacqueline). Italia, F. Cristaldi, Vides Cinematografica, 85', 1954.
- *I mostri*, regia D. Risi, soggetti e sceneggiatura A. Incrocci, R. Maccari, E. Pietri, D. Risi, F. Scarpelli, E. Scola. Attori principali : V. Gassman e U. Tognazzi. Italia, M. Cecchi Gori. 120', 1963.
- *Comizi d'amore*, regia, soggetto e sceneggiatura P.P Pasolini. Intervistati : C. Cederna, L. Bersani, A. Moravia, O. Fallacci, G. Ungaretti, A. Cambria. Italia, Arco Film. 89', 1965.
- *Il seme dell'uomo*, regia M. Ferreri, soggetti e sceneggiatura M. Ferreri e M. Balzano. Attori principali : A. Wiamzemy (Dora), M. Margine (Cino). Italia, Polifilm, 113', 1969.

BIBLIOGRAFIA

Articoli di periodici :

- ARISTARCO, Guido, «La spiaggia», *Il Cinema Nuovo*, 3 (1954). p.20
- BONDANELLA, Peter, «Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema by Jacqueline Reich», *Film Quarterly*, 59 (2005), p.4-17
- CAMERINI, Claudio, «Lattuada», *Il Castoro Cinema*, (1981).p.15
- DE VILLIERS, Nicholas, «How Much Does It Cost for Cinema to Tell the Truth of Sex? Cinéma Vérité and Sexography», *Sexualities*, 10 (2007), p.342-359
- FANARA, Giulia, «Sulla sabbia c'era lei... nuovi modelli femminili nelle commedie balneari degli anni del boom», *L'avventura. Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 1 (2015), p.72
- GUBELLI, Valeria e ZITO Claudio, «Un'estate fa», *Cineforumdelcircolo*, 54 (2017), p.13.
- LATTUADA, Alberto, «La Spiaggia», *Filmcritica*, 158 (1965), p.10
- MATTEO Ajassa, «Lattuada, regista senza villa», *La rivista del cinematografo*, 9-10 (1963), p. 383-385
- MULVEY, Laura, «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, 3 e 16 (1975), p.6-18 ; p.30
- PASOLINI, Pier Paolo, «La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono», *Il Reporter*, (1960), ora in Idem, *I film degli altri*, Guanda, Milano 1996, p.30
- PASOLINI, Pier Paolo, «L'articolo delle lucciole», *Il Corriere della sera*, (1975), <[Corriere della Sera](#)>. [Consulté le 22.05.2021]
- QUARANTOTTO, Claudio, «La voglia matta», *Il Borghese*, 15 (1962), p.599

Monografie et opere collettive :

- ASQUER, Enrica, *Rompere senza far rumore*, in *Famiglie del novecento* , E. Asquer, M. Casalini, A. Di Biagio, P. Ginsborg (a cura di), Roma, Carocci, 2010.
- BRANCATI, Vitaliano, Dondero Marco (a cura di), *I piaceri del discorrere sulla donna*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2003.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano*, Bologna, Piccola Biblioteca Einaudi, 2016.

- CAVAZZA, Stefano, *Viva l'ozio. Il tempo libero nell'età contemporanea*, in S. Cavazza, E. Scarpellini (a cura di), *Il secolo dei consumi. Dinamiche sociali nella storia del Novecento*, Roma, Carocci, 2006.
- DYER, Richard, *Don't Look Now : The Male Pin-Up. In Only Entertainment*, London: Routledge, 2005.
- JANDELLI, Cristina, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'epos, 2006.
- MORIN, Edgar e Rabbito A. (a cura di), *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2017.
- MORIN, Edgar, *L'esprit du temps*, Poitiers, Presses d'Offset-Aubin, 1982.
- PASOLINI, Pier Paolo, *La lunga strada di sabbia*, Milano, Ugo Guanda editore, 2019.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Écrits corsaires, Saint-Amand-Montrond, Flammarion*, 1987. Tradotto da Phillipe Guillon. Edizione originale : *Scritti Corsari*, Aldo Garzanti Editore, 1975.
- PASOLINI, Pier Paolo e Siti W., De Laude S. (a cura di), *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999.
- REICH, Jacqueline, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- SORDI, Alberto, *Grazia Livi*, Milano, Longanesi, 1967.
- TASSONE, Aldo, *From Romagna To Rome: The Voyage of a Visionary Chronicler*, (Roma and Amarcord), in *Federico Fellini : Essays in Criticism*, Peter Bondanella (a cura di) , New York, Artheneum, 1978.
- UVA, Christian, *Italiani alla deriva. Note su cinema e maschi da spiaggia nell'epoca del boom*. In C.U. S. Parigi (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma, Roma TrE-Press, 2019.

Sitografia

- AJASSA, Matteo, *Lattuada, regista senza villa*. 2020.
<<https://www.cinematografo.it/news/alberto-lattuada-un-ricordo/>>. [Consultato il 25.01.2021]
- BRANCATI, Vitaliano, *Don Giovanni in Sicilia*. <[vitaliano brancati | \(anovecento.net\)](http://vitaliano-brancati.it/)>. [Consultato il 23.02.2021].
- CORSO Eleonora, *Il divismo maschile*. 2019. <Il divismo maschile - Lo Sbuffo>. [Consultato il 22.02.2021]
- FARINELLI, Gian Luca, *Una domenica d'agosto*. Treccani, Enciclopedia del cinema. 2004. <[https://www.treccani.it/enciclopedia/una-domenica-d-agosto_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/una-domenica-d-agosto_(Enciclopedia-del-Cinema)/)>. [Consultato il 25/01/2020]

- FOGLIATO, Fabrizio, *Italia : ultimo atto-l'altro cinema italiano*. Vol1-Da Alessandro Blasetti a Massimo Pirri. 2015. <<http://www.fabriziofogliato.com/2015/09/13/italia-ultimo-atto-laltro-cinema-italiano-vol-1-da-alessandro-blasetti-a-massimo-pirri-11/>>. [Consultato il 25.01.2021]
- FOUCAULT, Michel, *Pier Paolo Pasolini, i giovani, l'amore, il sesso, viaggio nell'Italia anni '60*. 2010. <Pier Paolo PASOLINI I GIOVANI, L' AMORE, IL SESSO VIAGGIO NELL' ITALIA ANNI ' 60 - la Repubblica.it>. [Consultato il 25.01.2021]
- GIRAUD, Michel, BASTIDE Roger, PEROTTI Antonio, *Acculturazione e inculturazione*. 2011. <ACCULTURAZIONE e INCULTURAZIONE | Centro Interculturale della Città di Torino (interculturatorino.it)>. [Consultato il 11.05.2021]
- GIROTTO, Elisabetta, *Tutti al mare!* [en ligne]. 2020. <<https://www.officinadellastoria.eu/it/2020/06/30/tutti-al-mare/>>. [Consultato il 25/01/2021]
- LATTUADA, Alberto, *Archivio Film Rosebud* . 2014. <https://www.comune.re.it/cinema/catfilm.nsf/PES_PerTitoloRB/CACD738AF6F65D7BC125742E004A481F?opendocument>. [Consultato il 25.01.2021]
- LEBRUN, Jean, *Pasolini, au nom du corps série*. France Inter. 2020. <Pasolini, au nom du corps série : "Enquête sur sa sexualité" - Épisode 1 (franceinter.fr)>. [Consultato il 25.01.2021]
- MULVEY, Laura. *Plaisir visuel et cinéma narratif*. 2021. <<https://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>>. [Consultato il 22.02.2021].
- OMBRECINEMA. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il senso del sacro* . 2013. <Microsoft Word - Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il senso del Sacro.doc (wordpress.com)>. [Consultato il 25.01.2021]
- PALATTELLA, Domenico, *Il cinema italiano e il mare*. 2016. <<https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2016/11/11/il-cinema-italiano-e-il-mare/>>. [Consultato il 26.01.2021]
- SACCÀ, Valentino, *Italian beach movie 1 parte-Fenomenologia da spiaggia*. 2009. <[Italian beach movie 1 parte – Fenomenologia da spiaggia | Persinsala. Cultura e critica dell'Audiovisivo e del Multimediale](#)>. [Consultato il 25/01/2021]
- THOMAS, Samuel, *Divismo*. 2003. Treccani, Enciclopedia del cinema. <[DIVISMO in "Enciclopedia del Cinema" \(treccani.it\)](#)>. [Consultato il 27.02.2021]
- YOUTUBE, *Pier Paolo Pasolini : viaggio lungo la costa* [en ligne]. 24.12.2018. Disponibile sur : <[Pier Paolo Pasolini: viaggio lungo la costa - YouTube](#)>. [Consultato il 02.02.2021]

SOMMARIO

Introduzione.....	5
1 La spiaggia, specchio di mutazioni identitarie.....	10
1.1 Luciano Emmer e il neorealismo rosa	11
1.2 Puccinelli e l'affermazione dell'immaginario italiano	17
1.3 <i>La Spiaggia</i> , specchio dell'antropologismo all'italiana	21
1.4 L'affermazione del topos balneare come moderno tempo libero	27
1.5 Vacanze all'italiana	34
2 Il Divismo, tra affermazione femminile e regressione maschile.....	40
2.1 Il Divismo al femminile, un fantasma inaccessibile ?	42
2.2 Promozione dell'amore e dell'amplesso eterosessuale: tra affermazione femminile e commercio dell'erotismo	46
2.3 Il Divismo maschile e la sua decadenza	55
2.4 L'emergenza della crisi del maschio e la figura dell'inetto	61
2.5 Il maschio da spiaggia	66
2.6 La mostruosità dello spiaggiato	70
3 Pasolini, lo sguardo dell'antropologo della società italiana.....	76
3.1 <i>La lunga strada di sabbia</i> , prisma della società italiana	77
3.2 <i>Comizi d'amore</i> sulle spiagge, la vera Italia ?	86
3.3 Tra linguaggio del corpo e linguaggio verbale	92
Conclusione.....	104
Indice delle illustrazioni.....	108
Indice dei film.....	109
Bibliografia.....	111