

Razzolando nel cortile,
incontri tra natura e cultura
8° edizione, 2018
www.psichenatura.it
info@psichenatura.it

domenica 12, lunedì 13, martedì 14, mercoledì 15 agosto

Il corpo delle donne. Immaginario e stereotipi
attraverso il cinema e i media italiani dal dopoguerra a oggi

Rassegna cinematografica

*a cura di **Emilio Bibini***

L'umorismo non è donna: un *made in Italy* intramontabile

di **Clotilde Bertoni**

da www.leparoleelecose.it

Nel più insolito film di Francesco Rosi, l'incantevole *C'era una volta*, la popolana Isabella, interpretata da Sophia Loren, subisce un torto che minaccia di distruggerla; ma in suo soccorso arriva un santo molto eccentrico, lo scalcinato e spassoso San Giuseppe da Copertino, il quale le raccomanda di non ascoltare le prediche sulla virtù della rassegnazione e sulle gioie dell'aldilà che stanno per rivolgerle santi più canonici, e la incita invece a ribellarsi, a cercare la felicità e la giustizia in questo mondo: Isabella saprà dargli retta e trovare il modo di reagire. Uscito nel 1967, il film, a dispetto della sua strutturazione fiabesca, esprime intensamente la pressione della metamorfosi, i fermenti delle proteste in corso: come gli altri film del regista, come tanti film di quel tempo. Ma fa anche qualcos'altro, impernia la forza della rabbia, l'importanza della ribellione, su un personaggio femminile; e per classico che sia l'intreccio (fine ultimo di questa ribellione è il topico matrimonio con un principe), si tratta comunque di una scelta insolita per il cinema italiano: in cui le donne sono condannate alla dimensione che il femminismo di matrice esistenzialista definisce "relativa", cioè vincolate alla prospettiva e agli interessi maschili, schiacciate in una condizione di passività, prive dell'energia desiderante per definizione molla propulsiva dei grandi intrecci[1].

Per quanto problematica ovunque, in altre tradizioni cinematografiche la rappresentazione del femminile è assai più frastagliata e dinamica. La fabbrica dei sogni hollywoodiana (molto meno monolitica di quanto voglia la vulgata) si riempie fin dagli anni Trenta di figure disparate – dalle fosche manipolatrici impersonate da Bette Davis e Joan Crawford, alle effervescenti giornaliste e avvocatesse cavallo di battaglia di Katherine Hepburn e Rosalind Russell – ma comunque volitive, indipendenti, traboccanti di energie e di aspirazioni (spesso poi troppo trasgressive per le leggi dello *star-system*, che le puniscono o ridimensionano all'interno dei film, e che non di rado intralciano le carriere delle interpreti)[2].

Più avanti, dopo l'ondata di neoconformismo seguita al dopoguerra, che rovescia sul pubblico legioni di angeli del focolare e di pin-up oche giulive, la tensione al cambiamento degli anni Sessanta mette in campo, in diversi paesi, nuovi modelli: alcuni ambivalenti come Brigitte Bardot, in apparenza semplice ninfetta conturbante, in effetti incarnazione di una sessualità limpida, spavalda, anche aliena dalle complicazioni sentimentali (che inizialmente scandalizza il pubblico francese, mentre cattura subito quello americano)[3]; altri decisamente irrequieti e indocili, come i personaggi proposti da Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Glenda Jackson, Jeanne Moreau, attrici spesso impegnate sul fronte della contestazione.

Sui nostri schermi, invece, l'immagine della donna resta ostinatamente statica. Dal muto ai telefoni bianchi, dalla grande stagione neorealista a quella del neorealismo in salsa rosa, dal turgore dei melodrammi alla leggerezza delle commedie, i personaggi femminili, a prima vista eterogenei – graziose fidanzatine, *femmes fatales*, madri dolorose, mogli adultere – non fanno in fondo che variare la sempiterna dicotomia santa-puttana; parecchi altri, poi, conciliano perfettamente i due termini, come le maggiorate fisiche degli anni Cinquanta, provocanti quanto virtuose, o tutt'al più peccatrici redente (tra l'altro – senza grande successo – importate a Hollywood, come opportuno contraltare alle figure troppo innovative)[4].

Le stesse indimenticabili protagoniste del neorealismo e dei suoi sviluppi, come la Magnani di *Roma città aperta* (1945) o la Loren della *Ciociara* (1960) soffrono e lottano esclusivamente in nome dell'amore e della famiglia; mentre l'inedito rilievo conferito alle donne nei film di Antonioni o già in quelli concepiti da Rossellini per Ingrid Bergman, è di stampo anomalo, perché si tratta di personaggi alla deriva, il cui smarrimento filtra la crisi di certi contesti, o uno stato generale di alienazione[5].

Fino a un certo punto questa stasi dell'immaginario corrisponde evidentemente a quella della società italiana, riflette il peso del regime fascista, l'ombra lunga della morale cattolica, la pervicacia della mentalità patriarcale.

Dagli anni Sessanta, però, il quadro si complica: anche da noi la stasi si smuove, la militanza femminista si diffonde, la condizione femminile cambia; ma l'universo cinematografico, anziché registrare queste svolte, sembra piuttosto contrastarle e respingerle. Certo, superficialmente i film italiani danno conto delle battaglie del femminismo, delle leggi sul divorzio e sull'aborto, della crescente libertà sessuale, di altre faticate conquiste (solo nel 1963 viene aperto alle donne l'accesso in magistratura, è addirittura del 1981 l'abrogazione della norma sul delitto d'onore).

Ma più in profondità le cose ristagnano: il cinema d'autore (quello di Fellini in particolare) continua per lo più a negare alle donne la dimensione di soggetto, raffigurandole soprattutto come proiezioni del desiderio maschile, eccitanti quanto enigmatiche; e i filoni più caratteristici dell'epoca –protesi, ognuno a suo modo, a intercettarne i mutamenti – confutano o esorcizzano le metamorfosi del rapporto tra i sessi, con la totale rimozione, o con l'enfatizzazione degli antichi stereotipi.

Il cinema *engagé* appunto di Risi, e di Petri, Damiani, Vancini, che processa la storia e l'attualità, e scava nel marcio delle istituzioni, estromette la presenza femminile o la confina in striminziti ruoli di contorno; gli spaghetti western e i "poliziotteschi" metropolitani, che traspongono i conflitti sociali e generazionali nell'incandescenza di vicende avventurose e scontri all'ultimo sangue[6], ammettono le donne solo come vittime o trastulli, classico "riposo del guerriero";

la commedia all'italiana in bilico tra satira caustica e diversivo consolatorio (nata per fustigare le ipocrisie e i vizi nazionali, finisce spesso invece per vellicarli), la farsa pecoreccia sua fortunata gemmazione, e i mélo porno-soft a cui dà il via l'attenuazione della censura, presentano essenzialmente le protagoniste come appagamento della virilità o valvola di sfogo dei suoi squilibri.

Le stesse figure in apparenza alternative a questi tipici declassamenti della donna a oggetto, più che assorbire le spinte di liberazione in atto, tendono a neutralizzarne l'energia. Le spregiudicate ninfette che si fanno strada anche sui nostri schermi risultano più ribaltamento che riproposta del modello Bardot: la loro disinibizione resta chiusa nel cono d'ombra di traumi irrisolti e fantasmi edipici, sembra, anziché gioiosa ricerca del piacere fisico, espressione nevrotica di turbe psichiche, anziché segno di passaggio all'età adulta, sintomo di una crescita inceppata; il principale obiettivo che le anima è difatti andare a letto con uomini maturi simili ai loro padri, oppure (in *Appassionata* di Calderone [1974], in *Così come sei* di Lattuada [1978]) più direttamente e semplicemente con i padri stessi. L'autorità familiare riafferma in forme morbose il proprio controllo; l'uso alla buona della psicoanalisi diviene modo sia per stuzzicare che per assicurare la *pruderie* di un pubblico tanto avido di trasgressione quanto timoroso del suo potere.

L'interessamento prioritario che in tutti i filoni ripercorsi lega gli uni agli altri i personaggi maschili – sia poi loro scopo accoppiarsi, allearsi o divertirsi – non sembra sottendere, come sarebbe facilissimo concludere, una latenza omoerotica, ma piuttosto un senso di angoscia: gli antagonismi irriducibili *fil rouge* dei film di Sergio Leone (come delle loro filiazioni epigonali o dei poliziotteschi), esprimono un coraggio fine a se stesso vicino al *cupio dissolvi*; i sodalizi di stampo goliardico pimento della commedia all'italiana – cementati da tic e rituali che scivolano nella coazione a ripetere – appaiono modo per esorcizzare la morte, come nei due *Amici miei* di Monicelli (1975/82), o senz'altro per cercarla, come nella *Grande abbuffata* di Ferreri (1973); l'esaltazione del mondo maschile trasmette un rifiuto di confronto con l'alterità che è rifiuto di confronto con la vita stessa. Un rifiuto che contribuisce a spiegare la risonanza di questi filoni negli Stati Uniti: il fascino di rimbalzo dello spaghetti western (che, ripresa di quello americano, ne ispira a sua volta gli sviluppi), l'influsso su *Easy Rider* (1969) del *Sorpasso* di Risi (1962), anche gli echi della commediaccia *trash*, ricordata con nostalgia da Tarantino.

Non solo la reificazione delle figure femminili solletica evidentemente le forze conservatrici e reazionarie, costituisce il ritorno di un superato mai superato del tutto; ma inoltre, il desiderio di morte che si sprigiona dalle tragiche storie di sangue come dalle amene vicende di cameratismo del cinema italiano offre all'immaginario statunitense un'ideale, parossistica via di fuga dalle aspre

lacerazioni tra il vecchio e il nuovo che – al di là delle tante differenze tra gli specifici contesti – contrassegnano tutta l'epoca.

2. Naturalmente, il panorama descritto non è così compatto. Parecchi film drammatici degli anni Sessanta-Settanta traggono la loro forza anche o soprattutto da figure di donne memorabili, che però non scalfiscono mai troppo i modelli egemonici: alcune delle più toccanti, come la Sophia Loren casalinga umiliata e sensibile di *Una giornata particolare* di Scola (1977), si muovono nel solco di un prototipo tradizionale, pur sfatandone i presupposti; restano relegate in parti secondarie altre più insolite, come la Lisa Gastoni militante della Resistenza dei *Sette fratelli Cervi* di Puccini (1968), legata all'Aldo Cervi di Gian Maria Volonté dalla lotta partigiana, oltre che da una storia infinitamente dolce di amore impossibile; non escono granché dai limiti dell'esempio dimostrativo quelle al centro di vere e proprie vicende di riscatto come l'Ornella Muti della *Moglie più bella* di Damiani (1970), ispirato al caso epocale di Franca Viola, o la Stefania Sandrelli di uno dei rari film italiani di esplicito impegno femminista, *Io sono mia* di Sofia Scandurra (1977).

Dal canto suo, il cinema comico-umoristico sembrerebbe escludere sorprese. Mentre il protagonismo di molte attrici americane – dalle mattatrici della *screwball comedy* fino a Goldie Hawn, Diane Keaton o Barbra Streisand – passa spesso per il registro brillante, le nostre produzioni riasseriscono incessantemente il vecchio pregiudizio che ritiene il piacere dell'ilarità squisitamente maschile e vuole le donne incapaci di gestirlo o anche di comprenderlo. Una regola che trova a lungo nelle eccezioni solo ulteriori conferme, perché le attrici italiane di riconosciuto talento comico sono solitamente al di qua, al di là o al di fuori delle canoniche soglie di identità sessuale: a volte ragazzette sbarazzine con modi da maschiaccio (da *tomboy*, secondo la terminologia corrente) come Carla Del Poggio, Chiaretta Gelli, Lilia Silvi, lanciate ai tempi dei telefoni bianchi e tramontate appena perso lo smalto della prima giovinezza; a volte donne prive di ogni femminilità seducente come Franca Valeri, che sa mostrare con amaro spirito tutto il dolore legato a questa mancanza in un film di Risi insieme divertente e tristissimo, *Il segno di Venere* (1955); a volte negazioni della femminilità tout court come la somma Tina Pica, su cui i *queer studies* avrebbero di che sbizzarrirsi (in *Pane, amore e gelosia* di Comencini [1954] redarguisce sui suoi doveri il maresciallo Vittorio De Sica di cui è domestica, dichiarando: "Servo l'Arma da trent'anni, trent'anni di onorato servizio; e mi sento carabiniere").

E la commedia all'italiana, come già si accennava, sembra calcare questa logica all'estremo, lasciando campo aperto al virtuosismo dei celebratissimi "quattro colonnelli" Gassman, Manfredi, Sordi e Tognazzi[7], e accettando le donne solo in ruoli di bellone recluso nella sfera dell'eros, o di bruttine incluse in quella dell'ilarità esclusivamente come sue vittime, oggetti del riso più facile e crudele, quello baluardo del conformismo, finalizzato all'espressione di superiorità, all'avvertimento del contrario, alla fustigazione del diverso.

Notoriamente, però, il riso può avere altre articolazioni, insinuare nei messaggi convenzionali sensi destabilizzanti, convertirsi, persino all'interno della stessa opera, da roccaforte in scardinamento della morale corrente, da punizione della diversità in sua rivalsa: la galassia della comicità è più

sfrangiata e fluida di quella del dramma. Intanto, proprio il “neorealismo in salsa rosa” che a inizio anni Cinquanta lancia le prime maggiorate fisiche permette inizialmente loro di esprimere una notevole vis comica: le figure incarnate da Gina Lollobrigida e Sophia Loren nella serie *Pane e amore* (1953-55), nell’*Oro di Napoli* di De Sica (1954), in *Peccato che sia una canaglia* di Blasetti (1954), sono donne oltre che sexy allegre, irridenti, smargiasse, in grado di animare gag esilaranti; però, i ruoli assegnati alle due interpreti e alle loro epigone si fanno presto più incolori e la loro verve sbiadisce rapidamente.

Invece la commedia all’italiana successiva, generalmente, come si diceva, regno del più trionfale maschilismo, è gradualmente sconvolta da due attrici, peraltro differentissime, che vi fanno irruzione un po’ a sorpresa: Monica Vitti (già musa di Antonioni), che arriva a dominarla al punto da esserne definita “quinto colonnello”[8], e Mariangela Melato, che affianca film di tipo vario a una costante attività nel grande teatro di prosa. Entrambe attraversano senza scadimenti una filmografia disomogenea, lasciando un segno nelle opere consistenti quanto in quelle dozzinali, e, senza abdicare alla propria femminilità, entrambe (probabilmente anche oltrepassando le indicazioni di regia) diventano primedonne della risata: a mio avviso, proprio giocando sulle sue ambivalenze, adattandosi agli schemi collaudati per deformarli surrettiziamente, raggiungendo immediate, efficaci formazioni di compromesso tra una comicità liscia, consona alle aspettative, e un umorismo spigoloso in grado di travolgerle[9].

Parecchi dei loro personaggi sono, per quanto lontani da ogni immagine di emancipazione edificante, vistosamente fuori dai ranghi. La Melato, più giovane, e direttamente coinvolta nella contestazione femminista, anima del suo impegno varie ribelli sempre fragili e perdenti ma incessantemente combattive, da quelle commoventi di due film della Wertmüller, *Mimi metallurgico ferito nell’onore* (1972) e *Film d’amore e d’anarchia* (1973), a quella insieme commovente e ridicola della *Poliziotta* di Steno (1974), che alla comicità di grana grossa alterna sprazzi di satira graffiante. La Vitti, più fluttuante tra il piano realistico e quello surreale, impersona invece ribelli clamorosamente improbabili e buffe, ma che mettono sempre in discussione l’assetto che le circonda: dall’autostoppista prima molestata e poi molestatrice del film a episodi *Le Fate* (1966) alla motociclista spaccona di *Qui comincia l’avventura* di Di Palma (1975), passando per la più strepitosa, l’Assunta della *Ragazza con la pistola* di Monicelli (1968), che da un paesino della Sicilia arriva alla *swinging London*, sa prendersi gioco sia delle ossessioni di supremazia virile del suo seduttore siciliano sia della puntigliosa *political correctness* del suo fidanzato inglese, e sovverte i cliché sull’eterno femminino senza contestarli, ma professandoli convintamente in astratto per smentirli continuamente nei fatti (dopo aver viaggiato da sola, trovato lavoro, affrontato sconosciuti nonché – per difendersi dall’aggressione diretta o dal giudizio pubblico – menato le mani e brandito armi, replica con sincero stupore a un ragazzo che loda la sua forza “Ma che dici... io donna sono: debole”)[10].

D’altra parte, entrambe sanno anche interpretare personaggi racchiusi nei soliti stereotipi, signore del bel mondo invischiate in relazioni coniugali e extraconiugali, inoltre abbastanza petulanti e bisbetiche da soddisfare le esigenze della comicità più corriva e quelle del maschilismo suo caparbio sottofondo; ma riescono, combinando le tecniche dell’immedesimazione e dello

straniamento, ad aderire camaleonticamente ai propri ruoli, e al tempo stesso, caricandone o smorzandone i toni, a prenderne le distanze: così da apparire a disagio nella condizione borghese e persino da mettere in dubbio tutto lo sfondo di valori e illusioni che la sorregge.

La Vitti ripropone in chiave ilare lo smarrimento che la caratterizzava nei film di Antonioni, con una serie di mogli svagate, insofferenti, indifferenti anche alla maternità: su tutte, la protagonista dell'*Anatra all'arancia* di Salce (1975), che, divisa tra marito e amante, sembra in effetti infastidita da entrambi, annoiata sia dalla vita di moglie e madre sia dalla fuga romantica a cui si sta accingendo. La figura più cult della Melato è la sciura milanese ricca e snob di un altro film della Wertmüller, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto* (1974), che da insopportabile datrice di lavoro del marinaio Giancarlo Giannini si trasforma, dopo il naufragio che li lascia soli su un'isola, in sua focosa amante; il cui sguardo sempre inquieto e malinconico esprime prima una sotterranea insoddisfazione verso il jet-set di cui è esponente, poi il timore, confermato dall'acre *unhappy ending*, che il ritorno alla civiltà e alla sua "struttura deformante" segni la riaffermazione degli steccati sociali e la fine della storia d'amore.

Sia la Vitti che la Melato sono ampiamente notate all'estero; ma la loro sospensione tra l'accettazione e lo stravolgimento dei consueti schemi comici risulta probabilmente tanto accattivante quanto troppo insolita, così da non essere recepita fino in fondo oppure da venire snaturata. Per il pubblico internazionale la Vitti rimane soprattutto la musa di Antonioni, e le più interessanti produzioni straniere a cui partecipa, da *Modesty Blaise* di Losey (1966), curiosa parodia della *spy story*, al *Fantasma della libertà* di Buñuel (1974), affollato di episodi, non mettono abbastanza in luce le sue doti brillanti; mentre la commedia che prova a imporre la Melato a Hollywood, *So Fine* di Andrew Bergman (1981), satira del mondo della moda, la riporta in un prototipo più scontato. Inoltre, il film appena citato della seconda, *Travolti da un insolito destino*, divenuto un cult anche negli Stati Uniti, è oggetto di un classico esempio di riscrittura banalizzante: il regista inglese Guy Ritchie ne gira nel 2002 un remake, *Swept Away*, grandioso successo annunciato e disastroso flop di fatto, in cui alla mobile inquietudine della Melato subentrano le stagnanti pose da superstar di Madonna, la contaminazione tra farsa e dramma dell'originale è diluita in uno stucchevole sentimentalismo, e l'asprezza pungente del finale è cancellata con una logora trovata da melodramma (non è la riemersione dei pregiudizi di classe ma l'intervento del malvagio di turno a troncare la passione dei protagonisti); il tentativo di rendere più commestibili i sapori forti dell'originale produce un polpettone insipido quanto indigesto.

3. I sapori troppo forti continuano comunque a spaventare; le miscele spericolate, anche quando riescono, vengono facilmente messe da parte. Il compromesso tra vecchio e nuovo sperimentato dalla Melato e dalla Vitti, accolto all'estero parzialmente, da noi è stato accantonato: la produzione comico-umoristica recente non valorizza le pur dotatissime interpreti in circolazione (Paola Cortellesi, Lucia Ocone, Virginia Raffaele, per fare qualche nome), preferendo sfornare all'infinito altri esempi dei soliti modelli, e ingiungendo di nuovo al mondo femminile quel divieto

d'accesso alla battuta di spirito, solido appiglio per stereotipi di genere ancora lontani dal tramontare.

Perché, se ormai anche il cinema italiano accetta il peso professionale e l'indipendenza erotica delle donne, ribadisce in altre forme remoti preconcetti: nei filoni più vari le grandi ambizioni e vocazioni, e i dubbi e i tormenti loro retaggio, continuano a essere appannaggio maschile, mentre ai personaggi femminili rimangono preclusi sia l'energia desiderante che il senso critico[11], specialmente nella sua variante più acuminata, il senso dell'umorismo. In molti dei nostri film in generale, ma in particolare nelle nostre commedie – da quelle più ambiziose a quelle di cassetta, da Moretti a Brizzi a Verdone, giù giù ai cinepanettoni – le donne restano o “esseri di fuga”, più affascinanti perché insondabili, oppure mogli e compagne immancabilmente lucide e pragmatiche, e quasi altrettanto immancabilmente asfissianti e recriminanti: in effetti, una delle qualità più volentieri riconosciute alle donne sugli schermi italiani – e nella società italiana in assoluto – è un robusto senso pratico, altrettanto volentieri presentato come categorica refrattarietà a ogni volo di immaginazione, a ogni slancio di dubbio, e, soprattutto, a ogni guizzo di ironia.

La pervicacia di questi stereotipi può essere spiegata da ben note constatazioni sociologiche. A tutt'oggi, come le inchieste di costume, la cronaca politica, e purtroppo la cronaca nera provvedono quotidianamente a rammentarci, l'autonomia e l'intraprendenza delle donne suscitano diffidenza e fastidio, urtano contro continue riemersioni di pregiudizi antichi e pulsioni ataviche[12]: è dunque comprensibile che ancora possa essere ignorato o rintuzzato il loro potere di trasformarsi da oggetto inerme in soggetto attivo della comicità, e di maneggiarne le risorse più eversive; senza contare che, forse proprio per le ragioni appena ricordate, sono ancora troppo poche le registe, magari più in grado di valorizzare questo potere fino in fondo (non sarà del tutto un caso se è nelle opere della Wertmüller che la Melato ha raggiunto le sue performance cinematografiche migliori).

Ma resta il dubbio che queste spiegazioni non siano sufficienti, o meglio che finiscano per risultare troppo comode, trasformandosi in alibi di una stagnazione indefinita, e aiutando a giustificare una certa attuale inerzia sia della fantasia individuale che dell'immaginario collettivo. Dopo tutto, sappiamo che la finzione artistica può complicare e contraddire il discorso sociale, che i testi innovativi rimobilizzano l'orizzonte di attese; e che tantissimi autori hanno in tempi differenti oltrepassato barriere ideologiche, smosso cliché inflazionati, e spesso sfidato e svecchiato, magari in modo progressivo e impercettibile, le regole del mercato e dello *show business*.

A dimostrarlo basterebbe un esempio non proprio recentissimo come quello di Goldoni, che abolisce il dominio delle maschere, sostituisce ai canovacci i testi scritti, e inoltre sconvolge gli intrecci invalsi e l'abituale costellazione scenica, anche traendo spunto dal lavoro quotidiano con le compagnie: è la recitazione anticonvenzionale e briosa di Maddalena Marliani, attrice che la distribuzione allora fissa delle parti vincolava al ruolo della servetta, a suggerirgli un'idea rivoluzionaria, mettere quel ruolo da sempre secondario in primo piano, e concepirne articolazioni adatte all'estro dell'interprete[13]; e da questa idea nascerà *La locandiera* (1753) – messinscena

dei conflitti di classe e della lotta tra i sessi all'avanguardia non solo per il suo tempo ma pure per quelli successivi – in cui una protagonista di condizione sociale modesta fronteggia uomini di estrazione superiore, manipolando i loro sentimenti – e dominando quelli propri – con la forza dell'intelligenza e dell'arguzia.

Per inciso, un caso di *made in Italy* di ampio successo sui palcoscenici internazionali, che offrirebbe moltissimi spunti anche a grandi trasposizioni cinematografiche (prevede movimentati attraversamenti di interni, intreccia costantemente al linguaggio verbale quelli del corpo, dello sguardo e dei sapori), ma che finora ha ispirato solo trasposizioni deboli o pessime, e decisamente non delle più tese a dar rilievo al protagonismo femminile: da una scialba versione del 1944 di Luigi Chiarini, a uno sgangherato musical del 1980 con Celentano e Claudia Mori (di bruttezza inaudita pure per gli spettatori che già conoscono le loro performance), a un liberissimo adattamento del 1985 di Tinto Brass, *Miranda* (finalizzato essenzialmente a lanciare la Serena Grandi nuova diva sexy di allora), che, siccome teneva dietro a un gran successo del regista, *La chiave*, fu pubblicizzato, e sì, con lo slogan "la chiave ha aperto la porta, Miranda la spalanca" (tutte le accuse del mondo si merita il berlusconismo, ma quella di aver precipitato nella volgarità un paese innocente è un po' esagerata).

Una trasposizione degna di questo nome potrebbe, chissà, scompigliare un po' il quadro ripercorso, confermato anche dalle commedie attuali più fantasiose e interessanti, che appaiono più adatte a conquistare il mercato straniero, o che già sono arrivate a farlo. Nel gustoso esordio registico di Sidney Sibilia, *Smetto quando voglio* (2014), rappresentazione di taglio sbrigliato e fondo amaro della nostra realtà di crisi e precariato[14], sono tutti uomini i protagonisti, ricercatori universitari senza lavoro talentuosi e disperati, uniti dalla passione intellettuale e dalla voglia di rivalsa in una complicità degna della banda dei soliti ignoti; a cui restano rigorosamente estranee le donne che appena si affacciano ai bordi della trama, un gruppo di escort debitamente mute e compiacenti, un'ingenua ragazza smaniosa di matrimonio, e una moglie affidabile, concreta e scocciantissima quanto (è tutto dire) quelle ricorrenti nei film di Muccino.

Nella commedia drammatica di Paolo Sorrentino *La grande bellezza* (2013), insignita dell'Oscar e nostro vanto nazionale, le differenze di genere possono apparire meno rigide, perché tutti i personaggi che affollano la Roma cultural-mondana messa in scena sono insieme tristi e grotteschi, fluttuanti tra illusioni perdute e ostentazioni compulsive. Però quelli maschili sono intensamente consapevoli di questa condizione, e capaci di fronteggiarla con atteggiamenti avvertiti, che vanno dal tagliente disincanto del Toni Servillo protagonista, malinconico scrittore mancato, al cinismo grossolano del Carlo Buccirosso furbo commerciante. Le figure femminili invece (con l'eccezione della direttrice di giornale nana, che l'anomalia fisica rende però un caso a parte) appaiono negate alla consapevolezza, inabili a mettere in discussione sia se stesse sia la realtà in cui si muovono: o sospese in un'identità rimasta indefinita come la Sabrina Ferilli in piena spirale di autodistruzione; o chiuse in un'identità troppo precisa e compiaciuta come la Galatea Ranzi radical-chic supponente, facile preda dello spietato sarcasmo del protagonista; o perse in un'identità devastata, come l'ex soubrette sfiorita, preda ancor più facile dell'ilarità collettiva, che

è proprio la Serena Grandi già menzionata, ultimo esempio della classica parabola che trasforma in oggetto di scherno la donna che non può più essere oggetto di desiderio[15]. Il riso torna a essere quello facile e beffardo della superiorità e della presa di distanze; e il secondo sesso risulta ancora una volta suo ideale bersaglio.

Beninteso, si tratta di un film stratificato, su altri versanti assai più insolito e complesso[16], che può aver colpito la critica e il pubblico americani per le ragioni più varie. Ma non è escluso che la sua raffigurazione del femminile abbia esercitato una certa fascinazione regressiva, che questa ulteriore presentazione delle donne come oggetto anziché soggetto dell'ironia sia riuscita congeniale a pregiudizi e diffidenze ancora vivi anche oltreoceano.

Se, come si accennava, alcune interpreti hollywoodiane degli anni Trenta e alcuni volti della contestazione degli anni Sessanta forzavano anche mediante l'umorismo discriminazioni ancora incombenti, in epoca di diritti ormai ottenuti e conquiste ormai pacifiche certe resistenze tornano a galla proprio attraverso la negazione dell'umorismo femminile: di fatto, pure sugli schermi statunitensi al momento latitano le attrici brillanti; e significativamente i due film che hanno rilanciato la serie *Sex & the City* hanno neutralizzato la verve dissacrante che ne costituiva il pregio, rendendo le protagoniste molto più convenzionali, sottraendo loro il *wit* affilato e malizioso che le contrassegnava nell'originale televisivo. Mentre le evoluzioni dei *Gender Studies* mettono in crisi tutti gli steccati, sottolineando il carattere costruito, performativo dell'identità sessuale[17],

il cinema americano e quello italiano ribadiscono concordi le distinzioni tra i sessi più tradizionali: innanzitutto e soprattutto asserendo che la risata non è femmina. Ci sarebbe da trarne conclusioni pessimiste. Ma sappiamo che la storia non segue lineari tracciati evolutivi, e che lo stato attuale della realtà, come dell'immaginario, è troppo denso di contraddizioni per non essere aperto a nuovi sviluppi; inoltre, il discorso rischierebbe di farsi recriminante, dando così ragione ai cliché finora discussi. Quindi fermiamoci qui e votiamoci ai santi: mai però a quelli canonici, ma sempre e solo a San Giuseppe da Copertino.

Note

[1] Sull'energia desiderante come forza narrativa, cfr. P. Brooks, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Einaudi, Torino 1995.

[2] Su permanenze e metamorfosi dell'immagine femminile nel cinema americano cfr. in particolare M. Rosen, *La donna e il cinema. Miti e falsi miti di Hollywood* (1973), dall'Oglio, Milano 1978.

[3] L'ambivalenza è colta da Simone de Beauvoir in un saggio uscito originariamente in inglese, *Brigitte Bardot and the Lolita syndrome*, Deutsch and Weinenfeld and Nicolson, London 1960.

[4] Sulla presa internazionale del prototipo incarnato dalle maggiorate, riproposto ai giorni nostri dalla Bellucci e dalla Cucinotta, cfr. S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana* (2007), Laterza, Roma-Bari 2009.

[5] Sull'attaccamento della nostra filmografia alla visione della femminilità tradizionale, cfr. P. Carrano, *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi, Rimini 1977; la raccolta di articoli di G. Grazzini, *Eva dopo Eva. La donna nel cinema italiano dagli anni Sessanta a oggi*, Laterza,

Roma-Bari 1980; M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, Palgrave Macmillan, New York 2010, ricognizione che va dall'epoca del muto agli anni Novanta, e sottolinea particolarmente il peso costante dell'ideologia patriarcale.

[6] I rimandi di questi film alle tensioni del loro tempo sono messi in luce (e anche un po' sopravvalutati) nel libro del collettivo che usa lo pseudonimo Douglas Mortimer, *Quando tutto era possibile. 1960-1980: come l'Italia esporta cultura*, Manifestolibri, Roma 2013.

[7] Sugli sviluppi e sull'involuzione del genere, cfr. M. D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975* (1985), Il Saggiatore, Milano 2008, M. Grande, *La commedia all'italiana* (a cura di O. Caldiron), Bulzoni, Roma 2003, e le molte preziose osservazioni comprese in A. Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Kaplan, Torino 2013.

[8] Sull'attrice cfr. il profilo di C. Borsatti, *Monica Vitti*, L'Epos, Palermo 2005.

[9] Per la concezione del comico e dell'umorismo sottesa a questo discorso, si fa riferimento, oltre che ai notissimi saggi di Bergson, Pirandello e Freud, a F. Orlando, *Lettura freudiana del "Misanthrope" e due scritti teorici* (1979), Einaudi, Torino 1990, e a C. D'Angeli, G. Paduano, *Il comico*, Il Mulino, Bologna 1999.

[10] M. Cottino-Jones, *Women, Desire and Power in Italian Cinema*, cit., che dà un certo peso all'immagine della donna nel cinema comico, include *La ragazza con la pistola* tra i film che più demoliscono la tradizionale immagine maschile.

[11] Beninteso, con notevoli eccezioni, come il recente film di Fabio Mollo, *Il sud è niente*, che si impenna proprio sui due poli da cui abbiamo preso le mosse, la rassegnazione e la rabbia, e che ruota tutto intorno alla ricerca di identità di una ragazzina calabrese, in lotta per uscire dai limiti della propria condizione (e anche da quelli della propria pelle).

[12] Tra le ultime riflessioni in merito cfr. C. Soffici, *Ma le donne no. Come si vive nel paese più maschilista d'Europa*, Feltrinelli, Milano 2010, e L. Zanardo, *Il corpo delle donne*, Feltrinelli, Milano 2011.

[13] Cfr. il racconto dell'episodio (secondo il suo solito, schivo e un po' sornione) in C. Goldoni, *Memorie* (1787), Einaudi, Torino 1967, pp. 302-12.

[14] D. Balicco, *La commedia all'italiana 2.0. Smetto quando voglio di Sidney Sibilia*, "Le parole e le cose", 9 febbraio 2014, mostra che il film sa aprire uno squarcio sulla nostra specifica situazione attraverso tecniche compositive e formali adeguate ai più alti standard internazionali.

[15] La sceneggiatura del film precisa che l'ex soubrette ispira una "tenue compassione" e sottolinea la "banale saccenza" della radical-chic (cfr. P. Sorrentino, U. Contarello, *La grande bellezza*, Skira, Ginevra-Milano 2013, pp. 12, 48).

[16] Cfr. D. Brogi, *La grande bellezza*, "Between", III, 5, 2013, e gli articoli compresi in questo numero.

[17] Cfr. in particolare i noti saggi di J. Butler, *Gender Trouble* (1990), nella nuova ed. a cura di S. Adamo, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013, e *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"* (1993), Feltrinelli, Milano 1996.